

Papai Kasper e Elena: a busca do outro (e de si) em documentários pessoais de Lea Glob e Petra Costa

My Father Kasper and Elena: searching for the other (and for oneself) in Lea Glob's and Petra Costa's personal documentaries

Papa Kasper et Elena: la recherche de l'autre (et de vous-même) dans les documentaires personnels de Lea Glob et Petra Costa

Suélien Rodrigues Ramos da Silva

Universidade Federal da Paraíba

E-mail: suellenrodrigues.rs@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7402-6233>

Luiz Antonio Mousinho

Universidade Federal da Paraíba

E-mail: luizantoniomousinho@gmail.com

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-7730-3195>

RESUMO:

Este artigo examina o curta-metragem *Encontro com papai Kasper Cartola* (Lea Glob, 2011) em diálogo com os longas *Elena*, de Petra Costa (2009), e *Olmo e a gaivota*, de Petra Costa e Lea Glob (2015). Observa similaridades entre os filmes pessoais das duas cineastas e a importância de elementos constitutivos, como a busca do outro e de si; o uso de imagens e outros arquivos familiares, como cartas, diários e objetos pessoais; a visita a espaços dotados de relevância afetiva; e a gradativa reconstrução da memória. Tal análise está fundamentada em estudos sobre cinema (BERNARDET, 2014; LINS; REZENDE, 2010; MATTOS, 1997; ODIN, 2008), narrativa (BAKHTIN, 1997; REIS; LOPES, 1988) e escritas de si (ALBERCA, 2010; LEJEUNE, 2014).

Palavras chave: *Documentário de busca. Documentário pessoal. Arquivos familiares. Memória.*

SILVA, Suélien Rodrigues Ramos da; MOUSINHO, Luiz Antonio. *Papai Kasper e Elena: a busca do outro (e de si) em documentários pessoais de Lea Glob e Petra Costa*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36154>>

ABSTRACT:

This paper proposes to examine the short film *Meeting my father Kasper Tophat* (Lea Glob, 2011), in a dialogue with other two films, *Elena*, by Petra Costa (2009), and *Olmo and the seagull*, by Petra Costa and Lea Glob (2015). It is observed similarities between those personal films by both filmmakers and how important composition features are as searching the other and oneself as well; the visit to spaces with affective relevance; and the gradual reconstruction of memory. Such analysis is based on film studies (BERNARDET, 2014; LINS; REZENDE, 2010; MATTOS, 1997; ODIN, 2008), narrative (BAKHTIN, 1997; REIS; LOPES, 1988) and self-writing (ALBERCA, 2010; LEJEUNE; 2014).

Keywords: *Search documentary. Personal documentary. Family archives. Memory.*

RÉSUMÉ:

Cet article examine le court-métrage *Encontro com papai Kasper Cartola* (Lea Glob, 2011), en dialogue avec les longs métrages *Elena* (Petra Costa, 2009) et *Olmo et la mouette* (Petra Costa et Lea Glob, 2015). Il observe des similitudes entre les films personnels des deux cinéastes et l'importance des éléments constitutifs, tels que la recherche de l'autre et d'eux-mêmes; l'utilisation d'images et d'autres dossiers familiaux, tels que des lettres, des journaux intimes et des efes personnels; la visite d'espaces dotés d'une pertinence affective; et la reconstruction progressive de la mémoire. Cette analyse est basée sur des études sur le cinéma (BERNARDET, 2014; LINS; REZENDE, 2010; MATTOS, 1997; ODIN, 2008), récit (BAKHTIN, 1997; REIS; LOPES, 1988) et auto-écriture (ALBERCA, 2010; LEJEUNE; 2014).

Mots-clés: *Documentaire de recherche. Documentaire personnel. Les dossiers familiaux. Mémoire.*

Artigo recebido em: 19/09/2021
Artigo aprovado em: 02/06/2022

Introdução

A produção do documentário *Olmo e a gaivota* (2015), um filme híbrido, que abriga também elementos ficcionais, representando a gravidez da atriz de teatro Olívia Corsini, realizado em codireção pela cineasta brasileira Petra Costa em parceria com a dinamarquesa Lea Glob, leva-nos a um olhar mais atento para afinidades perceptíveis em produções anteriores das duas documentaristas: *Elena* (2009), primeiro longa de Petra, e o curta-metragem de 2011, exibido no Brasil em 2012, no

SILVA, Suéllen Rodrigues Ramos da; MOUSINHO, Luiz Antonio. *Papai Kasper e Elena: a busca do outro (e de si) em documentários pessoais de Lea Glob e Petra Costa.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36154>>

festival “É tudo verdade”, sob o nome *Encontro com papai Kasper Cartola* (no original, *Modet med min far Kasper Hojhat*), primeiro filme de Lea Glob. Ambos trazem elementos narrativos autobiográficos, uso de voz *over* em primeira pessoa e a presença das cineastas em cena.

Elena é um documentário no qual Petra Costa reconstrói a figura de sua irmã, Elena Andrade, que faleceu aos vinte anos de idade, após cometer suicídio. O fato ocorreu quando a cineasta tinha somente sete anos, portanto, convivendo com sua irmã apenas nos primeiros anos de sua infância. Em *Encontro com papai Kasper Cartola*, Lea Glob narra sua busca para resgatar a identidade paterna após, em sua juventude, tomar conhecimento que ele havia cometido suicídio na prisão – contando com a presença do pai somente até seus dois anos de idade.

Cabe salientar que a formação da parceria das cineastas para a feitura de *Olmo e a gaivota* surge em 2012, por meio de convite, durante o CPH:DOX (DOX:LAB) – Festival Internacional de Cinema Documentário de Copenhague, na Dinamarca, no qual dez diretores europeus eram escolhidos para trabalharem com outros dez não europeus, com deliberação do comitê a respeito da formação da dupla.

Neste artigo, analisamos o curta-metragem *Encontro com papai Kasper Cartola* em diálogo com os filmes *Elena* e *Olmo e a gaivota*, observando similaridades e abordando elementos constitutivos, como a busca do outro e de si; o uso de imagens e arquivos familiares – inclusive cartas, diários e objetos pessoais; o trânsito por espaços significativos, de relevância afetiva; e a gradativa reconstrução da memória.

Iniciando a busca

Assim como *Elena*, o curta-metragem de Lea Glob constitui-se como *documentário de busca*, uma das modalidades do chamado *documentário em primeira pessoa*¹, mencionado por Jean-Claude Bernardet (2014) em texto no qual analisa 33 (2002), de Kiko Goifman, e *Passaporte húngaro* (2001), de Sandra Kogut, duas produções documentais nacionais baseadas na experiência pessoal de grande reconhecimento e destaque do começo dos anos 2000.

SILVA, Suéllen Rodrigues Ramos da; MOUSINHO, Luiz Antonio. *Papai Kasper e Elena: a busca do outro (e de si) em documentários pessoais de Lea Glob e Petra Costa*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36154>>

Esses filmes são dois projetos pessoais, que se iniciam sem a certeza de que terão êxito, não havendo praticamente preparação anterior, com o documentário compondo-se a partir do registro do processo de pesquisa e ambos apresentando certo risco: no caso de Kiko Goifman, a possibilidade de prejudicar seu relacionamento com sua mãe adotiva, já que seu filme retrata a procura por sua mãe biológica; e, com Sandra Kogut, o receio de que tivesse que abrir mão da nacionalidade brasileira para a conquista do almejado passaporte húngaro (BERNARDET, 2014).

Elena pode ser lido enquanto documentário de busca, considerando o mergulho de Petra Costa na trajetória da irmã durante o processo de realização do filme. A diretora vai aos arquivos de família, entrevista diversas pessoas que conviveram com Elena e viaja até Nova York, inclusive junto com sua mãe, indo ao apartamento no qual moraram, ao hospital para o qual Elena foi levada, realizando um percurso à procura de reconstituir para si a identidade da irmã e firmar a sua própria.

Movimento bastante semelhante ocorre em *Encontro com papai Kasper Cartola*. Os pais da diretora separaram-se quando ela tinha somente dois anos de idade, crescendo sem contato com o pai e sem notícias – imaginando que ele teria, quem sabe, fugido para o mar, considerando o que ouvimos em voz *over*.

A partir do filme, sabemos que quando Lea Glob tinha dezoito anos um fato irrompe em seu cotidiano e desdobra-se em outros acontecimentos. A mãe faz-lhe uma visita. Visivelmente inquieta, sem saber o que fazer com as mãos, conta que o pai da cineasta estava morto, havia se enforcado na prisão em que permaneceu por quatorze anos. Em *Encontro com papai Kasper Cartola*, a diretora busca resgatar a imagem de seu pai, reconstituir essa parte da própria história e delinear a identidade paterna, fazendo entrevistas, levantando material de arquivo e, sobretudo, por meio do que lhe restou: os objetos deixados por ele e os espaços que habitou.

O filme de Glob é, portanto, um documentário pessoal, (auto)biográfico, pautado em uma narração memorialista, que conta seu passado, desde a infância, por uma narrativa de temporalidade predominantemente linear, tendo como centro a morte do pai e, a partir desse evento, delineando os acontecimentos anteriores e posteriores. A diretora faz uso do recurso da voz *over* e coloca-se em cena desde a primeira imagem, conforme se dá também no longa-metragem de Petra Costa.

Uma diferença importante entre o curta-metragem realizado por Lea Glob e os filmes *Elena* e *Olmo e a gaivota* é que não há, por parte da diretora, um privilégio à exposição da interioridade. O conteúdo da narração pauta-se, sobretudo, no relato de acontecimentos, em descrições, na exposição de textos de escritos pessoais e oficiais. São utilizados muitos planos abertos, principalmente de espaços externos, e os personagens também não são filmados de perto, como ocorre nos filmes de Petra Costa, ou mesmo em cenas de *Olmo e a gaivota*. Predomina o uso de câmera fixa, havendo pouco uso de trilha sonora. Somente os objetos de seu pai são filmados com proximidade, a fim de destacar os detalhes.

A voz *over*, no filme de Lea Glob, é muito presente, ouvida a todo tempo, mas nunca em captação direta das cenas e uso posterior, também não sendo feito uso da voz *off* no extracampo. A documentarista realiza algumas entrevistas para obter informações sobre seu pai, feitas com seu avô materno, sua mãe, o diretor da prisão em que o pai esteve preso, o oficial da condicional, além de conversar com uma mulher que o visitava frequentemente, mas todas essas falas são absorvidas pela voz *over*, em sua voz, com o conteúdo de cada uma delas relatado na narração. Portanto, a palavra não é concedida aos personagens entrevistados, mesmo quando os vemos em cena.

Tal característica leva-nos a dois conceitos abordados pela teoria narrativa, desenvolvidos a partir da literatura, mas que nos auxiliam em nossa reflexão: cena e sumário. De acordo com Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1988, p. 233, grifo do original), a cena constituiria “a tentativa mais aproximada de imitação, no discurso, da duração da história”, sendo uma condição posta pelos autores como *a priori* a “reprodução do discurso das personagens, com respeito integral das suas falas e da ordem de seu desenvolvimento”, sem que o narrador abra mão completamente de “suas prerrogativas de organizador e modelizador da matéria diegética”, controlando “discretamente o desenrolar da **cena.**”

Conforme observamos, no documentário de Glob não ocorre a reprodução dos discursos, mantidos de maneira integral, o que seria condição prévia, ao se considerar o entendimento mais geral sobre o conceito de cena. A diretora opta por manipular a velocidade temporal, fazendo uso da estrutura sumária como recurso narrativo, ou seja, de redução, resumo, compressão do tempo diegético (REIS; LOPES, 1988), e da exposição dos elementos que compõem a cena ao inserir os personagens em tela, interagindo consigo, mas exercendo maior controle sobre a narrativa, selecionando tais

discursos e reproduzindo o teor dessas falas após o filtro via narração e não por exposição direta de suas vozes. Trata-se, portanto, de um controle no sentido de filtrar os eventos pela subjetividade de quem os vivencia, investindo menos nos fatos do que na repercussão dos fatos no indivíduo. O filme assume isso, é uma busca identitária, de como o mosaico fragmentado de situações e objetos vai afetando a narradora-personagem-focalizadora.

Em *Olmo e a gaivota*, a voz *over* também é utilizada como recurso essencial. Se, em *Encontro com papai Kasper Cartola* e em *Elena*, as realizadoras dos documentários, numa narração em primeira pessoa, colocam-se para o espectador, em *Olmo e a gaivota* quem cumpre esse papel é a protagonista Olívia Corsini e não uma das diretoras, apesar de termos acesso a tais vozes no extracampo (voz *off*) durante breves momentos de interação.

A atriz Olívia Corsini é personagem do documentário expondo suas vivências, tendo produzido um diário em áudio, gravado a pedido das diretoras, narrando seus sentimentos no decorrer da gravidez e participando ativamente da concepção das cenas sobre sua própria vida, discutindo o que seria encenado a fim de manter a verossimilhança com o modo que, de fato, agia em seu cotidiano, assim como seu companheiro, Serge Nicolai.

Com a opção de Petra Costa e Lea Glob por construírem o filme a partir do uso da voz *over*, a protagonista de *Olmo e a gaivota* narra para o espectador como se fosse para si mesma, em primeira pessoa, sua experiência durante a gestação, não sendo somente um sujeito documentado pelas realizadoras, mas colaboradora, dando ao filme um viés não apenas biográfico, mas possibilitando, por essa leitura, e apenas por ela, aludirmos à presença de elementos autobiográficos no documentário.

A narração em voz *over* desempenha uma função relevante, principalmente, nos documentários autobiográficos. Philippe Lejeune (2014) dedica um tópico de seu livro *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet* à reflexão sobre cinema e autobiografia, admitindo a existência do cinema autobiográfico, caracterizando-o e fazendo ponderações. A questão do “valor de verdade” é posta como o problema principal, não sendo possível pedir que o cinema mostre o passado do autor, podendo apenas “evocá-lo ou reconstituí-lo”, problema que não existiria na literatura:

a escrita não tem esse problema, pois o significante (a linguagem) não tem nenhuma relação com o referente. A lembrança de infância escrita é tão ficcional quanto a lembrança de infância reconstituída no cinema: mas a diferença é que posso acreditar e fazer acreditar que é verdadeira quando a escrevo, pois a linguagem não imita a realidade. No cinema, em contrapartida, a inautenticidade do artefato torna-se perceptível porque, a rigor, uma câmera teria podido registrar, outrora, a realidade do que, aqui, é representado por simulacro. Assim, a “superioridade” da linguagem se deve antes a sua capacidade de fazer esquecer seu aspecto ficcional do que a uma aptidão especial para dizer a verdade. O cinema tem a desvantagem de *poder* ser documental e a imagem, a desvantagem de estar sempre ligada a uma realidade. A criança que deve representar minha infância, o adulto a quem delego meu papel, as cenas que reconstituo não são de fato a realidade que querem ser (LEJEUNE, 2014, p. 264, grifo do original).

Ao discorrer sobre maneiras para contornar essa dificuldade, que ocorreria apenas em relação à representação do passado, por ser possível ao cineasta registrar o presente e armazenar imagens para montagem posterior, bem como utilizar arquivos, vídeos, fotografias e outros vestígios para compô-lo em cena, Lejeune destaca o uso da narração como recurso: “do mesmo modo que o cinema pode, filmando o presente ou utilizando fotos, atingir um valor de verdade, ele pode remediar sua relativa incapacidade de dizer ‘eu’ utilizando a voz *off*” (LEJEUNE, 2014, p. 268). Tal recurso permitiria “recuperar a confiança cega que temos na linguagem articulada e também expressar relação com o passado que a imagem por si só tem dificuldade em mostrar” (LEJEUNE, 2014, p. 265).

Devido à importância da voz *over* na constituição dos nossos objetos de pesquisa, começemos pelo modo como o pesquisador descreve esse recurso, referindo-se a uma voz externa, que apresenta uma função narrativa. Lejeune (2014) utiliza um termo corrente, que seria, na verdade, a “narração em *off*”, sem considerar suas especificidades em seu uso técnico no âmbito da produção fílmica. Voz *off* diz respeito à fala de uma personagem presente na cena, mas fora de quadro, sendo, desse modo, uma voz extracampo, diferenciando-se da voz *over*, que é a voz acoplada às imagens em momento posterior, no processo de edição e montagem.

A voz *over* que ouvimos em *Olmo e a gaivota* é da protagonista, Olívia Corsini. Em *Elena*, a narração é feita por Petra Costa, com a voz *over* constituindo-se como elemento fundamental, considerando a estruturação do documentário nos moldes de uma narração epistolar.

Arquivos familiares

No filme *Encontro com papai Kasper Cartola*, ouvimos a narração de Lea Glob que, entre outras questões, conta que teria poucas fotografias de sua infância, com algumas imagens sendo aproveitadas no filme, inclusive uma que teria sido captada por seu pai, em que ela olha para fora do quadro, apesar de afirmar não conseguir se lembrar dele. A utilização de imagens de arquivos familiares é outro elemento de contato do curta-metragem tanto com *Elena* quanto com *Olmo e a gaivota*.

Lea Glob também valoriza a exposição da palavra grafada, colocando em cena imagens do diário de sua mãe, de cartas enviadas por seu pai, para sua mãe e para outra mulher, cartões de condolências, um poema datilografado que seu pai havia escrito sobre ela, recortes de jornais nos quais há referência à atividade de seu pai no circo em que atuou, quando exercia a função de mágico, e de roubos dos quais ele participou, motivo pelo qual foi preso, além de registros oficiais, por meio de arquivos aos quais Lea Glob teve acesso após o falecimento do pai.

Será nesses arquivos que a diretora irá encontrar uma foto de seu pai, imagem que não tinha visto antes, portanto, seu primeiro contato direto com o registro real da fisionomia paterna, conforme a narração, na qual Glob observa parecer-se com ele. Também será por meio de um documento oficial que a diretora encontrará a descrição de como o corpo de seu pai foi achado em sua cela após a morte, enforcando-se com um lençol, trecho também incluso na narração.

Apesar de o documentário *Elena* possuir uma gama de imagens produzidas especificamente para o filme, o uso de imagens de arquivo é tão extenso que também podemos nos referir a uma aproximação à classificação como *filme de compilação* ou *filme de arquivo*, tendência das produções documentais destacada pelo crítico Carlos Alberto Mattos (1997). A reunião e o ordenamento da imensa quantidade de materiais de arquivo (impressos, em áudio e em vídeo) relacionados à irmã Elena Andrade foi o primeiro passo de Petra para a realização do filme. Em *Olmo e a gaivota*, mesmo não havendo grande aproveitamento desse tipo de imagens, elas também são utilizadas.

Consuelo Lins e Luiz Augusto Rezende (2010) relatam que a prática artística do uso de imagens de arquivo dá-se, no cinema, a partir dos anos de 1920, citando os russos Esther Shub e Dziga Vertov como exemplos célebres, tendo, mais à frente, nos anos de 1950, Alain Resnais e Chris Marker, e já pelos anos de 1970, Orson Welles e Guy Debord, ressaltando a intensificação do uso desse tipo de imagem no documentário contemporâneo, mesmo de imagens de anônimos, disponíveis na internet ou arquivos de programas televisivos, utilizadas especialmente em filmes ensaísticos.

Os autores ressaltam a característica do arquivo como “sempre algo em construção, intrinsecamente ligado ao presente” (LINS; REZENDE, 2010, p. 590), e partem do conceito de “imagem-arquivo”, de Didi-Huberman, para afirmar que tais imagens dizem pouco antes de serem montadas, postas em relação a outros elementos, imagens, temporalidades, textos e depoimentos (LINS; REZENDE, 2010, p. 590). Ambos compreendem que “tornar nova uma imagem é, então, descobrir elementos latentes, que não eram ‘visíveis’ à época de sua captação” (LINS; REZENDE, 2010, p. 594), bem como “rediscuti-la, inseri-la em um contexto histórico diferente, mudar a direção de seu discurso, confrontá-la com outras perspectivas” (LINS, REZENDE, 2010, p. 595).

A maior parte dos arquivos utilizados em *Elena*, assim como os que foram inclusos na montagem de *Olmo e a gaivota* e *Encontro com papai Kasper Cartola*, são imagens pessoais, filmes familiares produzidos em um contexto privado e não com intento de ampla divulgação. Menosprezado anos atrás, o filme familiar dispôs, gradualmente, de um reconhecimento como documento, conforme Roger Odin (2008).

Odin (2008) afirma que, ocasionalmente, os filmes caseiros eram tratados com certa banalidade, muitas vezes nem chegavam a ser revelados e, após a inserção do vídeo, nem sempre o material gravado era visto em sua totalidade, gravações realizadas, em geral, com o intuito de guardar recordações, inscrevendo-se em um processo de rememoração coletiva ou individual de âmbito familiar e em um modo de leitura privado.

O mesmo ocorre, atualmente, com a produção de imagens digitais, pois fotografias e vídeos são produzidos em excesso, mas uma enorme quantidade de tais registros é esquecida, excluída, nunca revista ou utilizada de modo prático.

Por depoimento de Petra Costa, sabe-se que, a princípio, o documentário *Elena* foi pensado como uma ficção, na qual a diretora iria incorporar a memória de sua irmã. O enredo inicial seria baseado em uma protagonista perturbada por uma memória em que se fala de suicídio. Durante todo o filme, ouviríamos vozes, dando a impressão de que a personagem iria se matar, até que, ao final, seria revelado que a morte já ocorreu e que fora a morte da irmã.²

Petra Costa relata que muda de concepção sobre o filme, decidindo passar da forma ficcional ao documentário, após encontrar e assistir às imagens de arquivo. De acordo com a diretora, foi uma surpresa a descoberta dos filmes familiares, pois a maior parte do material estava esquecida na garagem da casa de sua mãe, mofando, registros que ela nunca havia visto, horas de gravações concentradas, sobretudo, no início dos anos de 1980.³

Com o encontro das imagens, Petra Costa começa a editá-las, entrevista muitas pessoas, inclusive em Nova York, tem acesso a outras imagens de arquivo de sua irmã cedidas por amigos, como a do teste de *casting* feito por Elena e de Elena dançando durante um curso de férias na Hungria, e o filme passa a encaminhar-se para se tornar uma biografia de sua irmã, com o retorno da inclusão de Petra no documentário, como personagem, apenas no último ano de feitura, dos três necessários para a realização, ocorrendo, portanto, ao final, uma aproximação com a ideia inicial que tivera.⁴

Tudo o que é posto diante da câmera é convertido em objeto passível de leitura, de acordo com Roger Odin (2008, p. 206-207), que descreve o modo como o espectador porta-se diante de um filme de uma família que não é a sua: a partir de uma leitura superficial, por só poder se ater ao que está nas imagens, o que traria como negativo o fato de impedir a compreensão de determinados planos e ações, mas como fator positivo não haver constrangimento ocasionado pelo vínculo a uma leitura familiar. Por outro lado, salienta o autor, os membros da família veem nas imagens bem mais do que elas representam para um olhar estrangeiro, pois coisas banais podem ter significações distantes de sua leitura mais comum.

Odin (2008, p. 210-211) destaca a relação afetiva especial que se estabelece entre esse tipo de imagens e o espectador, que, geralmente, identifica-se com elas, pois ele poderia ter sido o sujeito que as filmou. Isso daria a sensação de serem também um pouco suas, uma relação pautada por um poder de sedução e atração, certa magia, que distingue totalmente as imagens familiares do

SILVA, Suéllen Rodrigues Ramos da; MOUSINHO, Luiz Antonio. *Papai Kasper e Elena: a busca do outro (e de si) em documentários pessoais de Lea Glob e Petra Costa.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36154>>

material de reportagens ou de documentários tradicionais, causando, inclusive, um “bloqueio” a uma leitura em termos de veracidade, já que, por suas características intrínsecas, serem amadoras e para uso privado, vemos tais imagens com maior confiança, sem questionamento de sua autenticidade.

Apesar de não se caracterizar como filme de compilação, *Olmo e a gaivota* também faz uso de filmes familiares. Em debate sobre o documentário, quando de seu lançamento no Brasil, no Festival do Rio, em 2015, Daniel Varotto, assistente de direção, faz referência a uma das funções dos filmes de arquivo na obra: a “construção de uma identidade de atriz” (informação verbal)⁵, observando que, nas imagens que tiveram acesso, de arquivo pessoal, Olívia já demonstrava ter consciência do próprio corpo, de seu poder de representação na imagem, posicionando-se para a câmera.

As colocações de Varotto revelam a intenção, o olhar que deu direcionamento à escolha, à compilação e ao ordenamento das imagens de arquivo pessoal de Olívia Corsini, utilizadas na composição do principal trecho de memória da personagem: dando ênfase à atuação, em uma atitude mais performática.

No entanto, sendo um filme em que a representação da vida da personagem no mundo histórico é mesclada de modo bastante ambíguo com o que é fruto de encenação, criação, inserção ficcional, acreditamos que a utilização das imagens do arquivo pessoal de Corsini é significativa, sobretudo no sentido posto por Odin, de impregnar o documentário com um forte elemento de autenticidade.

Memória e espacialidade

No filme *Elena*, a visita a espaços representativos, espaços de memória, é extremamente relevante, assim como em *Encontro com papai Kasper Cartola*. Em seu longa-metragem, Petra Costa leva sua mãe, Li An, a locais sobre os quais ela dá seu depoimento, contando detalhes sobre o dia da morte da filha Elena.

SILVA, Suéllen Rodrigues Ramos da; MOUSINHO, Luiz Antonio. *Papai Kasper e Elena: a busca do outro (e de si) em documentários pessoais de Lea Glob e Petra Costa*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36154>>

No curta-metragem de Lea Glob, predomina a visita aos espaços que denotam a presença do pai, mas que Glob não conhecia. A representação de um deles, por meio de sua recriação como recurso rentável para a *mise-en-scène*, é elemento fundamental do documentário. Glob vai até o apartamento deixado pelo pai, do qual só toma conhecimento pouco tempo depois de sua morte, recebendo a chave pelos correios, e percorre os espaços, observa os objetos, tentando, a todo tempo, conseguir mais elementos para a elaboração da imagem dele.

A respeito da visita ao apartamento, Glob chega a comentar na narração que o lugar não parecia abandonado por alguém que queria morrer, revelando uma imagem bastante comum, difundida social e culturalmente, a respeito daqueles que cometem suicídio: que os sinais de tal intenção sejam expressivos, trazendo indícios perceptíveis da desistência da vida, o que não ocorre em grande parte dos casos.

Com a ida até o apartamento, a realizadora, juntamente com sua mãe, empacota em caixas os pertences do pai, levando-os consigo, objetos que constituem os principais elementos cênicos utilizados por Glob na estruturação narrativa do documentário e na construção fragmentária e gradual da imagem paterna.

A diretora visitará também a cela em que seu pai esteve por tantos anos e na qual se suicidou. São as cenas finais do documentário, nas quais vemos, primeiramente, um homem ao telefone, informando-se sobre o número da cela em que Kasper Sorensen esteve preso e, em seguida, Lea Glob entrando nesse espaço, caminhando dentro da cela, percorrendo-a com os olhos, visivelmente emocionada.

Desde os primeiros momentos do curta, deparamo-nos com a representação do espaço da cela, mas só nos damos conta disso no decorrer da narrativa documental. O filme começa com Lea Glob pintando as laterais de um grande tablado retangular, visto de cima, que mede dois metros por três, informações visíveis em marcações na imagem e reforçadas pelas primeiras palavras da narração em voz *over*: “Esse quarto tem dois metros por três. É mobiliado com uma cadeira, uma mesa, uma cama e uma porta sem maçaneta.” (informação verbal)⁶. Após tal menção, a narração prossegue, sem explicações imediatas a respeito da significação do espaço.

SILVA, Suéllen Rodrigues Ramos da; MOUSINHO, Luiz Antonio. *Papai Kasper e Elena: a busca do outro (e de si) em documentários pessoais de Lea Glob e Petra Costa*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36154>>

É com esse espaço que Lea Glob irá interagir, ocupando-o com o próprio corpo, reconstituindo para a câmera a experiência vivenciada por seu pai de permanecer numa cela com tais dimensões. Gradativamente, Glob vai deixando-o repleto dos objetos relacionados à memória paterna.

A valorização dos objetos como elementos de relevância identitária do sujeito é um recurso do curta da diretora dinamarquesa, não explorado de tal forma nos filmes de Petra Costa e na produção em coautoria. A busca da realizadora brasileira pelos vestígios deixados pela irmã concentra-se em seus escritos pessoais e registros em áudio e vídeo.

Em *Elena*, a diretora dá destaque, na narrativa, a dois objetos, mas que não são vinculados à identidade da irmã, e sim, itens de relevância afetiva, que remetem a momentos importantes da relação entre as duas: uma concha, que teria ganho de presente de Elena, em seu aniversário de sete anos, quando a irmã conta que viajará para Nova York; e um cachorrinho de pelúcia escolhido por Elena para ser levado por Petra para a escola, devido à realização do *show and tell*⁷, na manhã do dia em que ocorre o suicídio.

Reconstruindo a imagem paterna

Em *Encontro com papai Kasper Cartola*, temos também fragmentos de duas cartas de Kasper inseridos na narração, na voz de Lea Glob. Ambas trazem novas informações biográficas, mas a carta escrita para a mãe da realizadora é de grande importância narrativa por conter um relato de seu pai sobre ela:

Querida Rikke. Eu não sei como fazer as pazes com você. Eu não queria surtar daquele jeito. Eu não pretendia persegui-la naquele dia. Era como se todas as coisas que eu guardara para mim de repente tivessem entrado em curto-circuito. Já passei por sua casa muitas vezes e cheguei até a sua porta, mas saí porque não tive coragem de ver vocês duas de novo e fiquei com medo de como reagiria. Naquela época, tomei uma decisão. Eu me importava muito com você e Lea, eu não queria arruinar as coisas para você. Então eu segui meu próprio caminho. Quando lhe disse que sentia falta de Lea, você disse que ela sentia falta do pai. Eu não acredito nisso, visto que ela não me conhece. E eu não acredito que ela irá. Não mais. Quer me enviar uma foto recente de Lea e uma mecha de cabelo dela? Meu endereço é: Prisão Aarhus, Christiansgade 1, Aarhus. P.S. Eu posso ver seu apartamento da minha cela (informação verbal).⁸

SILVA, Suéllen Rodrigues Ramos da; MOUSINHO, Luiz Antonio. *Papai Kasper e Elena: a busca do outro (e de si) em documentários pessoais de Lea Glob e Petra Costa*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36154>>

Após a inserção da carta, vemos imagens feitas pela realizadora de dentro da cela do pai, através das barras da prisão, de onde era possível ver seu prédio do outro lado da rua. Glob comenta, na narração, que não sabia a respeito, pois, na época em que a carta foi escrita, estava na creche e “era a garota que não tinha pai” (informação verbal)⁹. A frase forte da diretora revela o peso que representava para si a ausência da figura paterna na infância.

Glob remonta a imagem do pai de maneira honesta e corajosa, sem pudores em apresentá-lo com suas qualidades e falhas, tentando transmitir sua complexidade. Passa pelo relato da paixão entre ele e sua mãe, surgida na tenda do circo, vinte nove anos antes, mencionando, por diversas vezes, a atuação do pai como mágico, representada por meio de objetos deixados por ele, como sua cartola e um livro manuscrito de magia, informações que estão na narração, assim como o trecho de carta enviada para a mulher que o visitava, na qual menciona um convite para um congresso de mágicos.

A diretora não suprime, contudo, a vida fora da lei, os motivos que o levaram à prisão, os roubos que teriam ocorrido em várias ocasiões, estando, inclusive, no relato do avô materno a informação de nunca ter gostado de Kasper por este ter roubado as joias da avó de Lea na primeira vez que os foi visitar, lembrança que a mãe da diretora teria omitido.

Vemos, no documentário, um quadro pintado pelo avô de Lea Glob, bastante simbólico por ser um retrato dos pais da diretora e, segundo informação da voz *over*, representar, para o avô que o pintou, as “mulheres que tentam salvar homens sem esperança” (informação verbal)¹⁰.

Vasculhando memórias alheias

O mergulho de Petra Costa nos arquivos familiares levou-a não apenas a imagens da irmã das quais não tinha conhecimento, mas também a imagens de sua primeira infância, conforme revela a diretora:

SILVA, Suéllen Rodrigues Ramos da; MOUSINHO, Luiz Antonio. *Papai Kasper e Elena: a busca do outro (e de si) em documentários pessoais de Lea Glob e Petra Costa*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36154>>

Se eu não tivesse encontrado essas fitas, eu nunca saberia que eu fiz parte de uma família feliz, assim, feliz e unida, né? Foram três anos que tem imagens que parecia que era uma família extremamente feliz e era algo de que eu não tinha nenhuma memória e que ninguém tinha me falado sobre esse período (informação verbal).¹¹

O relato da diretora leva-nos a recordar as colocações de Mikhail Bakhtin (1997) sobre o que ignoramos de nossa própria biografia, sobretudo em nossa infância, algo pertinente também para o processo de construção do filme sobre a figura do pai, vivenciado por Lea Glob:

Uma parte considerável da minha biografia só me é conhecida através do que os outros – meus próximos – me contaram, com sua própria tonalidade emocional: meu nascimento, minhas origens, os eventos ocorridos em minha família, em meu país quando eu era pequeno (tudo o que não podia ser compreendido, ou mesmo simplesmente percebido, pela criança). Esses elementos são necessários à reconstituição um tanto quanto inteligível e coerente de uma imagem global da minha vida e do mundo que a rodeia; ora, todos esses elementos só me são conhecidos – a mim, o narrador da minha vida – pela boca dos outros heróis dessa vida. Sem a narrativa dos outros, minha vida seria, não só incompleta em seu conteúdo, mas também internamente desordenada, desprovida dos valores que asseguram a *unidade biográfica* (BAKHTIN, 1997, p. 168-169, grifos do original).

Considerando as poucas lembranças diretas que as diretoras, Petra Costa e Lea Glob, têm dos familiares falecidos que retratam em seus filmes, e com os quais conviveram por poucos anos, já tendo decorrido muito tempo quando produzem suas obras, é sobretudo da confiança em memórias alheias e por meio da coleta de vestígios desses personagens que suas histórias são construídas e é possível contá-las, relação de confiança posta em destaque por Umberto Eco:

Ninguém vive no presente imediato, ligamos coisas e fatos graças à função adesiva da memória pessoal e coletiva (história e mito). Confiamos num relato anterior quando, ao dizer “eu”, não questionamos que somos a continuação natural de um indivíduo que (de acordo com nossos pais ou com o registro civil) nasceu naquela determinada hora, naquele determinado ano e naquele determinado local. Vivendo com duas memórias (nossa memória individual, que nos habilita a relatar o que fizemos ontem, e a memória coletiva, que nos diz quando e onde nossa mãe nasceu), muitas vezes, tendemos a confundi-las [...]. Esse emaranhado de memória individual e coletiva prolonga nossa vida, fazendo-a recuar no tempo, e nos parece uma promessa de imortalidade (ECO, 1994, p. 137-138).

Folheando antigos diários

Em *Elena*, a recorrência de registros escritos é em tal proporção que podemos falar que a escrita, especificamente a escrita de si, transfigura-se em personagem, como vislumbra ser possível a autora Rúbia Mércia (2013), tornando-se um elemento estruturante. O filme é composto de diários, agendas, imagens de uma espécie de diário em vídeo gravado por Petra Costa, na juventude, como material aproveitado na voz *over* e através de imagens fragmentárias, além de áudios enviados por Elena para a família quando estava em Nova York, materiais diversos produzidos por Petra, Elena e Li An, amplamente utilizados no documentário.

Os áudios em fita cassete enviados por Elena para a família, segundo a narração, por não gostar da própria letra, levam-nos a outras duas questões postas por Mércia (2013, p. 8): as relações com “a distância, com a ausência, com os deslocamentos do outro, com a saudade” e o “desencadeamento de percepções” a partir da interação com o espaço. Podemos dizer que uma das motivações para a realização do documentário é a necessidade de Petra Costa em enfrentar a falta da irmã, mas, além disso, parte do filme também retrata a existência desses sentimentos enquanto Elena ainda era viva, devido à sua mudança para os Estados Unidos, revelando um pouco de como era lidar com eles diante de um temporário rompimento da convivência.

Além das cartas em áudio, os diários também tiveram papel relevante na constituição do filme *Elena*, utilizados com muito mais intensidade do que a menção feita por Lea Glob em seu curta-metragem. A manutenção de registros íntimos constituía prática comum no núcleo familiar de Petra Costa e diversas construções cênicas tomam como base esse material.

De acordo com a diretora, eles compõem a gênese do documentário: seus diários, a descoberta dos escritos de sua irmã, bem como seu contato inicial com a personagem shakespeariana Ofélia, ainda em sua adolescência, quando Petra Costa faz uma cena para a companhia *Teatro da vertigem*, a partir do tema “*O livro da vida*”:

A ideia era antiga. Ela vem um pouco inspirada com essas imagens que são uma homenagem à Ofélia. Ela veio do meu primeiro encontro com a Ofélia, quando eu li *Hamlet*, aos 17, 18 anos, que coincidiu com o meu primeiro encontro com os diários da Elena. E eu fiz uma cena em que eu misturava trechos do diário da Elena com trechos do meu e percebi que tinha um potencial dramático grande nessa

confusão entre duas irmãs, porque foi muito impactante aos 17 anos ler diários que a Elena escreveu com a mesma idade e ver que a gente se identificava com muitas questões, que eu acho que são questões já presentes na Ofélia (informação verbal).¹²

Os diários também representam uma das primeiras formas de manifestação da escrita autobiográfica. Philippe Lejeune (2014, p. 299, grifo do original) estende-se ao tratar do diário como uma das modalidades da escrita de si, definindo-o como “uma *série de vestígios datados*”, destacando o simbolismo da escrita manuscrita pela própria pessoa, “com tudo o que a grafia tem de individualizante”, comparando-o ao valor das obras de arte por só existirem em único exemplar (LEJEUNE, 2014, p. 301) e enumerando suas diferentes funções: conservar a memória; fixar o tempo passado, apreendendo o futuro que se esvanece; expressar as emoções com total liberdade; conhecer-se, permitindo olharmo-nos com distanciamento; auxiliar em tomadas de decisões, pois os vestígios deixados podem ser repensados; buscar apoio; e possibilitar o exercício criativo.

Manuel Alberca (2010, p. 15) esclarece que a escritura dos diários, principalmente na segunda metade do século XX, deixou de ser uma prática cultural burguesa, estendendo-se a outras classes sociais a partir da expansão e da obrigatoriedade do ensino, aumentando a motivação familiar quanto maior a presença da cultura escrita no ambiente doméstico.¹³

Lejeune (2014, p. 301) corrobora, informando que “a destinação dos diários variou muito ao longo da história. No início, os diários foram coletivos e públicos, antes de entrarem também na esfera privada, depois individual, e, enfim, na mais secreta intimidade”, servindo para “construir ou exercer a memória de seu autor (grupo ou indivíduo)”, mas com conteúdo variável de acordo com sua função, já que qualquer atividade humana pode ser motivadora da manutenção de um diário.

Sobre o diário íntimo, especificamente, Alberca (2010) ressalta que tal hábito não poderia ser considerado algo natural ou espontâneo, definindo o fato de mantê-lo como uma prática cultural estimulada socioculturalmente e transmitida, sobretudo, pela influência familiar, círculo de amigos e, em menor grau, pelos diários publicados, como o de Anne Frank. Além disso, a maioria dos diários íntimos teria início na adolescência, momento que haveria certa “predisposição psicológica”

(ALBERCA, 2010, p. 13, tradução nossa)¹⁴ para tal prática, considerada como “a idade das contradições e das pulsões”, período de metamorfoses que resultaria na escrita do que o autor denomina como “diário de crise” (ALBERCA, 2010, p. 17, tradução nossa)¹⁵.

O caderno tornar-se-ia um refúgio e protetor da identidade, um espaço de liberdade (ALBERCA, 2010, p. 11), cumprindo “uma importante função de liberação expressiva, de catarse e desabafo e de esclarecimento consigo mesma” (ALBERCA, 2010, p. 19, tradução nossa)¹⁶, “capital na afirmação do sujeito, pois ajuda no descobrimento da complexidade identitária” (ALBERCA, 2010, p. 20, tradução nossa).¹⁷

A narração epistolar

Em *Elena*, a escrita de si apresenta-se como forma também da narração em voz *over*, que se estrutura nos moldes de uma carta à irmã falecida: falando para Elena, Petra fala com os espectadores e nos conta sua história e de sua família. O *filme-carta* é um tipo específico de documentário pessoal.

Conforme Rúbia Mércia (2013), essas são produções que partem da escrita da si, do desejo de partilha, de endereçar algo ao outro, “uma imagem, um som, um desenho, um diário, um caminho, um sentimento”, “certos apontamentos que direcionam a um determinado mapa afetivo de cada realizador”, por vezes, contendo “uma dimensão ensaística”, “o risco da rasura, a ação da performance para a câmera”, além de demarcarem “um processo de construção de narrativas bastante intimistas” (MÉRCIA, 2013, p. 6-7).

A narração da documentarista dá-se em tom de proximidade com seu interlocutor, afetuoso, sentimental, desde suas primeiras palavras: “Elena, sonhei com você esta noite” (COSTA; ZISKIND, 2013, p. 1), e assim prosseguindo por toda a narrativa, como nos demais exemplos: “Nossa mãe sempre me disse que eu podia morar em qualquer lugar do mundo, menos em Nova York” (COSTA; ZISKIND, 2013, p. 2); “Queriam que eu te esquecesse, Elena” (COSTA; ZISKIND, 2013, p. 2); “Mas eu volto pra Nova York na esperança de te encontrar nas ruas (COSTA; ZISKIND, p. 2)”; “Na verdade, nosso pai sempre diz que eu e você herdamos esse sonho de fazer cinema da nossa mãe” (COSTA; ZISKIND, 2013, p. 5).

SILVA, Suéllen Rodrigues Ramos da; MOUSINHO, Luiz Antonio. *Papai Kasper e Elena: a busca do outro (e de si) em documentários pessoais de Lea Glob e Petra Costa*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36154>>

Rúbia Mércia (2013, p. 8) ressalta que “parte dos filmes dialogam com a premissa da escrita epistolar, missivas íntimas, que se dão através de relações com a distância, com a ausência, com os deslocamentos do outro, com a saudade, com os passados, com os presentes e possíveis futuros.”

A autora aborda ainda outros três pontos relevantes sobre esse tipo de documentário: as cartas serem de ordem pessoal, o que nos leva a pensar na relação entre público e privado; a escrita também se tornar, de certo modo, “personagem das histórias relatadas” (MÉRCIA, 2013, p. 10); e, em muitos desses filmes, as questões de pertencimento em relação aos espaços constituírem um dado importante:

idades imbricadas que provocam neste corpo que viaja e se desloca o desencadeamento de percepções com o lugar deixado, com o lugar que muda, com o outro que muda, com o lugar-cidade que se altera, com o possível estado de habitar os lugares e a relação do encontro” (MÉRCIA, 2013, p. 8).

A carta é uma das primeiras formas existentes da escrita de si, havendo um longo percurso histórico até chegar à autobiografia em suporte literário e ainda mais à forma de autobiografia fílmica. É interessante pensar que dois extremos possam tocar-se em uma mesma construção narrativa, como ocorre em *Elena*.

Considerações finais

O estudo de *Encontro com papai Kasper Cartola* revela raízes estilísticas importantes do trabalho da cineasta Lea Glob, traços que refletem no resultado do longa-metragem *Olmo e a gaivota*, produzido em codireção com Petra Costa, demonstrando o diálogo evidente entre produções das duas realizadoras. Mais relevante, no entanto, é observarmos o quanto o que vemos no curta-metragem, na busca da diretora por construir a imagem de seu pai, pode nos revelar sobre a vida, sobre os afetos, sobre nós.

Acompanhar tal trajetória, com foco nos objetos deixados por ele, o trânsito pelos espaços em que esteve, a leitura de escritos seus e de registros de outros sobre si, nos lembra as palavras de Carlos Drummond de Andrade (2000), em *Resíduo*, quando o poeta nos alerta sobre o pouco do nosso

medo, do nosso asco, dos nossos gritos, da nossa ternura, “de teu queixo, no queixo de tua filha” (ANDRADE, 2000, p. 93), um pouco “sob o soluço, o cárcere, o esquecido”, “um pouco de tudo” (ANDRADE, 2000, p. 95), que sempre permanece.

Tal percepção, portanto, de forma similar, temos a partir de *Elena*, diante da (re)construção de uma imagem afetiva por meio dos arquivos familiares, dos relatos de outros, mas também das impressões que persistem nas próprias memórias de Petra Costa. Mesmo que esparsas, distantes, frutos de um convívio breve com a irmã, somente em seus primeiros sete anos de vida, tais memórias mostram-se intensas e significativas, gerando sentimentos de saudade e identificação, despertos ainda mais fortemente durante todo o processo de feitura do filme, diante da busca, do levantamento e do ordenamento dos materiais utilizados na produção do documentário, resultando em uma redescoberta de Elena e de si mesma.

REFERÊNCIAS

- ALBERCA, Manuel. Las hijas de Ana Frank. Diarios íntimos y adolescência. **Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica**, v. 36, n. 2, p. 9-25, 2010. Disponível em: <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/view/1101>. Acesso em: 15 jan. 2017.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Resíduo. *In*: ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. 21. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 92-95.
- BAKHTIN, Mikhail. A autobiografia e a biografia. *In*: BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 164-181.
- BERNARDET, Jean-Claude. Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro. *In*: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (org.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 209-230. (Coleção Portátil, 26).
- COSTA, Petra; ZISKIND, Carolina. **Elena**. Roteiro. Busca Vida Filmes. 2013. Disponível em: <http://www.elenafilme.com/roteiro/>. Acesso em: 5 jan. 2015.
- ECO, Umberto. **Seis passos no bosque da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ELENA. Direção: Petra Costa. Brasil: Busca Vida Filmes, 2013. 1 DVD (82 min).
- ENCONTRO com papai Kasper Cartola (*Meeting My Father Kasper Tophat/Modet med min far Kasper Hojhat*). Direção: Lea Glob. Dinamarca: [s. n.]/Monies Film, 2011. (29 min.) Disponível em: <https://vimeo.com/367964294>. Acesso em: 19 set. 2021.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto. O audiovisual contemporâneo e a criação com imagens de arquivo. *In*: FABRIS, Mariarosaria; SOUZA, Gustavo; FERRARAZ, Rogério; MENDONÇA, Leandro; SANTANA, Gelson (org.). **Estudos de cinema e audiovisual Socine**. São Paulo: Socine, 2010. p. 587-598.
- MATTOS, Carlos Alberto. Impressões de Amsterdam. **Revista Cinemais**: revista de cinema e outras questões audiovisuais, Rio de Janeiro, n. 88, p. 103-112, set./out. 1997.
- MÉRCIA, Rúbia. Filmes-carta por uma (outra) estética do encontro. *In*: MÉRCIA, Rúbia (org.). **Filmes-carta**: por uma estética do encontro. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2013. p. 6-10. Catálogo, 26 nov.-1 dez. 2013, Caixa Cultural Rio de Janeiro.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papyrus, 2005.

ODIN, Roger. El film familiar como documento: enfoque semiopragmático. **Arquivos de la filmoteca**: revista de estudios históricos sobre la imagen, Valencia, v. 2, n. 58, out./fev. 2008. p. 197-217.

OLMO e a gaivota. Direção: Petra Costa; Lea Glob. Brasil; Dinamarca; Portugal; França: Busca Vida Filmes, 2015. 1 DVD (82min).

OLMO e a gaivota: bate-papo com a equipe. Festival do Rio 2015. 8 nov. 2015. CineEncontro. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7_sJrvJii9M. Acesso em: 23 nov. 2016.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário moderno. In: MASCARELLO, Fernando. (org.) **História do cinema mundial**. 5. ed. Campinas: Papirus, 2006. p. 253-287.

NOTAS

- 1 O “cinema em primeira pessoa” é referido por Francisco Elinaldo Teixeira (2006, p. 284) como um dos termos de uma genealogia que começaria a surgir nos anos de 1970 e ganharia prestígio a partir do fim da década seguinte, com os documentários “performáticos” e “poéticos” – classificações de Nichols (2005). Conforme esclarece Teixeira (2006, p. 284), “após décadas tentando inscrever ‘o outro’ – exótico ou distante, próximo ou familiar –, após realizar uma varredura que englobou os mais diversos temas e assuntos, o documentário volta a câmera para uma espécie de última fronteira: o universo pessoal do realizador. Inicia-se uma busca sem fim das próprias origens, da tentativa de dar uma inscrição a esse ‘eu’, de fazê-lo condição, base ou propósito da enunciação documentária.”
- 2 Informações verbais extraídas da faixa comentada que compõe o DVD do filme *Elena* (2013, 12min52s a 13min21s).
- 3 Informações verbais extraídas da faixa comentada que compõe o DVD do filme *Elena* (2013, 13min48s a 13min53s; 6min57s a 7min04s).
- 4 Informações verbais extraídas da faixa comentada que compõe o DVD do filme *Elena* (2013, 13min58s a 14min34s).
- 5 Extraída do vídeo *Olmo e a gaivota – bate-papo com a equipe*. Festival do Rio 2015. CineEncontro.
- 6 Extraída do filme *Encontro com papai Kasper Cartola* (2011, 51s a 59s). Tradução feita a partir das legendas em inglês de cópia fornecida pela diretora Lea Glob: “This room is two meters by three meters. It's furnished with a chair, a table, a bed and a door without a handle.”
- 7 *Show and tell* é uma atividade da educação infantil, que ocorre em alguns países, na qual a criança mostra e fala sobre um objeto que escolheu e trouxe para sala de aula a fim de apresentar aos colegas.
- 8 Extraída do filme *Encontro com papai Kasper Cartola* (2011, 17min10s a 18min19s). Tradução feita a partir das legendas em inglês de cópia fornecida pela diretora Lea Glob: “Dear Rikke. I don't know how to make it up to you. I didn't mean to freak out like that. I didn't mean to seek you out that day. It was as if all the things I had kept to myself suddenly short-circuited. I've passed your place many times and even gone to your door but I left because I didn't have the courage to see you two again and I was afraid of how I'd react. Around that time I made a decision. I cared so much about you and Lea that I didn't want to ruin things for you. So I went my own way. When I told you that I missed Lea, you said that she missed her father. I don't believe that since she doesn't know me. And I don't believe that she ever will. Not anymore. Would you send me a recent picture of Lea and a lock of her hair? My address is: Aarhus Jail, Christiansgade 1, Aarhus. P.S. I can see your apartment from my cell.”
- 9 Extraída do filme *Encontro com papai Kasper Cartola* (2011, 18min35s a 18min41s). Tradução feita a partir das legendas em inglês de cópia fornecida pela diretora Lea Glob: “I didn't know that at the time. I was in daycare – and I was the girl who didn't have a father.”
- 10 Extraída do filme *Encontro com papai Kasper Cartola* (2011, 12min32s a 12min46s). Tradução feita a partir das legendas em inglês de cópia fornecida pela diretora Lea Glob: “My grandfather once painted a picture of my mother and father. He calls it ‘Florence Nightingale’ and says it's about women who try to save hopeless men.”
- 11 Extraída da faixa comentada que compõe o DVD do filme *Elena* (2013, 11min26s a 11min45s).
- 12 Extraída da faixa comentada que compõe o DVD do filme *Elena* (2013, 2min31s a 3min19s).
- 13 No original: “En cualquier caso, la escritura del diario, sobre todo en la segunda mitad del siglo XX, dejó de ser un privilegio o una práctica cultural burguesa para extenderse a los estamentos populares de la sociedad como consecuencia de la extensión y obligatoriedad de la enseñanza. De igual forma, la motivación de la familia es tanto mayor cuanto más presente está la cultura escrita en el ambiente familiar” (ALBERCA, 2010, p. 15).
- 14 No original: “existe una cierta predisposición psicológica a que en esa edad los jóvenes, las chicas sobre todo, anoten sus inquietudes y experiencias, pero ni es natural ni espontáneo [...]” (ALBERCA, 2010, p. 13).
- 15 No original: “La adolescência es considerada habitualmente como la edad de las contradicciones y de las pulsiones encontradas. [...] Los diarios de las adolescentes son la crónica de una profunda metamorfosis y por tanto responden a lo que conocemos como diario de crisis [...]” (ALBERCA, 2010, p. 17).
- 16 No original: “Con otras palabras, ¿qué función cumple el diario en esta edad? Como ya he dicho y es de sobra conocido, el diario cumple para las adolescentes una importante función de liberación expresiva, de catarsis y desahogo y de explicación consigo misma” (ALBERCA, 2010, p. 19).

NOTAS

17 No original: "el diario cumple una función capital en la afirmación del sujeto, pues ayuda al descubrimiento de la complejidad identitaria" (ALBERCA, 2010, p. 20).