



A BUSCA PELA REELABORAÇÃO DE MEMÓRIAS TRAUMÁTICAS EM *ELENA*

RODRIGUES, Rejane Lopes

*Estudante de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
lopes.rejane@gmail.com*

20

RESUMO

A partir do filme *Elena* (Petra Costa, 2013), colocamos a seguinte questão: até onde podemos utilizar o fazer cinema como instrumento de reelaboração criativa de memórias traumáticas? Ao vivenciar alguma experiência dolorosa e de grande intensidade emocional, o sujeito pode produzir resistências e deslocamentos na tentativa da sua elaboração. Diante de tal situação, surge a necessidade da construção de uma memória criativa, onde o sujeito precisa assumir um papel ativo-reflexivo e significar o vazio produzido pela experiência traumática. Partindo de um movimento de audiovisualização da cultura sem precedentes e da concepção de memória do filósofo Henri Bergson, tentaremos mostrar de que forma a diretora Petra Costa buscou sublimar as angústias da existência causadas pela morte da irmã a partir da feitura do documentário em questão.

Palavras-chave: Cinema; Psicanálise; Memória.

ABSTRACT

Based on the film, *Elena* (Petra Costa, 2013), we pose the following question: to what point can filmmaking be used as an instrument for the creative working through of traumatic memories? When a subject goes through a painful and very emotionally intense experience, they may respond with resistance and displacement in their attempt to work through it. In this situation, there arises the need for the construction of a creative memory, where the subject needs to take on an active reflective role and signify the void produced by the traumatic experience. Starting out with the unprecedented audio-visualization of culture and the conception of memory proposed by philosopher Henri Bergson, we will attempt to show how filmmaker Petra Costa tried to sublimate the existential anguish caused by the death of her sister by making the documentary in question.

Key-words: Film; Psychoanalysis; Memory.



INTRODUÇÃO

O conceito de trauma é bastante antigo e significa “ferida no tecido humano”. Com o tempo, tal dano deixa de ser entendido somente como uma ruptura no tecido humano e se converte também em uma ferida do tecido nervoso, uma lesão não visível, que só pode ser percebida por seus sintomas, condutas estranhas e memórias involuntárias e dissociadas. Neste momento, aparece o termo “memória traumática” para referir-se aos modos em que o corpo recorda, involuntariamente, eventos de muita intensidade e dificuldade emocional.

A ideia de trauma só ganha a especificidade que buscamos com a formulação e descrição do inconsciente, o que explica a importância da Psicanálise para o posterior desenvolvimento desta ideia. Freud afirma que o trauma constitui a resposta do organismo a algo que ocorre de maneira tão repentina que não é completamente assimilado pelo sujeito. Desta forma, o ego se vê na necessidade de repetir a experiência através de pesadelos, ou ações conscientes ou inconscientes com o objetivo de conhecer e reduzir o domínio da experiência traumática. A intensidade emocional e dolorosa associada à memória do fato ocorrido produz resistências e deslocamentos na tentativa da sua elaboração. Quando não há a devida resignificação em relação aos fatos ocorridos, tem-se a depressão causada pelo vazio de sentido.

Diante de tal situação surge a necessidade da construção de uma memória criativa, onde o sujeito precisa assumir um papel ativo-reflexivo e significar o vazio produzido pela experiência traumática. O homem diante do trauma terá que se empenhar na produção de sentido, pois só assim poderá ser o agente que produz a história pela qual se apresenta ao mundo. Este papel reconstrutivo será vital, inclusive, para que o sujeito possa, a partir da experiência traumática, significar a própria existência.

A partir de um movimento contemporâneo de audiovisualização da cultura sem precedentes, colocamos a seguinte questão: até onde a reelaboração criativa das memórias traumáticas é possível através do fazer cinema? O cinema não apenas transformou a maneira como se dá a criação, mas também a maneira como os seres humanos percebem a realidade. Desta forma, a cinematografia é uma ferramenta expressiva elástica, uma contínua incorporação e abertura de possibilidades expressivas. O cinema não é apenas uma ferramenta cultural, mas cultura, no sentido de cultivo e fonte, donde provém um leque imenso de possibilidades vivas: possibilidades de pensamento, de afecção, de expressão e de reflexão.



Além de estabelecerem uma nova linguagem, as mídias audiovisuais também possuem a característica de servir como suportes materiais para a memória cultural e também para a memória individual de cada um. Cada memória individual é hoje em dia cercada de um conjunto de mídias tecnológicas de memória que borram a fronteira entre os processos intra e extrapsíquicos. Através do cinema a memória passa a valer como uma possibilidade de reconstrução das recordações. No caso das memórias traumáticas, esse poder especial de memorização passa a ser ainda mais importante.

Como instrumento para pensarmos esta questão, utilizo o filme *Elena* (Petra Costa, 2013). Narrado pela diretora, o filme reconstrói a trágica trajetória da irmã Elena, que viaja para Nova York para ser atriz no início da década de 1990. Lá, ela entra em depressão e se suicida, gerando uma memória traumática em Petra. Doze anos mais tarde, Petra também se torna atriz e vai para Nova York em busca da reelaboração desta memória traumática. Através de filmes caseiros, recortes de jornal, diários e cartas antigas, ela constrói um ensaio poético e também busca uma redenção para si mesma. Em entrevista para um programa de televisão, Petra afirma que buscou não só refazer os passos de Elena, como também reencontrar o próprio caminho. Nascida em uma família onde o suicídio apresentou-se como uma ideia sempre presente, ela afirma ter encontrado na arte uma estratégia para sublimar as angústias da existência.

MEMÓRIA E TRAUMA

A concepção de memória que irá nortear o nosso trabalho será a do filósofo Henri Bergson que, no século XIX, vai contra o determinismo cientificista da época e funda um pensamento calcado na liberdade do sujeito. Em primeiro lugar, ele afirma que a realidade é composta por “imagens em movimento”. E o que seriam essas imagens em movimento? Ultrapassando o impasse estabelecido entre o idealismo e realismo, ele concebe a realidade enquanto expressão de imagens-móveis se propagando ao infinito. Para ele, as imagens são reais e a consciência não possui o poder de engendrar representações. As imagens não estão na consciência, mas sim no mundo, e agem e reagem umas sobre as outras e em todas as direções. Desta forma, a sua concepção de matéria é dinâmica, uma matéria fluente onde o movimento se apresenta como dado imediato. E como dado imediato, também indivisível, contínuo e heterogêneo.

Aliás, para Bergson, matéria, imagem e movimento constituem uma única e mesma realidade.



Com efeito, vêmo-nos diante de um mundo onde a matéria se confunde com um conjunto de imagens móveis, mundo em que o real material nada mais é que uma multiplicidade de imagens-movimento; mundo que é pura mobilidade, onde as imagens não se distinguem do movimento que executam ou que recebem, não havendo nenhum móvel por debaixo do que se movimenta, como tampouco matéria oculta para além do que aparece. Há tão somente o que aparece, ou seja, um conjunto de imagens que já são imediatamente movimento. (MACIEL: 1997, p. 23)

Na imediatez perceptiva não apenas o movimento é indivisível, mas também o tempo. O tempo que o movimento implica é tão contínuo quanto ele e será chamado, na linguagem bergsoniana, de duração. Assim, o plano material, como movimentos extensivos se propagando ao infinito, deve ser compreendido dinamicamente. Em constante mutação, ele seria um plano que expressa uma totalidade essencialmente aberta, tendo como característica fundamental a mudança.

A matéria viva, por sua vez, em nada se diferenciaria da matéria não viva, já que em seu aspecto material, apresenta-se também como transmissora de movimento. No entanto, uma diferença se faz patente: o corpo vivo parece escolher, em certa medida, a maneira de devolver o que recebe, já que as imagens não vivas agem e reagem automaticamente. Desta forma, toda escolha, enquanto hesitação, pressupõe ação e reação mediadas por um intervalo. Eis a diferença: as imagens vivas no mundo material, onde tudo reage sobre tudo imediatamente, comportam um intervalo de movimento. E é justamente este intervalo de tempo que coincide com a subjetividade. A consciência pode ser identificada como o “intervalo de indeterminação”, ou seja, o lapso entre o estímulo e a resposta. Por isso, quanto maior é o intervalo, maior é a liberdade do sujeito.

Parece-me, pois, verossímil que a consciência, originalmente imanente a tudo o que vive, se entorpece quando não há mais movimento espontâneo e se exalta quando a vida se apoia na atividade livre. (...) Quais são, por outro lado, os momentos em que nossa consciência atinge maior vivacidade? Não são os momentos de crise interior, em que hesitamos entre duas ou várias opções, quando sentimos que nosso futuro será o que dele tivermos feito? (BERGSON: 1974, p. 80)

É em função desta indeterminação que o privilégio humano se evidencia: o homem é, segundo Bergson, o que apresenta uma consciência mais intensa por ser o vivo mais indeterminado e, conseqüentemente, o mais capaz de introduzir no mundo ações criadoras. Mas o que seria exatamente esta consciência? Para ele, consciência significa primeiramente memória. A consciência é o traço de união entre o que foi e o que será, uma ponte entre o passado e o futuro.

(...) consciência significa primeiramente memória. À memória pode faltar amplitude; ela pode abarcar apenas uma parte ínfima do passado; ela pode reter apenas o que acaba de acontecer; mas a memória existe, ou então não existe consciência. (...) Toda consciência é, pois, memória – conservação e acumulação do passado no presente. (BERGSON: 1974, p. 77)



A vida se empenha desde o começo em conservar o passado e antecipar o futuro numa duração em que passado, presente e futuro penetram um no outro e formam uma continuidade indivisa: esta memória e esta antecipação são, como vimos, a própria consciência. O espírito, então, será concebido como variação: fluxo contínuo de tempo, onde momentos se penetram uns nos outros. Ele seria um movimento de diferenciação que avança evolutivamente, retendo os momentos presentes para transformá-los em experiência passada. Ao mesmo tempo, com a totalidade do passado, o espírito vai imprimindo no presente a sua marca, modificando-o a cada instante. Nesse sentido, o espírito deve ser compreendido como uma força contraente e cumulativa de todas as excitações oriundas do mundo material. Contraí as excitações que contempla e, ao contraí-las, funde-as numa qualidade distinta. A duração, enquanto coextensiva à subjetividade, isto é, identificada ao espírito, apresentar-se-á como uma síntese intratemporal.

Desta forma, haveria uma distinção de natureza entre imagem percebida e imagem-lembrança. A imagem-lembrança, segundo Bergson, seria uma atualização da lembrança pura, já que esta não é conservada pelo cérebro. Como o cérebro pertence ao plano material, pode atualizar as lembranças quando os interesses práticos assim o exigirem, mas não detém o poder de armazená-las. Isto quer dizer que o passado não se conserva e não pode ser pensado como um ser em si. O passado em geral não é aquilo que se forma depois de os presentes terem passado, mas o elemento que confere a estes presentes, a marca passada. Logo, ao invés de ser posterior a tais presentes, o passado é seu contemporâneo. Isto nos permite dizer que a teoria bergsoniana admite dois tipos de realidade coexistindo: a atual e a virtual. E nesta totalidade concebida como uma gigantesca memória cósmica em uma totalidade temporal, o presente pode ser concebido como a ponta mais contraída do passado. As imagens-lembrança coexistem com as imagens presentes porque estão sempre sendo atualizadas.

Como já vimos, a subjetividade é fundamentalmente memória sob dois aspectos: enquanto contraí uma pluralidade de momentos presentes tornando-os passados, e enquanto contraí a totalidade do passado no presente avançando em direção ao porvir. Neste caso, a compreensão do tempo para Bergson passa a ser completamente distinta do senso comum: a duração deixa de ser definida pela sucessão e passa a sê-lo como coexistência.

Quanto maior a porção de passado que adere a seu presente, tanto mais pesada será a massa que ele joga no futuro para comprimir as eventualidades que se preparam: sua ação, semelhante a uma flecha, dispara com tanto mais força para a frente quanto mais sua representação estava vergada para trás. Ora, vejamos como nossa consciência se comporta diante da matéria que percebe: justamente, em um só de seus instantes, ela abarca milhões de estimulações que são sucessivas para a matéria



inerte, e das quais a primeira apareceria à última como um passado infinitamente longínquo, se a matéria pudesse recordar. (BERGSON: 1974, p. 82)

Este todo seria as contrações de um tempo único e impessoal, atualizações-criações. O que faz a existência uma perpétua novidade passível de elaborações e reelaborações. Concepção esta fundamental para pensarmos uma memória não estática e criativa.

No entanto, Bergson não pensa a questão do trauma. Isto porque trauma é ruptura no fluxo do tempo e para ele, como já vimos, o tempo é um fluxo contínuo. Para analisarmos a memória relacionada ao trauma, iremos recorrer aos conceitos e teorias da Psicanálise. Segundo Francisco Ortega (2011), o conceito de trauma é bastante antigo e remonta do grego *traumat*, que significa “ferida no tecido humano”. No século XVIII, aparece em vários textos médicos em francês e inglês para designar uma ferida em um tecido vivo causado por um agente externo. Pouco a pouco o seu uso se generaliza, com este sentido técnico que ainda preserva a medicina contemporânea. No entanto, as investigações médicas sobre o sistema nervoso durante o século XIX, iniciaram os estudos sobre o impacto das emoções no comportamento humano. Gradualmente o dano percebido deixa de ser entendido somente como uma ruptura no tecido humano e se converte também em uma ferida do tecido nervoso, uma lesão não visível, que só pode ser percebida por seus sintomas, condutas estranhas e memórias involuntárias e dissociadas. Nesta mesma época aparece o termo “memória traumática” para referir-se aos modos em que o corpo recorda, involuntariamente, eventos de muita intensidade e dificuldade emocional. A ideia de trauma só ganha especificidade justamente com a formulação e descrição do inconsciente, o que explica a importância de Sigmund Freud e da Psicanálise para o posterior desenvolvimento desta ideia.

Freud inicia os seus estudos fazendo uma análise do sistema nervoso. Ele parte do princípio de que os neurônios criam canais a partir de estímulos internos e externos construindo, desta forma, a nossa memória. Esses caminhos facilitam o escoamento da energia psíquica, fazendo com que as respostas aos estímulos tendam aos mesmos caminhos ou às mesmas respostas. Essa repetição seria uma doença da memória: o caminho viciado que chamamos de neurose. A neurose se expressa através de determinados sintomas, reduzindo os danos de estímulos que não conseguem ser elaborados. O sintoma seria justamente o melhor caminho que o sujeito encontra para lidar com as suas experiências traumáticas, tendo um sentido inconsciente. Jamais se constroem sintomas a partir de processos conscientes e tão logo esses processos se tornem conscientes, devem desaparecer. Desta forma, faz-se necessário a busca de novos caminhos para a reelaboração das memórias



traumáticas e, conseqüentemente, a construção de novos caminhos para o escoamento da energia psíquica.

Segundo o próprio Freud (FREUD: 1976), o termo ‘traumático’ não tem outro sentido senão o econômico. Ele deve ser aplicado a uma experiência que acrescenta à mente um estímulo excessivamente poderoso para ser elaborado de maneira normal. Este tipo de experiência certamente resulta em perturbações permanentes da forma como a energia psíquica passa a operar.

As neuroses traumáticas dão uma indicação precisa de que em sua raiz se situa uma fixação no momento do acidente traumático. Esses pacientes repetem com regularidade a situação traumática, em seus sonhos; onde ocorrem ataques histeriformes que admitam uma análise, verificamos que o ataque corresponde a uma completa transportação do paciente para a situação traumática. É como se esses pacientes não tivessem findado com a situação traumática, como se ainda estivessem enfrentando-a como tarefa imediata ainda não executada; e levamos muito a sério esta impressão. Mostra-nos o caminho daquilo que podemos denominar de aspecto *econômico* dos processos mentais. (FREUD: 1976, p. 325)

O CINEMA E A REELABORAÇÃO DAS MEMÓRIAS TRAUMÁTICAS

O processo de elaboração das memórias traumáticas não é uma tarefa simples. Freud afirma, como já vimos, que o trauma constitui a resposta do organismo a algo que ocorre de maneira tão repentina que não é completamente assimilado pelo sujeito. Desta forma, o ego se vê na necessidade de repetir a experiência através de pesadelos, ou ações conscientes ou inconscientes com o objetivo de conhecer e reduzir o domínio da experiência traumática. A intensidade emocional e dolorosa associada à memória do fato ocorrido produz resistências e deslocamentos na tentativa da sua elaboração. Desse modo, a memória traumática opera como um corpo estranho dentro do paciente. Quando não há a devida resignificação em relação aos fatos ocorridos tem-se a depressão causada pelo vazio de sentido.

Na fratura daí tem-se a adesão às soluções tóxicas e a recorrência impensada aos objetos de consumo, mas sem mediação da memória, visto que o cenário atual impõe ao sujeito não pensar: deve apenas apropriar-se do objeto de consumo e descartá-lo, pois, o lançamento traz o decreto da sua saída de circulação. Assim, não há mais garantia do recurso aos registros mnêmicos para significar a experiência. Nesse novo cenário, que meios o homem dispõe para transformar suas vivências em relatos de experiências a serem utilizados no confronto com situações da ordem do inominável? (FARIAS: 2008, p. 32)



É através da memória que podemos acessar os eventos ocorridos em outras épocas. Mas, na prática, esse mecanismo não é tão simples, já que aspectos são acrescentados ou retirados dos fatos durante o processo de recordação. Assim, temos um tempo para a elaboração psíquica que não reproduz o fato ocorrido, mas ganha novos contornos em razão da formação de um intervalo intransponível entre o evento, geralmente de natureza traumática, e o surgimento do sintoma. E é justamente essa dessimetria entre o fato ocorrido e a lembrança construída acerca desse fato que Freud vai designar através do conceito de “a posteriori”. Em *Memória Social e temporalidade retroativa*, Francisco Ramos Farias (2012) afirma que o trauma é uma lembrança de um vazio de significação, uma experiência para a qual não haveria possibilidade de representação. Desta forma, o valor traumático de uma experiência não pode ser pensado em relação ao fato ocorrido, mas à lembrança elaborada posteriormente acerca deste fato. Há, sem dúvida alguma, uma defasagem entre rememoração e construção de uma história.

A memória é algo que deve ser concebido como um texto a ser decifrado e, como vimos no pensamento de Bergson, a ser reelaborado. Essa construção, numa temporalidade posterior, deve ser lida como uma lacuna referente ao resto de uma experiência que escapou à ordem da compreensão, principalmente no que se refere aos eventos traumáticos.

A memória seria a propriedade definível da substância viva e se desenha às custas do que é narrado sendo, por isso, somente integrada parcialmente à história, pois permanece como uma incógnita em torno da qual as associações (lembranças) são construídas.

(...)

A estrita vinculação do conceito de “a posteriori” com o conceito de memória nos faz pensar que uma lembrança não concerne exclusivamente ao passado. (FARIAS: 2012, p. 18)

Desta forma, o sujeito assume um papel ativo-reflexivo, e é capaz de significar o vazio produzido pela experiência traumática. O homem diante do trauma terá que se empenhar na produção de sentido, pois só assim poderá ser o agente que produz a história pela qual se apresenta ao mundo. Este papel reconstrutivo será vital, inclusive, para que o sujeito possa, a partir da experiência traumática, significar a própria existência.

E de que forma a arte cinematográfica poderia contribuir no processo de elaboração destas memórias traumáticas? No caso específico do nosso trabalho, iremos analisar de que forma o “fazer cinema” pode ser utilizado como instrumento para esta tão desejada reelaboração. Afinal, a



nossa sociedade contemporânea baseia-se em uma cultura centrada, sobretudo, na imagem: acelerada, vertiginosa, distorcida, ampliada e quase onipresente. É uma verve visual disseminada em outdoors, televisão, internet e cinema. Em *Sociedade excitada: filosofia da sensação* (2010), Christoph Türcke afirma que a época do surgimento da fotografia é a época da Revolução Industrial, quando um novo modelo de produção, o uso de máquinas a vapor, começou a marcar o compasso da sociedade ocidental.

A fotografia possui um efeito bruto: seu caráter de instantâneo. (...) Seus pioneiros previam com muita clareza que em breve ela deveria tornar-se um artigo de massa que penetra igualmente todas as classes sociais, o público e a esfera privada. Menos evidente era para eles em que medida o novo artigo também atuaria como uma nova forma de intuição. (TÜRCKE, 2010: 187)

Já o cinema surge no final do século XIX não apenas como a evolução técnica da fotografia, mas também como a evolução da representação do pensamento em imagens, da mobilização das imagens por um pensamento e da “produção de metáforas” para a vida, em busca de uma inteligibilidade e expressividade melhores. O cinema promove, recolhe e integra em seu âmago as diversas artes precedentes, acrescentando-lhes uma dimensão nova que o aproxima da vida. Afinal, o movimento e a temporalidade passam a ser introduzidos no fluxo das imagens, não como produto mecânico de um encadeamento de fotogramas, mas como força de organicidade e vivacidade de um pensamento.

Há, desta forma, a incorporação das novas tecnologias audiovisuais em nosso cotidiano com o tempo. Incorporamos toda uma reestruturação das funções das práticas culturais de memória, de saber, do imaginário e criação devido a um contexto social e cultural que não se restringe mais à produção de narrativas orais e escritas, mas que também se apresentam através de imagens e sons. É justamente neste novo contexto cultural em que os indivíduos são progressivamente inseridos desde que nascem. Isso permite que vejamos o mundo de “outra forma”, com outros parâmetros narrativos, agora mais ancorados na visualidade.

Walter Benjamin em *O narrador* (1994) nos ajuda a perceber que as novas formas de percepção expressam-se num *sensorium* diferente em razão da técnica, das novas tecnologias, e mostra o quanto é necessário considerar que as mudanças no espaço da cultura transformam as experiências dos sujeitos, interferindo nos seus modos de produzir cultura. Vemos que os sentidos nas sociedades contemporâneas se organizam cada vez mais a partir das imagens, que exercem o papel de grandes mediadores entre sujeito e cultura. De fato, a imagem audiovisual não só assegura



formas de socialização e transmissão de informações, como também faz parte da nossa prática social e cultural. Estamos vivendo uma audiovisualização da cultura sem precedentes.

Hoje, as narrativas audiovisuais não são uma complementação da mensagem escrita, do texto como é tradicionalmente entendido. No século XXI, o homem jamais seria o que é se não tivesse entrado em contato com a imagem em movimento. O cinema não apenas transformou a maneira como se dá a criação, mas também a maneira como os seres humanos percebem a realidade. Desta forma, a cinematografia é uma ferramenta expressiva elástica, uma inesgotável geradora de metáforas, para um pensamento que deseja mover-se e expressar mais, que é essencialmente “movimento crítico”. Uma contínua incorporação e abertura de possibilidades expressivas. O cinema não é apenas uma ferramenta cultural, mas cultura, no sentido de cultivo e fonte, donde provém um leque imenso de possibilidades vivas: possibilidades de pensamento, de afecção, de expressão e de reflexão.

Partindo da importância que a linguagem audiovisual alcançou na contemporaneidade, podemos pensar o processo que levou a cineasta Petra Costa a reelaborar suas memórias traumáticas ao construir o documentário *Elena* (2013). O filme, como já vimos, é narrado pela diretora e reconstrói a trágica trajetória da irmã Elena, que viaja para Nova York para ser atriz no início da década de 1990, deixando para trás uma infância passada na clandestinidade durante a ditadura militar e Petra, então com apenas sete anos de idade. Lá, ela entra em depressão e se suicida, gerando uma memória traumática na irmã. Duas décadas mais tarde, Petra também se torna atriz e vai para Nova York em busca da reelaboração desta memória traumática. Reestrutura-se a si própria a partir da reelaboração da história da irmã.

Em uma definição mais simplista sobre o que vem a ser o gênero documentário, podemos afirmar que este se caracteriza por “uma montagem cinematográfica de imagens visuais e sonoras dadas como reais e não fictícias. O filme documentário tem, quase sempre, um caráter didático ou informativo, que visa, principalmente, restituir as aparências da realidade, mostrar as coisas e o mundo tais como eles são” (AUMONT; MARIE: 2003, p. 86). No entanto, as fronteiras entre o filme documentário e o filme de ficção (ou de criação), não são tão estanques assim. Quando pensamos em um filme como *Elena*, basicamente construído a partir de fragmentos de memórias, esta questão torna-se ainda mais importante. Isto porque não importa o que seja feito, mas um filme sempre estará no tempo presente. Como já vimos, a lembrança é sempre um trabalho, e os sonhos do presente desempenham aí um papel tão grande quanto os fatos verdadeiros desaparecidos para



sempre. Se o passado é sempre criação, ele conta mais pelo que fazemos com ele do que por que ele aconteceu realmente.

Outra questão que não podemos deixar de analisar é a importância dos suportes utilizados no filme. Além de estabelecerem uma nova linguagem, as mídias audiovisuais também possuem a característica de servir como suportes materiais para a memória cultural e também para a memória individual de cada um. Cada memória individual é hoje em dia cercada de um conjunto de mídias tecnológicas de memória que borram a fronteira entre os processos intra e extrapsíquicos. Sob o signo da tecnologia de armazenamento eletrônico, por outro lado, passa a valer sobre a memória o princípio de sobreescrita permanente e de uma possibilidade de reconstrução das recordações. A escrita, que acompanha a língua, armazena coisas diferentes e de maneira diferente em comparação ao que as imagens fazem. Estas, por sua vez, contêm expressões e experiências independentes da língua. Elas possuem “imagines agentes”, com um poder especial de memorização. No caso das memórias traumáticas, que fraturam o aparelho psíquico, levando a possíveis esquecimentos dos fatos ocorridos, esse poder especial de memorização passa a ser ainda mais importante.

O corpo estabiliza lembranças por meio de habituação, e as fortalece pelo poder da afecção. A afecção como componente corporal das lembranças possui uma qualidade ambivalente: pode ser vista tanto como indício de autenticidade quanto como motor da falsificação. Quando uma memória embutida no corpo é totalmente cortada da consciência, estamos falando de um trauma. Esse trauma é entendido como uma experiência encapsulada corporalmente, que se expressa por sintomas e bloqueia uma lembrança recuperadora. Por fim, as mídias externalizadas da memória incluem localizações que são convertidas em lugares de memória, devido a algum acontecimento de relevância religiosa, histórica ou biográfica. (ASSMANN, 2011: 25)

Desta forma, através de filmes caseiros, recortes de jornal, diários e cartas antigas, Petra Costa reconstrói a história trágica da irmã e, com isso, busca uma redenção para si mesma. Optando por uma narrativa mais poética, enfatizando associações visuais e descrições oníricas, a linguagem utilizada deixa bem claro o envolvimento afetivo com a história contada. As memórias de um passado vão sendo associadas a partir do suporte audiovisual, construindo uma narrativa quase analítica. Voltando à Freud, buscamos associar o trabalho de pesquisa dos suportes imagéticos, suportes de memória, escolhidos pela diretora e o alinhavar dado pela montagem com o trabalho construído em sessões psicanalíticas. Freud afirma que a tarefa da análise consiste em preencher todas as lacunas da memória do paciente através da linguagem falada, já que a amnésia dos pacientes neuróticos possui importante conexão com a origem de seus sintomas. Acreditamos que a



amnésia traumática de Petra foi sendo removida à medida que os suportes de memória eram utilizados para construir a sua narrativa filmica, como também para reconstruir de forma criativa o seu passado marcado por lembranças que precisavam ser transformadas.

CONCLUSÃO

Como vimos ao longo do desenvolvimento do trabalho, a memória aqui pensada é uma memória em movimento, que está sempre sendo atualizada. A partir do pensamento do filósofo Bergson, vimos que o passado não é algo cristalizado no tempo. Segundo ele, a imagem-lembrança seria uma atualização da lembrança pura, já que esta não é conservada no cérebro. Como o cérebro pertence ao plano material, pode atualizar as lembranças quando os interesses práticos assim o exigirem, mas não detém o poder de armazená-las. Isto quer dizer que o passado não se conserva e não pode ser pensado como um ser em si, o que faz a existência uma perpétua novidade passível de elaborações e reelaborações.

Quando nos remetemos à questão do trauma, a repetição passa a determinar as ações humanas. Freud afirma que quando o sujeito vivencia determinadas experiências dolorosas de grande intensidade emocional, pode ocorrer resistências e deslocamentos na tentativa da sua elaboração. Daí a doença da memória que ele chamou de neurose, um caminho viciado que gera a repetição. Segundo ele, os sintomas neuróticos referem-se a processos mentais inconscientes, onde só há a possibilidade de lhes conferir algum sentido a partir da interpretação analítica. A terapia age transformando aquilo que é inconsciente em consciente, removendo as lacunas de memórias que estão diretamente relacionadas com a origem dos sintomas. Este trabalho visa justamente ir ao encontro dessas mesmas possibilidades, só que através de outro caminho: a criação artística. Buscamos defender a ideia de que através do “fazer cinema” é possível superar o esquecimento de um acontecimento traumático e reelabora-lo de forma criativa tendo em vista a sua superação.

O filme analisado para tentarmos pensar a possibilidade acima descrita foi *Elena*, recente produção brasileira em que a diretora/narradora reconstrói a história da irmã a partir de fragmentos de memórias e, de forma indissociável, também a própria história. Assumindo um papel ativo-reflexivo, Petra Costa ressignifica o vazio produzido pela experiência traumática causada pela trágica morte da irmã. A produção artística reconstrói as lembranças muitas vezes fragmentadas e



desconexas, produzindo finalmente sentido às experiências passadas e principalmente significando a própria existência presente e futura.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, M. J. de. *Imagens e sons: a nova cultura oral*. São Paulo: Cortez, 2004.

ASSMANN, A. *Espaços de recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2011.

AUMONT, J. & MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

BENJAMIN, W. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, H. A consciência e a vida. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

FARIAS, F. R. de. Acontecimento traumático, fraturas de memória e descontinuidade histórica. In: BARRENECHEA, M. A. (org.). *As dobras da memória*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

_____. Memória Social e temporalidade retroativa. In: PINTO, D. de S. & FARIAS, F. R. de. (org.). *Novos apontamentos em Memória Social*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2012.

GAUTHIER, G. *O documentário: um outro cinema*. Campinas: Papyrus, 2011.

FREUD, S. Conferências introdutórias sobre psicanálise (1917). Conferência 18: Fixação em traumas – O inconsciente. In: *ESB*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

MACIEL, A. *O todo aberto. Tempo e subjetividade em Henri Bergson*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UERJ, 1997.



TÜRCKE, C. *Sociedade excitada: filosofia da sensação*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2010.

ORTEGA, Francisco. *Trauma, cultura e história*. Bogotá: Lecturas, 2011.