

## ANÁLISE FÍLMICA DE ELENA (2012): A HIERARQUIA DE VALORES

ELENA (2012) FILM ANALYSIS: THE HIERARCHY OF VALUES

ANÁLISIS FÍLMICO DE ELENA (2012): LA JERARQUÍA DE VALORES

*Gabriel Bon Rabello<sup>1</sup>*

### RESUMO

Este trabalho pretende realizar uma análise sociológica do filme de gênero documentário Elena (2012), dirigido por Petra Costa, produzido pela Busca Vida filmes. Para isso, é utilizada a metodologia de análise proposta por Sorlin (1985) de quadro de análises, buscando compreender como o filme constrói as relações entre personagens, hierarquia de valores e estrutura narrativa, podendo assim ser capaz de comunicar algo sobre algum tema. Para compreender melhor como os filmes constroem a sua linguagem, é utilizado Bazin (1991) como forma de conceituar como o filme se utiliza de uma linguagem cinematográfica para comunicar suas intenções. A proposta do artigo é refletir como a metodologia da análise fílmica pode ser útil no debate sobre a construção e evidenciação de valores e subjetividades no cinema.

**Palavras-chave: Sociologia. Cinema. Documentário. Sorlin. Elena.**

### ABSTRACT

This paper intends to perform a sociological analysis of the documentary film Elena (2012), directed by Petra Costa and produced by Busca Vida Filmes. To achieve the goal, was applied the framework analysis methodology proposed by Sorlin (1985), seeking to understand how the movie builds the relations between characters, values hierarchy and narrative structure, thus being able to communicate something about a theme. To conceive better how movies construct their language, Bazin (1991) is used as a method to communicate their intentions. The article's intent is to consider how the film analysis as a methodology can be useful for the debate about the construction and disclosure of values and subjectivities in cinema.

**Key words: Sociology. Cinema. Documentary. Sorlin. Elena.**

<sup>1</sup> Graduado em Licenciatura em Ciências Sociais pela Universidade Federal Fluminense – ESR (UFF/ESR)

## RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo hacer un análisis sociológico de la película de género documental, *Elena* (2012), dirigido por Petra Costa, producido por Busca Vida Filmes. Para atenderlo, se utilizó la metodología de análisis propuesta por Sorlin (1985) de los cuadros del análisis, buscando comprender cómo en la película se elaboran las relaciones entre los personajes, la jerarquía de valores y la estructura narrativa, de manera a poderse decir algo sobre algún tema. Para mejor entender cómo las películas construyen su lenguaje, se utiliza Bazin (1991) como forma de comprender cómo la película emplea un lenguaje cinematográfico para comunicar sus intenciones. La propuesta del artículo es reflexionar sobre cómo la metodología del análisis fílmico puede ser útil en el debate sobre la construcción y la evidencia de valores y subjetividades en el cine.

**Palabras clave: Sociología; cine; documental; Sorlin; Elena**

## 1. INTRODUÇÃO

Como início do trabalho, é importante destacar as metodologias que irão guiar a análise fílmica, isto por compreender que o pesquisador também é um sujeito permeado de significados e predisposições de leituras. Logo, para evitar que a análise seja baseada em crenças, alguns parâmetros foram utilizados, tendo como base inicial o autor Pierre Sorlin, a partir do seu livro *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*. Segundo Sorlin (1985), para uma análise sociológica, não faria sentido a escolha de um filme pouco assistido, ou debatido, pois o mesmo não teria gerado nenhuma reação no público, sendo este um fator importante a ser observado. Portanto, pensou-se na relevância e impacto gerado por *Elena*, primeiramente na bilheteria. Foram 57.773 ingressos vendidos em 2013, um público que, comparado a grandes lançamentos de Hollywood, não é expressivo. Porém, segundo a ANCINE (2014), o filme teve a 25ª maior bilheteria entre filmes nacionais e foi o documentário mais visto de 2013. Para além da bilheteria, outro critério para observar a relevância do filme é a recepção da crítica. *Elena* ganhou quatro prêmios no festival de Brasília e foi escolhido melhor documentário nos festivais de Havana, Films de Femmes e Los Angeles Brazilian Film. Recebeu, também, menção especial no Festival de Cinema de Guadalajara e no Festival Internacional de Documentários ZagrebDox.

Outro critério para a escolha do filme, além da recepção do público e da crítica, no caso específico de *Elena*, foi a quantidade e diversidade de artigos científicos produzidos

sobre a obra, ou seja, a recepção acadêmica. Neste trabalho, serão utilizados dois artigos sobre o filme: O documentário *Elena: desdobramentos históricos do ensaio fílmico*, escrito por Elaine Vasconcelos Diógenes, Renata Cabral Cuch, Flávia Suzue de Mesquita Ikeda e Raphaela Areias da Silveira Miquelete, e *Um olhar sobre Elena: encenação que se desdobra*, escrito por Suéllen Rodrigues Ramos da Silva e Luiz Antônio Mousinho.

Para prosseguir na análise, considerando a imagem um fator importante na construção dos valores e hierarquias presentes no filme, seguindo os métodos de Sorlin (1985), foi feita a decupagem, que consiste na prática de analisar os planos do filme, a fim de compreender melhor as relações imagéticas produzidas no documentário.

O filme narra a história de Petra, a própria realizadora do filme, em busca de sua irmã. A partir de uma viagem a Nova York, a diretora se propõe a traçar os passos de Elena, que, 20 anos antes, saiu do Brasil para ser atriz, enfrentou os desafios de morar em uma metrópole, entrou em depressão e cometeu suicídio.

O filme apresenta uma narrativa central baseada na falta de Elena e, a partir dela, a busca pela memória da irmã. Porém, outros temas periféricos são apresentados e são importantes para a compreensão do que o documentário pretende enunciar, sendo eles: depressão, vida em metrópole, relações familiares, ditadura militar, relação das personagens com a arte, migração e suicídio. Logo, pode-se pensar, segundo Silva e Mousinho (2016), se baseando em uma fala do documentarista João Moreira Salles, que o filme parte da experiência e sentimentos da diretora com sua família e trajetória para então tratar de temas universais, sendo essa subjetividade e vivência pessoal da realizadora a essência da obra. Esses elementos servem como pontos iniciais para a construção fílmica que será analisada no decorrer do trabalho, buscando compreender como, para além dos temas e narrativas, as imagens, a relação entre as personagens e os discursos de valor podem dizer algo sobre a realidade social em que o filme está inserido. Para isso, é utilizado o conceito de sistemas relacionais de Sorlin (1985), que consiste em estabelecer a relação que as personagens têm entre si dentro do filme e o que essas relações constroem e querem dizer sobre os valores evocados pela obra.

A narrativa de Petra, retomando o passado e sua vida, é por meio de voz over. A voz é essencial para debater a forma no cinema documental e está associada à mensagem que o filme pretende passar. Muitos autores e autoras discutem sobre esse tema. A pesquisadora de teoria do cinema, gênero e mídia Mary Ann Doane define voz over como uma “voz descorporificada” (DOANE, 2018), vinda da narradora, que está fora do espaço

em que as imagens vão sendo mostradas, em contraposição à voz off, que está restrita à diegese, ou seja aquela que está presente no espaço das filmagens, porém fora de enquadramento. Para aprofundar-se no debate, é importante destacar, juntamente com o tipo de voz utilizada, a narração em off, e a quem essa voz pertence: à própria realizadora, atuando como narradora, o que demonstra a apresentação de uma subjetividade. Além disso, é uma voz feminina. Consuelo Lins dá destaque a essa narração ao dizer: “se, hoje, a narração em off feita por uma mulher pode parecer banal, é fundamental lembrar que esse procedimento inexistia na tradição do cinema documental.” (LINS, 2007, apud SILVA e MOUSINHO, 2016, p. 11)

Em Elena, a narração é uma voz utilizada para retomar ao passado e manifestar pensamentos sobre o presente, expressando seu sentimento por meio da conciliação entre voz e imagem em tela, formando um significado a partir delas. Logo, Petra atua como narradora e personagem principal do filme, por estar narrando seu passado. Ela detém o conhecimento dos acontecimentos e apresenta sua visão subjetiva, carregada de ideologia — termo que aqui se define como um conjunto não uniforme ou engessado, que não é parte de uma ideologia social, mas, como define Sorlin (1985, p. 171, tradução nossa) “[...] uma ação pela qual um grupo de indivíduos, escolhendo e reorganizando materiais visuais e sonoros, circulando-os entre o público, contribui para a interferência de relações simbólicas sobre relações concretas”.

## 2. A AUTOFICÇÃO E O FILME-ENSAIO

É importante apontar que, mesmo se tratando de um documentário, a obra não segue os caminhos clássicos do gênero. Ou seja: no senso comum, ao se imaginar um filme documentário, se pensar frequentemente no documentário expositivo. Para definir o termo, será utilizado o livro *Introdução ao documentário*, de Bill Nichols. Nele, Nichols (2010) afirma que o documentário expositivo possui algumas características básicas, se baseando em uma estrutura histórica, com um discurso lógico que vai se desenvolvendo ao longo do filme. Para isso, se utiliza de uma narração conhecida como “voz de Deus”, na maioria das vezes masculina, que transmite ao espectador todas as informações, como se fosse uma figura neutra. Para o autor, este tipo de documentário pretende transmitir uma impressão de verdade objetiva na abordagem de acontecimentos históricos e sociais. Mas, Elena não segue esse caminho e se vale de outras ferramentas para construir uma obra que é

atravessada por documentário e ficção, em que a autora emprega recursos para “auto narrar” memórias e luto.

Sendo assim, mesmo considerado um documentário, por se tratar de uma produção que está baseada na vida da diretora, o filme utiliza diversos elementos da ficção para construir sua narrativa, negando, com isso, a “leitura documentarizante”, conceito presente no artigo Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento, do sociólogo Paulo Menezes. Ele se baseia em Odin (2003) para dizer que se trata da “construção pelo leitor de um Enunciador pressupostamente real” (Apud, MENEZES, 2003, p.91). Essa leitura é negada em Elena, na medida em que a obra foge da estrutura de um documentário expositivo para se aproximar do filme-ensaio, que, na definição de Dógenes et al (2015, p.4), é a “experimentação, a experiência intelectual aberta pelo cinema para que o pensamento se aventure sem a baliza da exatidão, coerência, conclusão”. Sobre Elena, as autoras escrevem: “O tom poético se sobressai na medida em que o discurso subjetivo, metafórico, simbólico avança, o que nos permite pensar na condição híbrida entre documentário e ficção.” (DÍOGENES et al ,2015, p.8) Um exemplo disso é o já citado recurso da voz over. Utilizada frequentemente em documentários como forma de afirmar um conteúdo que se deseja transmitir como uma verdade sobre o tema, a voz over é usada por Petra Costa para narrar fatos, propor reflexões e fazer flashbacks — linguagem mais utilizada por filmes de ficção.

Isso, porém, não torna Elena menos documentário, pois a linha entre a narrativa de ficção e não-ficção é definida de acordo com o seu contexto histórico-social e pode tomar diferentes formas. Elena se encaixa em um estilo documental experimental, conforme Giomar Ramos em “Documentários experimentais?”. “Deve-se levar em conta seu aspecto mais subjetivo, pessoal e autoral, em oposição ao padrão que reconhecemos próprio ao documentário.” (RAMOS, 2012, p. 331).

É possível entender Elena, também, à luz do conceito de autoficção, explorado por Luciana Hidalgo. A autora traça um histórico do termo, que surge como um neologismo na literatura francesa e se expande para literatura de outros países. Porém, diz Hidalgo (2013), trata-se de uma concepção que não fica confinada à arte literária, mas tem influência, também, no audiovisual. De acordo com a autora, obras enquadradas como autoficção transitam entre, e confundem as, noções de “eu real” e “eu fictício”, dificultando uma definição entre ficção e autobiografia. Não é possível, dessa maneira, se ter certeza de

quanto há de autobiográfico e ficcional nestas narrativas, de modo que o conceito se caracteriza pelo desprendimento da exatidão.

Mesmo entendendo que filmes estão inseridos em um padrão estético, social e se utilizam de elementos que são recorrentes em outras produções, é importante reconhecer que cada obra possui suas particularidades e não seguem todos as características estabelecidas por gêneros e estilos narrativos, se valendo de diferentes signos para significar algo, a depender dos grupos que os compartilhem. Com isso em mente, Hidalgo (2013) comenta, ainda, sobre como, na maioria das vezes, o autor de uma obra não está interessado nos conceitos teóricos no momento da produção artística, mas sim em uma situação-limite, que, no caso de Elena, é o luto pela irmã, canalizado através da subjetividade. Ela recorre a Philippe Lejeune para comentar sobre a autoficção: “não é um conceito teórico, e sim a designação empírica e histórica de uma série de textos, designação variável conforme seus locutores”. (LEJEUNE, 2007, apud HIDALGO 2013, p.227)

### 3. A ANÁLISE FILMICA E HIERARQUIA DE VALORES

Levando em conta o que foi exposto nos parágrafos anteriores, pode-se começar a entender como é feita a construção de valores dentro do filme. O longa começa com imagens de luzes embaçadas, com a câmera dentro do carro em movimento, mostrando uma cidade no escuro. Petra está narrando, como se estivesse mandando uma mensagem para Elena, dizendo que sonhou com ela nas ruas de Nova York. Enquanto isso, as imagens em tela revelam as ruas da metrópole. Depois, ela fala sobre buscar sua irmã, mas não conseguir, pois ela está em cima de um muro. A câmera enquadra a diretora encostada com a cabeça no vidro do carro, olhando para fora. Sua voz over diz: “olho de novo e vejo que sou eu que estou em cima do muro. Mexo nos fios, buscando tomar um choque, e caio do muro bem alto e morro”. Logo na primeira cena é definida a relação entre as irmãs: as semelhanças entre uma e outra as tornam praticamente a mesma pessoa, e a narrativa segue a reconstrução de Petra como se fosse Elena.

Essa relação entre as irmãs é fundamental para a construção narrativa do filme. Petra passa pelos mesmos problemas que Elena, tem as mesmas dúvidas, dá os mesmos passos. Essas escolhas são explicadas em uma volta de Petra ao passado. O recurso é utilizado em grande parte do filme, com o auxílio de imagens de arquivo feitas por Elena

ou familiares. A irmã é retratada como alguém que apresenta Petra à arte, ainda na infância. É Elena quem a ensina a atuar, cantar e dançar. As gravações mostram seu gosto pela produção artística e semelhança entre as duas, chegando a confundir em diversos momentos quem seria Elena ou Petra. A semelhança é marcada, também, através do corpo, que Dentz (2008) afirma ser “[...] o campo expressivo da pessoa, lugar onde tomam forma concreta as possibilidades humanas e onde se dá a realização do Eu como subjetividade” (apud, BERTOLIN e BRITO, 2011, p.5).

É na semelhança entre os corpos que o filme encontra uma maneira de mostrar como as histórias, sentimentos e subjetividades se cruzam na busca da superação do luto. Diz o teórico de cinema Ismail Xavier: “O tratamento da luz e da imagem desfocada tem efeito especial nessa travessia. [...] Figuras da fusão dos corpos, ambíguas, instáveis, se ligam às vezes à nossa dúvida diante um rosto — é Petra ou Elena?” (XAVIER, 2014, apud DIÓGENES et al, 2015, p.7-8)

Por alternar entre passado e presente, o tempo é um elemento importante na análise de Elena. E para pensar o olhar sobre o passado no documentário, será utilizado um conceito usado por Walter Benjamin no artigo “A imagem de Proust”, em que analisa a literatura autobiográfica e sua relação com a memória e a criação imagética — úteis não apenas para as letras, mas também para o cinema. Ao pensar a autobiografia como uma leitura do passado a partir dos conhecimentos do presente, Benjamin (2012) estabelece o conceito de rememoração, segundo o qual importa não é o que o autor viveu, mas como ele se relembra dos acontecimentos. A recém-falecida documentarista Agnès Varda já chamou a atenção sobre como essa relação entre fatos e memórias é essencial a *As praias de Agnès*: “Meu último filme, por exemplo, pode ser visto como uma narrativa da minha vida, mas é sobre como eu conto isso”. (VARDA, 2013, apud SOUZA, 2015).

No caso de Elena, isso vem reforçar o entrelaçamento entre a vida da realizadora e a obra que ela produz, em consonância com a ideia de autoficção. Petra, por ser personagem de uma história já concluída, tem conhecimento sobre o passado. Porém, sua visão é influenciada por outras experiências. O filme, portanto, trata da visão de Petra sobre sua própria história, o que implica em uma leitura de mundo atravessada por significados construídos socialmente por ela mesma ao longo sua trajetória. Portanto, o documentário é uma ação simbólica.

Aqui será utilizado o antropólogo Clifford Geertz para fazer a relação entre o conceito e o filme. A partir da definição de Geertz (1989), pode-se afirmar que as imagens,

construções imagéticas e narrativas transmitem um significado cultural estabelecido socialmente e compartilhado, permitindo que o público capte estes signos.

Já o historiador Michael Baxandall escreve, em seu livro “O olhar renascente”, sobre quadros, de maneira que seus conceitos também podem contribuir para a análise fílmica, já que se tratam, ambas, de arte visuais. Baxandall (1991) considera a existência um aspecto fisiológico na leitura de imagens. Porém, a interpretação é composta de elementos culturais que irão se refletir na forma como a imagem será lida. Portanto, a leitura da arte não é natural e sim aprendida, dentro de um contexto socio-histórico. Por isso, analisar uma obra é captar um fragmento dos símbolos compreendidos por um público dentro de uma sociedade.

Para além da semelhança das irmãs, também é feita uma associação delas com a mãe. Isso acontece, por exemplo, quando o filme mostra Elena sorrindo, em um plano, e faz o contra plano com o sorriso da mãe, evidenciando a similaridade entre as duas. A partir de então, o documentário constrói a paixão das duas filhas pela arte como uma herança e passa a narrar também a trajetória da mulher sonhadora, vinda de uma família tradicional e que deseja se emancipar dessa realidade. Ela se apaixona por um comunista e muda totalmente sua vida, abandonando a escola de freiras — que representa os valores tradicionais a que era submetida — e se torna militante do PCdoB, sofrendo repressão durante a ditadura militar, enquanto está grávida de Elena. É nesse momento de repressão que nasce Elena, em um contraponto ao nascimento de Petra, que acontece já na reabertura política, mostrada como um tempo de fertilidade para a arte.

As imagens reforçam os valores atribuídos aos dois contextos políticos: a ditadura militar é representada por policiais agredindo manifestantes, pessoas sendo revistas, olhares tristes ou sem expressão. Já no período de redemocratização, surgem pessoas felizes, sorrindo, ouvindo música e dançando. Uma frase dita nessa cena expõe uma construção que aparecerá com frequência no filme: “[na reabertura,] nossa família saía da clandestinidade e parecia entrar em um comercial americano dos anos 50”, o que evidencia a influência dos meios de comunicação na construção da ideia de felicidade. Esses meios de comunicação, por sua vez, se baseiam em uma tradição imagética do cinema hollywoodiano, Felipe Munianis no livro “Audiovisual e mundialização: televisão e cinema”. “Houve a construção de uma linguagem hegemônica, nesse mesmo cinema, que não apenas construiu, mas se incorporou ao imaginário, que foi e é referencial para a publicidade, criando signos de fácil leitura e decodificação”. (MUNIANIS, 2014, p. 23)

Essa capacidade do cinema americano de influenciar o imaginário coletivo se mostra, também, na cena em que Elena está em uma audição nos Estados Unidos e fala sobre sua escolha de ir para Nova York. Ela revela que saiu do Brasil por falta de oportunidades, por não conseguir seguir a carreira como atriz de cinema, já que, em seu país de origem, as únicas possibilidades seriam continuar no teatro ou fazer novelas.

Outra construção apresentada nas primeiras cenas, dessa vez através das imagens, é a visão de Nova York como uma metrópole. Ela é representada pelas luzes que surgem nos planos iniciais, em uma associação comum entre estes símbolos tão reconhecíveis da urbanidade e as grandes cidades. O crítico cinematográfico André Bazin diz, no livro “O cinema: ensaios”, que as imagens, por si só, não contêm um significado, mas que a justaposição delas é capaz de produzir um sentido que será reconhecido por quem assiste (BAZIN, 1991). Esse é o caso de Nova York, onde se passa a maior parte do filme. Para situar o espectador, a montagem passa por representações recorrentes do que pode ser considerado uma metrópole: letreiros, taxis em avenidas, arranha-céus, pessoas caminhando rápido e falando em seus celulares em meio à multidão.

Além dessas imagens, também é mostrada a cidade como um centro cultural. Esse discurso aparece em uma fala de Elena, semanas depois de chegar a Nova York. Empolgada, ela comenta sobre suas experiências e como a cidade tinha lhe proporcionado oportunidades de aprender novas danças e línguas, estabelecer contatos na área de cinema, conhecer grandes personalidades hollywoodianas. Somadas à voz de Elena, as imagens em tela continuam apresentando símbolos do que se reconhece como uma metrópole. Porém, dessa vez, exibe elementos que evocam o reconhecimento de uma cidade vibrante e cheia de possibilidades, movimentada, repleta de pessoas sorridentes e artistas de rua, seguidos de planos de uma estação de metrô cheia, que retoma a construção de uma cidade grande.

A depressão, outro ponto importante da narrativa, é construída a partir da chegada de Elena em Nova York, para buscar uma carreira de atriz. Após passar meses na cidade e não receber respostas nem ser contratada para papéis, ela se decepciona e entra em depressão. Na cena em que Elena relata sua tristeza em uma gravação, as imagens mostram pessoas no metrô, com um olhar sem expressão, uma reação ao hiperestímulo das metrópoles — o que Simmel (1967) chama de atitude blasé. O filme adquire, então, um sentido de solidão, na medida em que Elena não encontra apoio nos momentos de dificuldade. Texto e imagens concorrem para a construção deste sentimento na cena em que a personagem diz: “queria meu pai, mãe e irmã em casa”, enquanto surge na tela um

rosto desconhecido no metrô. A pressão pelo sucesso, atravessada pelo fracasso possibilita o adoecimento.

O transbordamento a que chega o indivíduo nesse início de século tem sido evidenciado, nas mais diversas manifestações psicopatológicas e de desregramento da ação individual, com impactos diretos no sentido que o sujeito atribui ao trabalho e à vida. Assim é que, a impotência sentida, as fadigas crônicas, as descompensações psíquicas e o ressentimento desencadeiam a perda de toda ilusão. (BERTOLIN; BRITO, 2011, p.3)

Os autores continuam, ao dizerem: “além disso, ao ter-se o senso de utilidade abalado pela sensação de fracasso, tem-se o enfraquecimento do senso de responsabilidade e da ligação do sujeito com o mundo”. Portanto, a partir das citações e das imagens e símbolos do filme, o que se constrói em Elena, nesse aspecto, é como a pressão pelo sucesso em uma metrópole como Nova York pode gerar a depressão e a perda do sentido da vida.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do artigo, por meio da metodologia de análise fílmica proposta por Pierre Sorlin, buscou-se evidenciar quais debates, construções de valores e ideias são tema e objeto de discussão em Elena, seja na forma, seja no conteúdo. A pretensão não é atribuir um gênero ou estilo narrativo ao filme, já que a obra artística não é objetiva, mas buscar entender como esses elementos foram utilizados para expressar as ideias da realizadora, na medida em que uma narrativa é uma colagem de subjetividades atravessadas por elementos e símbolos culturais que fazem possível a análise de seus elementos intrínsecos e extrínsecos, bem como de evidências do contexto social e histórico em que foi produzida.

Portanto, conclui-se que a construção feita ao longo do filme evidencia a ligação entre as irmãs. Para realizadora, esse laço leva a uma busca pela superação do luto, a partir da consideração da semelhança entre as personagens, que dividem uma história de vida. Assim, o mergulho na trajetória de Elena, a partir da subjetividade e das experiências da realizadora, se estabelece como oportunidade de desenvolver um estudo sobre a percepção das metrópoles — especialmente as americanas — como lugares de oportunidade e sucesso, construída sobretudo pelo cinema e pelos meios de comunicação.

Esse imaginário é refletido na forma como é construído o sonho de sair do país, com destino aos Estados Unidos, atrás do sucesso artístico. Na sequência, o filme mostra a

solidão e a decepção que acompanham o fracasso do projeto. Isso é feito com a contraposição de um primeiro momento, em que se evidencia as facilidades e os encantos de se viver em uma cidade grande americana, e um segundo, em que se estabelece os impactos causados na vida de Elena pelas dificuldades e desafios enfrentados longe de casa e da família e sob a pressão da expectativa frustrada de sucesso profissional e pessoal.

### REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

ELENA. Produção de Fernando Meirelles. São Paulo: Busca Vida Filmes, 2012, DVD.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANCINE. *Anuário estatístico do cinema brasileiro*: 2013. [S.l.], 2014. Disponível em: [https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/Anuario\\_2013.pdf](https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/Anuario_2013.pdf). Acesso em: 13 jul. 2018.

BAXANDALL, M. *O olhar renascente*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BAZIN, A. A evolução da linguagem cinematográfica. In: *O cinema (ensaio)*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERTOLIN, R. V.; BRITO, M. J. de. Análise fílmica: Alternativa Metodológica na Pesquisa Organizacional Refletindo Subjetividade, trabalho e Corporeidade. In: ENCONTRO DE GESTÃO DE PESSOAS E RELAÇÕES DE TRABALHO, 3., 2011, João Pessoa. *Anais...* [S. l.]: ANPAD, 2011. p. 1-17. Disponível em: <http://www.anpad.org.br/admin/pdf/EnGPR398.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2019.

DIÓGENES, E. V. et al. O documentário Elena: desdobramentos históricos do ensaio fílmico. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 10., 2015, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: UFRGS, 2015. p. 1-15 Disponível em: [http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/10o-encontro-2015/gt-historia-da-midia-audiovisual-e-visual/o-documentario-elena-descobramentos-historicos-do-ensaio-filmico/at\\_download/file](http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/10o-encontro-2015/gt-historia-da-midia-audiovisual-e-visual/o-documentario-elena-descobramentos-historicos-do-ensaio-filmico/at_download/file). Acesso em: 22 jan. 2019.

DOANE, M. A. A voz no cinema: articulação do corpo e do espaço. In: XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema*. São Paulo: Paz e Terra, 2018. p. 371-387.

GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

HIDALGO, L. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro: [S. n.], 2013, vol. 15, n. 1, p. 218-231. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n1/a14v15n1.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2019.

MENEZES, P. Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento. *Revista brasileira de ciências sociais*, São Paulo, vol. 18, n. 51, p. 87-97, fev. 2003.

MUANIS, F. *Audiovisual e mundialização: televisão e cinema*. São Paulo: Alameda, 2014.

NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2010.

RAMOS, G. Documentários experimentais? *Estudos de cinema e audiovisual Socine*. São Paulo, vol. 7, p. 331-339, 2012.

SILVA, S. R. R. da; MOUSINHO, L. A. Um olhar sobre Elena: encenação que se desdobra. [online], *Revista Digital de Cinema Documentário*, Portugal e Brasil: [S. l.], 2016, n. 19. Disponível em: [http://doc.ubi.pt/19/dossier\\_1.pdf](http://doc.ubi.pt/19/dossier_1.pdf). Acesso em: 22 jan. 2019.

SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: [S. n.] 1967, p. 10-24.

SORLIN, P. *Sociologia del cine: la apertura para la história de mañana*. Mexico: Fondo de cultura econômica, 1985.

SOUZA, T. N. O. Uma forma cinematográfica para contar uma vida: memória e história em *As praias de Agnès*, de Agnès Varda. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA CULTURAL, 7, 2014, São Paulo. *Anais...* São Paulo: USP, 2015. p. 1-14 Disponível em: <http://gthistoriacultural.com.br/VIIsimposio/Anais/Tainah%20Negreiros%20Oliveira%20e%20Souza.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2019.