

“Deixei de sentir medo ao começar a te buscar”: a memória e a poesia no documentário *Elena*

Luciano Marafon¹
Denize Araujo²

Resumo

O presente artigo analisa o documentário *Elena* (2012), propondo uma discussão acerca da poesia, da memória e das situações que revelam a busca da diretora, Petra Costa, pela irmã e apontando a estética, o texto narrativo e a montagem como construtores de uma imagem-poesia, onde a história é pautada na subjetividade. Portanto, como ponto inicial, o texto discorre sobre delimitações e fronteiras do documentário para após se concentrar em uma análise mais aprofundada sobre o *corpus* da pesquisa. Além disso, enfoca-se o tema de suicídio, identificando características textuais e imagéticas na estruturação de uma personagem que se confunde com a própria diretora, criando não somente um documentário de busca mas, também, um documentário autobiográfico.

Palavras-Chave: Documentário; Autobiografia; Memória.

Abstract

This article analyzes the documentary *Elena* (2012), proposing a discussion about poetry, memory and situations that reveal the director's search, Petra Costa, for her sister and pointing out aesthetics, narrative text and montage as constructors of an image-poetry, where history is based on subjectivity. Therefore, as a starting point, the text discusses delimitations and boundaries of the documentary, and then start a more in-depth analysis of the research corpus. In addition, the topic of suicide is focused, identifying textual and imagery characteristics in the structuring of a character that is confused with the director herself, creating not only a search documentary, but also an autobiographical documentary.

Keywords: Documentary; Autobiography; Memory.

¹ Mestrando em Comunicação e Linguagens na Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Bolsista Capes-Prosop. lucianomarafon07@gmail.com

² PhD Literatura, Cinema e Artes na Universidade da Califórnia. Pós-Doutorado em Cinema e Artes na Universidade do Algarve (Portugal). Professora no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). denizearaujo@hotmail.com

Introdução

“Elena, sonhei com você essa noite.” Assim, Petra Costa começa a contar a história da irmã, que se suicidou nos anos 1990. Elena se mudou para Nova York com o sonho de ser atriz. Duas décadas mais tarde, Petra também se torna atriz e embarca para Nova York em busca de Elena, agora, na memória. O filme foi lançado em 2012, tornando-se o documentário mais visto nacionalmente do ano seguinte. Foi indicado e ganhou diversos prêmios internacionais, inclusive o de melhor documentário no Festival de Havana e, também, no Festival International Films de Femmes de 2013.

O documentário *Elena* traz uma profunda reflexão sobre o suicídio ao acompanhar a busca da diretora, Petra Costa, por sua irmã mais velha. A narrativa, contada através de diversos fragmentos e depoimentos de sua mãe, traz a veracidade e o questionamento da ficção e do próprio gênero documental. Dessa forma, a estética acompanhada pelo roteiro poético cria cores e imagens que parecem sonhos diluídos pelos dias nublados na vida de Elena e Petra.

Diante disso, busca-se aqui compreender e identificar a poesia criada dentro do documentário citado, pelas imagens/fotografia, pela abordagem cinematográfica adotada e principalmente pelo texto, que geralmente aparece como recurso de *voice over*.

Você era suave, andava pelas ruas de Nova York com uma blusa de seda. Procuro chegar perto, encostar, sentir seu cheiro. Mas quando vejo você tá em cima de um muro, enroscada num emaranhado de fios elétricos. Olho de novo e vejo que sou eu que estou em cima do muro. Eu mexo nos fios, buscando tomar um choque, e caio do muro bem alto. E morro (*ELENA*, 2012).

Assim continua Petra a contar o sonho que teve com sua irmã. Logo no início podemos identificar pontos que percorrem as histórias das duas irmãs, fazendo com que a narrativa do documentário se confunda sobre qual das duas está falando. Como em seu sonho, Petra cria uma narrativa que ora é sobre ela, ora é sobre a irmã, porém sempre expressando a mesma dor.

Elena também é um filme autobiográfico, pois a diretora está à procura da história da irmã, a partir da sua história, reconfigurando a narrativa documental, pois “[...] a própria ideia de autobiografia desafia a própria ideia de documentário”, como traz Michael Renov (2014, p. 33). Dito de outra forma, os fatos do documentário autobiográfico passam por uma ideia individual de acontecimentos, o que permite mudar o ângulo de onde a história é observada.

De acordo com Fernão Ramos (2008, p. 22), o gênero documentário é “[...] uma narrativa composta por imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o

mundo”. Ou seja, o documentário conta algo que estabelece uma conexão com o espectador, mas não como uma única verdade, considerando que o filme documentário, apesar de ter uma forte tendência para o “real”, é o olhar de uma equipe de produção, especialmente do diretor. Para Ramos (2088, p. 24), o documentário, portanto, se caracteriza “[...] como narrativa que possui vozes diversas que falam do mundo, ou de si”. Por outro lado, a ficção, segundo Maria Cristina Castilho Costa (2019, n.p), é um processo que “[...] não se opõe à realidade dos fatos nem à sua objetividade, apenas se apresenta a partir da subjetividade que a vivencia.”. Ou seja, as subjetividades das situações são elevadas ao máximo para representar o mundo que rodeia essa situação, seja ela verossímil ou não.

Dessa forma, o documentário *Elena* cria uma narrativa que transita entre os dois caminhos ao recontar a história criando situações para que a poesia seja evidenciada em determinadas cenas. A estética lembra imagens de um sonho, em *close-up*, por vezes câmera na mão, efeitos visuais que transformam a imagem em composições translúcidas, cortes sensíveis que flertam com a trilha e vídeos de arquivo pessoal.

Nossa mãe sempre me disse que eu poderia morar em qualquer lugar do mundo, menos em Nova York, que eu poderia escolher qualquer profissão, menos ser atriz. No dia 04 de setembro de 2003 eu me matriculei no curso de teatro da Columbia University (*ELENA*, 2012).

Petra cria diversos artifícios para contar a sua história e a de sua irmã, a partir da visão dela e de sua mãe. Cria uma narrativa de busca para tentar entender e guardar sua irmã na memória, mas acima disso, parece buscar a si mesma.

A construção de um documentário de busca

Existem diversas formas de contar uma história através do documentário, seja com animações, gráficos, imagens de arquivo, *voice over*, entre outras, para chegar a um resultado que pode ou não ter uma narrativa linear. Eduardo Coutinho, por exemplo, usa técnicas que permitem a presença da voz ou da imagem do diretor ao longo do filme. Para Consuelo Lins (2004, p. 11), Coutinho “[...] é decididamente contrário a idealizações em torno do artista, especialmente em relação a si mesmo. É trabalho árduo, interação com o mundo e reflexão”. Outros diretores defendem também que a estética documental, no ato da filmagem, não é tão importante, mas sim o conteúdo que está sendo narrado e principalmente a forma dos acontecimentos a serem mostrados em cena, ou seja, apontando para a montagem final. A montagem cinematográfica, de acordo com Serguei Eisenstein, que teorizou no teatro sua montagem de atrações em 1923, não é uma releitura da filmagem, mas um ato único e exclusivo na produção de sentidos. É na montagem que

o filme ganha forma, cortando, unindo e criando percepções ao modificar o tempo e espaço da imagem.

Ademais, o documentário também se utiliza da ficção, apesar de termos conceitos opostos sobre documentário ou ficção, que vão de Christian Metz (1975, p. 31), “todo filme é um filme de ficção” ao cinema direto, que pretende que a realidade seja absorvida em sua totalidade, ou ao cinema-verdade³, uma corrente que sintetiza os conceitos, representada, entre outros, por Bill Nichols (2001) e sua definição de “recriação criativa da realidade”. Mesmo considerando esta possibilidade de definição, o essencial seria a passagem do que é considerado um fato para sua representação criativa, que envolve a produção, a edição e a seleção de atores, sejam estes representados por personagens ou por eles mesmos. Nesse sentido, a seleção é importante considerando que são eles que contarão a história que pode ter sido vivida por eles ou por estarem próximos do ambiente a ser mostrado.

Desde John Grierson (1933) e seu conceito de “tratamento criativo da realidade”, passando por várias terminologias, chegamos ao conceito de Stella Bruzzi (2006) de que o documentário é uma “negociação com a realidade”, um diálogo entre a experiência do realizador e a interpretação do espectador. Beatriz Sarlo (2007) diz que toda narração do passado é uma representação, o que ela chama de “pós-memória”, e desse modo essa “memória” seria construída no imaginário, não na realidade do que aconteceu.

Para Jean-Claude Bernardet (2005), existe uma vertente do documentário que procura retratar especificamente as buscas pessoais, o “documentário de busca”. Esse tipo de documentário, segundo o autor, apresenta características parecidas em suas construções narrativas, como o uso de imagens de arquivo pessoal dos diretores, viagens para lugares importantes da história, recriação de sentidos na vida do diretor e, essencialmente, a busca por alguém ou por algo. O filme é fruto do caminho para chegar ao fim, independente do resultado final. Bernardet ainda destaca dois documentários que conversam com essa lógica: o *33*, de Kiko Goifman, e o *Passaporte Húngaro*, de Sandra Kogut. Nesses dois documentários podemos ver aproximações com a linguagem de *Elena*, assim como em *Diário de uma Busca*, de Flavia Castro. Os dois documentários são exemplos do cinema que constrói histórias tendo como base a motivação do próprio diretor.

O documentário *Diário de uma Busca* reconstrói a história de vida e de morte do pai da diretora, Celso Castro, um jornalista de esquerda que foi encontrado morto no apartamento de um ex-oficial nazista. O filme de 2011 nos leva para diversos locais onde Celso teria morado com a família, inclusive no Chile. Aqui, percebemos bastante familiaridade com o trabalho de Petra, seja no tom de voz utilizado pela diretora

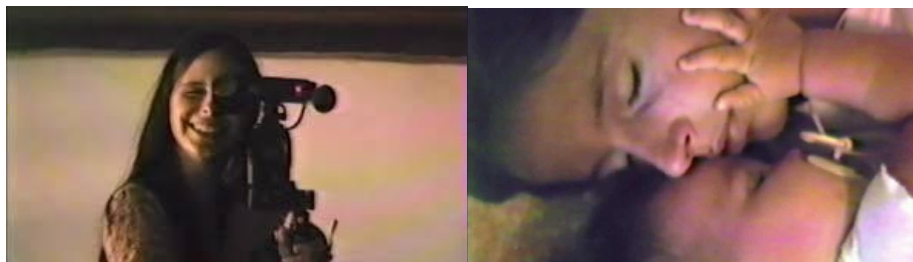
³ DzigaVertov, em suas teorias, refuta a ideia de qualquer forma de ficção. Um grande exemplo é seu filme *O homem com uma câmera* (1929), onde busca através da montagem e da câmera uma forma única de mostrar o mundo: explorando ao máximo a imagem e o fato que se passe diante da lente.

em sua narração do filme, seja pelas escolhas de ângulos e linguagens⁴, e até mesmo pela motivação da busca: encontrar respostas para perguntas internas e individuais. O texto poético também é característica marcante nos dois filmes, considerando que o diretor é também um personagem.

Em *Elena*, as imagens de arquivo são apresentadas em todo o filme. Vídeos antigos que mostram a relação das irmãs, a relação de Elena com os seus sonhos e objetivos e, principalmente, o núcleo familiar onde as duas cresceram, como descreve Denize Araujo:

A memória afetiva que Petra oferece não é só a de Elena, é também a sua, de seu convívio com sua irmã e sua mãe, de suas conversas com a concha que ganhou quando Elena partiu e, especialmente, de sua interligação tão intensa que a deixou pensar que ela era Elena, que as duas haviam se tornado uma (ARAUJO, 2016).

Figura 1 e 2: Cena do documentário Elena



Fonte: captura de tela pelos autores. Netflix.

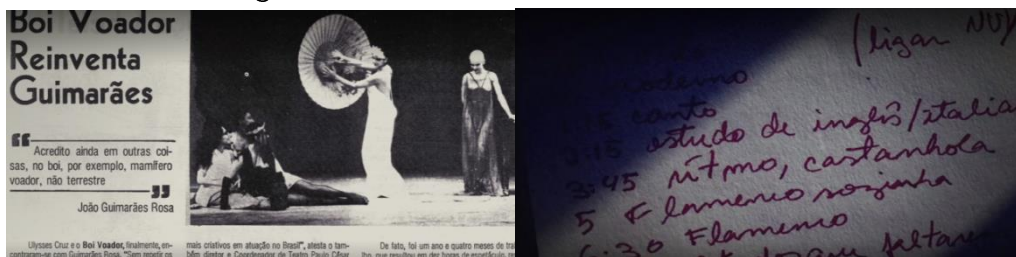
Essas imagens localizam o espectador sobre a personagem que está sendo buscada, ou a personagem que está se construindo na história e, no caso de *Elena*, as personagens. Para Adriano Charles Cruz (2014), o filme constrói três identidades: a de Elena, a de Petra e a de Li An, mãe das duas.

A identidade construída e encenada é produto relativo e provisório da história de vida e das condições históricas e sociais. Em frente às câmeras, os sujeitos ressignificam suas falas e produzem discursividades distintas do cotidiano, seja pela exploração dos recursos técnicos (*close-up*, câmera na mão, imagens desfocadas, saturação das cores, planos abertos, iluminação impressionista) ou por outros elementos dramaturgicos (*flashback*, narração em primeira pessoa, depoimentos, inserção de imagens reais, fotografias e documentos) que dão uma atmosfera memorialística e poética à narrativa (CRUZ, 2014).

⁴ Podemos citar os planos em *close-up*, a câmera na mão, a suavidade do texto narrativo em primeira pessoa, a trilha sensível e a mesclagem de imagens de arquivo.

Através do uso de matérias de jornais, bilhetes escritos à mão e entrevistas antigas em vídeo, conhecemos os sonhos de Elena. Esses fragmentos apresentados por Petra são responsáveis por determinar a narrativa e fazem parte de sua vida e da produção do filme, mas é na montagem que eles ganham importância ao espectador, por apresentar veracidade com notícias reais de sua irmã, “[...] essa reconstituição criativa não é simplesmente a reposição da atitude que houve na filmagem. O criativo significa que, a partir do material obtido na captação de sons e de imagem, uma reordenação é possível.” (BERNARDET, 2005). Assim, é na montagem que o filme ganha sentidos, essas lembranças públicas (por terem sido publicadas) e privadas (de cartas enviadas pela irmã) juntam-se em cenas que evidenciam o talento e fragilidade de Elena, unidas a sons e imagens captadas nas gravações.

Figura 3 e 4: Cenas do documentário Elena



Fonte: captura de tela pelos autores. Netflix.

De acordo com João Moreira Salles (2005, p. 68), podemos dizer que essa construção com relatos e imagens de arquivo, como as indicadas acima, “[...] é no mínimo a construção de uma outra experiência. Nela, a pessoa, cada vez mais distante, cede lugar a algo próximo, o personagem”. Dito assim, podemos perceber que esses fragmentos nos aproximam ainda mais da história do personagem. Por outro lado, Bernardet aponta que “[...] toda arte autobiográfica é uma arte que expõe a pessoa, mas que na mesma medida em que expõe a pessoa, a mascara” (2005, p. 218). Em determinado ponto, esse questionamento, do qual Elena está sendo mostrada, vem da própria narrativa.

LI AN: Não tem jeito de filmar sem você ficar sabendo, Elena?

ELENA: Porque você tá querendo filmar eu... sem...

LI AN: Sem você perceber... é, porque quando você percebe você muda...

ELENA: Mudo?

LI AN: Quando tá filmando muda, quando não tá filmando você é diferente....

ELENA: Como que eu sou?

LI AN: Mais natural...

Isso nos cria o questionamento de como vivenciamos a cena, no aspecto de produção/filmagem. Perguntamo-nos: qual personagem eu quero deixar gravado? Marcius Freire se refere ao cinema-verdade, onde a câmera é responsável por fantasiar um personagem: “Sem a presença da câmera não tomariam forma, pois são fabricados especialmente para ela.” (FREIRE, 2007, p.26).

Bernardet (2005), ao tratar do documentário em primeira pessoa, esclarece que esta modalidade cinematográfica não é especialmente atual, mas enfatiza o fato de que, nesses filmes, os documentaristas são pessoas-personagens que obedecem a uma construção dramática, sendo possível “[...] falar de uma vida pessoal que se molda conforme as regras da ficção. Ou de uma ficção que coopta a vida pessoal.” (BERNARDET, 2005, p. 219).

Li An, mãe de Petra e Elena, também viaja com a filha para reconstruir a memória de Elena. Em Nova York, ela e Petra vão ao antigo apartamento onde Elena morou. Aqui, como em *Diário de uma Busca* (2010), fica evidente a tentativa de reconstruir os passos, de se aproximar com a dor, de chegar mais próximo ao personagem buscado. Em outra cena, Li An descreve e até encena o momento em que viu o corpo de Elena.

Figura 5 e 6: Cenas do documentário Elena



Fonte: captura de tela pelos autores. Netflix.

Essa busca por Elena acaba evidenciando outras buscas: a busca de Petra por entender o que aconteceu com sua irmã, a busca de Li An pela memória de sua filha e a busca das duas por um curativo em feridas de família. Essas noções de sentimentos e emoções são subjetivas, mas revelam a poesia na construção textual e imagética.

Entre imagens, ficção e realidade, a poesia

Elena é poesia do início ao fim, por tratar de um tema sensível como o suicídio e por ter um olhar construtor da diretora que é irmã da personagem que leva nome ao filme, e também por se auto-referenciar. Ivana Bentes comenta sobre a encenação da morte da filha por Li An:

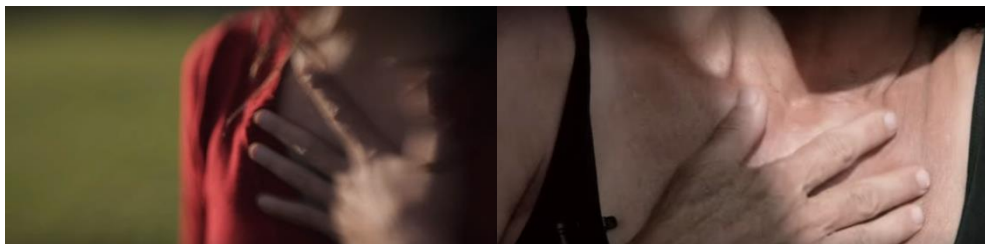
Atuar, encenar, performar. A questão da encenação e da auto performance atravessa todo o filme, de forma muito explícita. O próprio suicídio é uma ‘encenação’, no sentido que você constrói uma cena [...], não como falsificação de algo, mas, ao contrário, no sentido de potencializar uma dor radicalmente [...]. É o poder da fabulação (BENTES, 2014, p. 48).

O suicídio, segundo Emile Durkheim (1986), é um fenômeno social, onde esse ato não está associado somente a particulares individuais, mas sim sociais. Segundo o autor, a pressão social para ser bem-sucedido, ser feliz em seu colo familiar e a necessidade de se manter produtivo pode levar um indivíduo a não se adequar socialmente, conduzindo-o a possíveis transtornos psicológicos por natureza individual e, essencialmente, social. Dito isso, podemos perceber, em diversos momentos da narrativa, a dor de Elena em suas cartas enviadas para a família.

Talvez eu precise de uma terapia especial, pra me destraumatizar, e tirar esse rolo de fios, no peito e na garganta, que antes não me deixava respirar e agora não me deixa falar, nem cantar (*ELENA*, 2012).

Li An conta um fato, deitada em *close up* de olhos fechados, ao mesmo tempo em que Petra encena o que sua mãe falara também com a mão no peito. Para Andrés Di Tella “[...] na prática, exiba-se ou não isto ou aquilo no filme, sempre existe um grau de atuação do documentarista, que justamente encena para produzir nas suas personagens os efeitos que lhe permitam contar sua história” (DI TELLA, 2014, p. 109). O autor complementa: "A atuação é parte essencial da montagem da cena do documentário. É só pensar na prática da entrevista, por meio da qual o documentarista finge ignorar o que ele já sabe para permitir que seja o protagonista ou a testemunha dos fatos que conte a história “pela primeira vez.” (DI TELLA, 2014, p. 109). “Ela me disse que sentia um vazio enorme aqui, sentia-se solitária, sentia falta de amor, sentia uma solidão muito grande. E ela ficava num quarto e a Petra no outro” (*ELENA*, 2012).

Figura 7 e 8: Cenas do documentário Elena



Fonte: captura de tela pelos autores. Netflix.

Podemos assim apontar que *Elena* é um documentário híbrido que mescla os fatos com encenação sobre os fatos. Essa encenação por vezes é da própria diretora, porém também criando situações para que essa ficção se justifique. Arlindo Machado contextualiza:

O documentário híbrido é isso: é documentário até certo ponto, mas muitas vezes, sem que nos demos conta, já caímos do domínio da fabulação. Ou vice-versa. Ele fica a meio caminho entre o documento e a imaginação. Pois, a bem da verdade, nenhum documentário é realmente um documentário puro (MACHADO, 2011. p. 10).

Bill Nichols (1991) destaca a forma poética de documentar, sendo os modos apontados por ele como o modo poético, expositivo, participativo, observacional e reflexivo. O modo poético, segundo o autor, é uma forma de juntar fragmentos, transformando o material histórico em um material abstrato. Podemos também identificar a multimídia com combinação de linguagens, apontada por Ramón Salaverría (2005), através da mesclagem de efeitos visuais e da forma de contar a história, com recursos da montagem e das filmagens.

Por fim, Petra cria a poesia através do texto e da imagem. Cria-se “[...] a potência da aventura poética para tocar na dor da saudade, na morte de Elena e nas coisas da sua vida. Ao não optar pela reconstrução dos fatos de sua vida e de Elena, a diretora escapa da cilada da confissão, da mera exibição do eu.” (DIÓGENES et al, 2015. p. 12). Ou seja, apesar da diretora construir identidades, essas construções são pautadas ao mesmo tempo na exibição e no mascaramento dessas histórias. Histórias que tocam em lugares sensíveis do indivíduo, porém são representadas em uma narrativa que une o documental, a ficção e a poesia.

Considerações finais

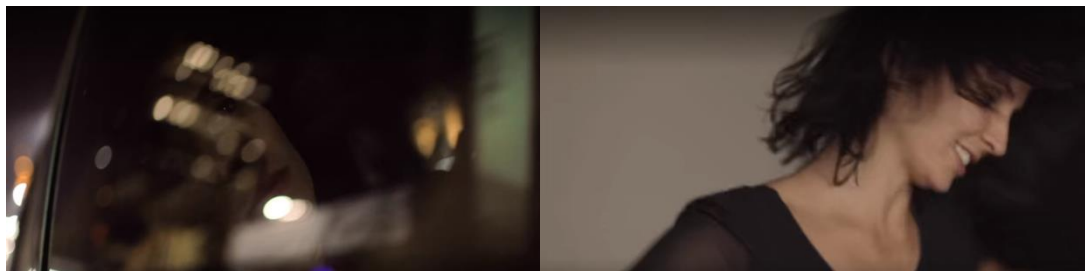
Petra constrói diversas identidades em sua narrativa, principalmente a identidade de Elena apresentada por ela, por sua mãe e aquela que o espectador cria a partir do filme. Ao trazer recortes de jornais e cartas de sua irmã, ela evidencia verdades privadas e realidades internas.

É importante entender essa proposição - a de que a autobiografia existe de várias formas - como uma afirmação a respeito tanto das variações formais ou estruturais quanto da pluralidade das modalidades autobiográficas (o modo confessional, a etnografia doméstica, o ensaístico, etc.). (RENOV, 2014)

Dessa forma, podemos categorizar o documentário *Elena* com o conceito de vídeo carta de Consuelo Lins (2006), onde se constrói uma linguagem que se aproxima a uma carta, revelando subjetividades de um remetente para o destinatário. Podemos dizer que essas subjetividades criam imagens-poesia, que são construídas com a narração do texto poético, com os closes de câmera, com a montagem e os efeitos visuais. Essas imagens-poesia estão em todo o filme, feitas a partir do programa de edição e da lente da câmera. O seu texto em primeira pessoa é narrado em *voice over* e conversa com imagens captadas de uma forma sensível e sutil, com edição sem cortes bruscos, o que se assemelha à leitura de uma carta intimista.

No filme que contempla essa pesquisa percebemos diversos signos em sua fotografia. No início vemos Petra com o olhar perdido em uma cidade grande, dentro de um carro, sendo conduzida. No final, vemos Petra dançando, conduzindo seus próprios movimentos e sorrindo. Enfim, o filme é uma grande carta de amor à sua irmã e um curativo à sua dor.

Figura 9 e 10: Cenas do documentário Elena



Fonte: captura de tela pelos autores. Netflix

Petra ainda traz depoimentos de outros familiares, que identificam características físicas e comportamentais que são dela, mas eram visíveis em sua irmã. Apontam traços do rosto, o riso, a forma de falar e conduzir as situações, o que nos leva crer que o sonho contato por Petra no início do filme faz ainda mais sentido para a construção dessa narrativa, que é pessoal mas também é sobre sua irmã. Dessa forma, a busca evidenciada aqui não é somente por uma memória de um familiar, mas uma busca interna sem medo de se encontrar.

Referências

ARAÚJO, D. **Imagens-memória: Documentários-homenagem, autobiográficos e biopics**. Bauru: Revista Comunicação Midiática, 2016.

BENTES, I. Da ressurreição dos mortos. In: **Elena: o livro do filme de Petra Costa**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014.

BERNARDET, J. C. Documentários de Busca: 33 e Passaporte Húngaro. In: MOURÃO, D. M.; LABAKI, A. (Org.). **O cinema do real**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2005.

BRUZZI, S. **New documentary: a critical introduction**. Nova York: Routledge, 2006.

COSTA, M. C. C.. **Ficção, comunicação e mídias**. São Paulo: Senac, 2019. Disponível em <<https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=2V2GDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT3&ots=4r3UFtP5VE&sig=8VbM3z97HFVHWA2-V6vAI9TjvCw#v=onepage&q&f=false>> Acesso em 02 Out 2020.

CRUZ, A. C. **A identidade no documentário Elena**. Rebecca. Ed. 5. 2014. Disponível em <<http://docplayer.com.br/50859603-A-identidade-no-documentario-elena-adriano-charles-cruz-1.html>> Acesso em 01 Ago 2020.

DIÓGENES, E. V.; CUCH, R. C.; IKEDA, F. S. M.; MIQUELETE, R. A. S. **O documentário Elena: desdobramentos históricos do ensaio fílmico**. Porto Alegre: Alcar, 2015.

DI TELLA, A. **O documentário do eu**. In: MOURÃO, M.D. & LABAKI, A. (Orgs.) **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014. (pp. 95-114).

DURKHEIM, E. **Le suicide**. Paris: PUF, 1986.

EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FREIRE, M. **Relação, encontro e reciprocidade**: algumas reflexões sobre a ética no cinema documentário contemporâneo. São Paulo: Revista Galáxia, 2007. (pp. 13-28).

GRIERSON, J. **The Documentary Producer**. Cinema Quarterly, 2:1, 1933. Disponível em <https://archive.org/stream/cinema02gdro/cinema02gdro_djvu.txt. > Acesso em 01 Ago 2020.

LINS, C. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. **Dear Doc**: o documentário entre a carta e o ensaio fílmico. Devires, Revista de Cinema e Humanidades. UFMG, 2006.

MACHADO, A. **Novos Territórios do Documentário**. Covilhã, n. 11, p. 5-24, 2011. Disponível em: <<http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002444475.pdf>> Acesso em 01 Out 2020.

METZ, C. Le signifiant imaginaire. In: BELLOUR, R.; KUNTZEL, T.; METZ, C. **Psychanalyse et cinéma** - Communications, 23, 1975. (pp. 3-55). Disponível em <https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1347> Acesso em 01 Ago 2020.

NICHOLS, B. **Documentary Film And The Modernist avant-garde**. Chicago: Critical Inquiry, 2001. (pp. 580-610).

_____. **Representing reality**: Issues And Concepts in documentary. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

_____. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2008.

RAMOS, F. **Mas afinal, o que é mesmo documentário?** São Paulo: SENAC, 2008.

RENOV, M. Filmes em primeira pessoa. In. BARRENHA, N.; PIEDRAS, P. (Org). **Silêncios Históricos e Pessoais**. Campinas: Medita, 2014. (pp. 31.52).

SALAVERRÍA, R. **Redacción Periodística en Internet**. Pamplona: Eunsa. 2005.

SALLES, J. M.. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, J.S.; ECKERT, C.; NOVAES S. C. (orgs.) **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru: Edusc, 2005. (pp.57-71).

SARLO, B. Pós-memória, reconstituições. In: **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007. (pp. 90-113).

Filmografia

ELENA. Direção de Petra Costa. São Paulo: Busca Vida Filmes, 2012, DVD. 90 min.

DIÁRIO de uma Busca. Direção de Flávia Castro. Brasil: VideoFilmes, 2010, DVD. 108 min.