



Artigo – Temáticas Livres

**Trajectoria de vida em *Elena*:  
narrativas fílmicas e estratégias discursivas****La trayectoria de la vida de *Elena*:  
narrativas cinematográficas y estrategias discursivas****Elena's life trajectory:  
film narratives and discursive strategies**Julia Drumond Cunha<sup>I</sup>Universidade Federal de Minas Gerais, MG, Belo Horizonte, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0002-5821-3370>Christianne Luce Gomes<sup>II</sup>Universidade Federal de Minas Gerais, MG, Belo Horizonte, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0002-0075-289X>

**Resumo:** Este estudo analisa o filme *Elena* (2013), dirigido pela cineasta brasileira Petra Costa, cuja narrativa focaliza o processo de superação e assimilação da morte de sua irmã, que cometeu suicídio. O objetivo é compreender as estratégias discursivas desenvolvidas para narrar o trauma representado. Para isso, realizou-se uma abordagem interdisciplinar que abrange a análise de linguagem cinematográfica e de discurso. A metodologia do estudo contempla a) a Análise Crítica do Discurso (ACD), que oferece a ferramenta necessária para examinar o relato de vida, recorrendo às palavras e seus significados; e b) a análise fílmica, que investiga os recursos formais do cinema. As análises realizadas revelam que a cineasta utiliza relatos de memória e documentos para moldar sua identidade, mas também emprega estratégias de ficção, principalmente quando estabelece paralelos entre *Elena* e Ofélia, a famosa personagem de Shakespeare. Dessa forma, ela acaba por motivar a comoção dos espectadores, com a finalidade de gerar emoções. Também são identificadas características dos gêneros de autoficção e filme-ensaio em *Elena*. Além disso, o desenrolar do trauma acaba por perpassar três personagens, focalizando a mãe, a própria Petra e Elena, sendo o processo depressivo aquilo que as une.

**Palavras-chave:** Petra Costa; Discurso; Autoficção; Relato de vida.





**Resumen:** Este estudio analiza la película *Elena* (2013), dirigida por la cineasta brasileña Petra Costa, cuya narrativa se centra en el proceso de superación y asimilación de la muerte de su hermana, quien se suicidó. El objetivo es comprender las estrategias discursivas desarrolladas para narrar, superar y asimilar el trauma representado. Para ello se realizó un abordaje interdisciplinario que abarca el análisis del lenguaje y discurso cinematográfico. La metodología del estudio incluye: a) análisis crítico del discurso (ACD), que ofrece la herramienta necesaria para examinar la historia de vida, utilizando las palabras y sus significados; y b) análisis cinematográfico, que investiga los recursos formales del cine. Los análisis realizados muestran que la cineasta utiliza relatos de memoria y documentos para configurar su identidad, pero también emplea estrategias ficticias, especialmente al establecer paralelismos entre Elena y Ofelia, el famoso personaje de Shakespeare. De esta forma, acaba motivando la conmoción de los espectadores, con el fin de generar emociones. En *Elena* también se identifican características de los géneros de autoficción y cine-ensayo. Además, el desarrollo del trauma acaba afectando a tres personajes, centrándose en la madre, la propia Petra y Elena, siendo el proceso depresivo lo que las une.

**Palabras clave:** Petra Costa; Discurso; Autoficción; Historia de vida.

**Abstract:** This study analyzes the film *Elena* (2013), directed by Brazilian filmmaker Petra Costa, whose narrative focuses on the process of overcoming and assimilating the death of her sister, who committed suicide. The objective is to understand the discursive strategies developed to narrate, overcome and assimilate the represented trauma. In this direction, an interdisciplinary approach was carried out that covers the analysis of cinematographic language and discourse. The study methodology includes a) Critical Discourse Analysis (CDA), which offers the necessary tool to examine the life story, using words and their meanings; and b) film analysis, which investigates the formal resources of cinema. The analyses carried out reveal that the filmmaker uses memory accounts and documents to shape her identity, but also employs fictional strategies, especially when establishing parallels between Elena and Ophelia, the famous Shakespearean character. In this way, she ends up motivating the audience's commotion, with the purpose of generating emotions. Characteristics of the autofiction and film-essay genres are also identified in *Elena*. Furthermore, the unfolding of the trauma ends up affecting three characters, focusing on the mother, Petra herself and Elena, with the depressive process being what unites them.

**Keywords:** Petra Costa; Discourse; Autofiction; Life story.

## Introdução

O filme *Elena* foi lançado no Brasil em maio de 2013, sendo o primeiro longa-metragem de Petra Costa. Na *avant-première* em setembro de 2012, no *45º Festival de Brasília*, já havia indícios que seria uma diretora de destaque, pois o filme ganhou os prêmios de melhor direção, direção de arte, montagem e melhor filme eleito pelo júri popular. Além disso, obteve todos os prêmios na categoria documentário.

As características do filme que se destacam incluem o tema, o uso de imagens de arquivo da família, de fotografias, matérias de jornais e até mesmo de documentos, além da voz em *off* em *diegese* da própria diretora. Porém, o que deu o grande destaque à obra foi o fato de se tratar da narrativa de vida, contada de forma poética, em que Petra Costa encena a si e, em determinados momentos, a sua irmã, reverberando a vida de ambas e narrando um trauma. Baltar (2013) argumenta que as incorporações da imaginação melodramática inseridas no filme são um dos aspectos que conseguem



garantir o impacto e sucesso que atingem<sup>1</sup>, de forma a comover o público diante da dor e memória compartilhada.

Assim, pode-se afirmar que o filme destaca contextos e vivências específicas, porém que se desdobram em questões universais, podendo gerar reflexões no espectador que tensionam o limiar entre o pessoal e o político. Além disso, a narrativa de vida é considerada, no atual estudo, seguindo os preceitos descritos por Machado (2019, p. 72):

Acreditamos que o relato de si ou a narrativa de vida deve ser considerado(a) como um instrumento que ajuda a construir a história: em primeiro lugar, a pequena história, aquela que é individual e que pertence a um dado ser; em segundo lugar, a grande História, na qual esse alguém-que-se-narra está inserido, ao relatar seus caminhos e descaminhos. A narrativa de vida aparece, assim, como um modo de reconstruir o passado para melhor suportá-lo e para melhor entender o presente e, a partir daí (em alguns casos), encarar o futuro com mais determinação ou serenidade.

As memórias e as identidades mantêm-se unidas, a fim de se modelar, como afirmam Ouverney-King e Montysuma (2013). Nesta linha, o relato de memória é fundamental para compreensão, fundamentação e análise desse processo. No caso específico do filme *Elena* (2013), Petra Costa utilizou o relato de memória e documentos para manter a construção da sua identidade, além de recorrer a estratégias narrativas e encenações típicas do formato de ficção. Assim, intencionalmente a diretora adicionou momentos ficcionais para promover a manutenção da sua subjetividade enquanto narradora.

A linguagem fílmica é um recurso essencial para que a diretora e a personagem portadora da memória construam sua presença diante das câmeras, alternando entre a narração e a atuação. Cruz (2014) destaca que os elementos cinematográficos

<sup>1</sup> Elena ganhou melhor documentário, melhor direção, melhor montagem e melhor direção de arte no *Festival de Brasília* (Brasil) em 2012; no *Festival Internacional de Cinema de Guadalajara* (México) recebeu menção especial em 2013; no *Films de Femmes* (França) ganhou em melhor documentário em 2013; no *ZagrebDox: Festival Internacional de Documentários* (Croácia) recebeu menção especial em 2013; no *Planete Doc Film Festival Varsóvia* (Polônia) recebeu o Prêmio Canon de Cinematografia em 2013; no *Festival de Havana* (Cuba) recebeu melhor documentário em 2013; no *Los Angeles Brazilian Film Festival* (Estados Unidos) ganhou em melhor documentário em 2013. Em 2015 ganhou o prêmio de melhor filme de longa-metragem no *Arquivo em Cartaz* (Brasil). Fonte: <https://elenafilme.com/>.



conectam as jornadas de Elena, Petra e sua mãe, unindo-as por meio da pulsão de morte<sup>2</sup>. Os sujeitos, em frente às câmeras, ressignificam suas falas e produções discursivas distintas do cotidiano, utilizando recursos técnicos como *close-up*, câmera na mão, imagens desfocadas, saturação das cores, planos abertos e iluminação impressionista, além de elementos dramáticos como *flashbacks*, narração em primeira pessoa, depoimentos, inserção de imagens reais, fotografias e documentos, conferindo uma atmosfera memorialística e poética à narrativa (Cruz, 2014).

Por isso, foca-se aqui na análise do relato dado pela narradora como forma para compreensão da obra, sendo fundamental uma análise interdisciplinar que abranja a linguagem composta no filme e compreenda o discurso veiculado. A análise do discurso fornece o instrumento preciso para a análise do relato de vida, pois não se vale apenas das palavras e seus significados, mas também considera o discurso como “performance” (Fairclough, 1994).

Portanto, a proposta deste artigo é a análise da narrativa presente no filme *Elena* (2013), dirigido pela cineasta brasileira Petra Costa. O objetivo é compreender as estratégias discursivas desenvolvidas para narrar, superar e assimilar o trauma representado. Por isso, para compreender a obra e, dessa forma, a análise do discurso da narradora, é fundamental realizar uma análise interdisciplinar que abranja a linguagem composta no filme e compreenda o discurso veiculado.

Considerando que a interdisciplinaridade permeia o processo de pesquisa nas Ciências Humanas, como destaca Minayo *et al.* (2010), a análise fundamenta-se em dois polos-base já definidos: a Análise Crítica do Discurso (ACD) por fornecer o instrumento preciso para a análise do relato de vida, fazendo-se valer das palavras e seus significados, e a análise fílmica, tendo em vista compreender a cinema enquanto forma. As cenas serão narradas ou citadas, utilizando o que Aumont e Marie (2013) chamaram de elementos de citação e de elementos de transcrição, úteis para descrever e citar trechos do filme.

A partir disso, é possível analisar em termos cinematográficos e em elementos discursivos quais foram as intencionalidades compostas por Petra Costa em *Elena* (2013). Para tanto, o artigo está dividido da seguinte forma: primeiramente a apresentação da base teórica proposta por Norman Fairclough (1994, 1995, 2013,

---

<sup>2</sup> De acordo com Veliq (2023), pulsão de morte é um conceito elaborado por Sigmund Freud em 1920, no livro *Para além do princípio de prazer*. Na formulação freudiana, a pulsão de morte era entendida como uma tendência que levaria à eliminação da estimulação do organismo, ou seja, uma diminuição de excitação libidinal evidenciada pela falta da vida. Em outras palavras, pela tendência à morte. Freud elaborou que todo organismo tende a um estado de inanição, sendo essa a pulsão de estado de quietude que o corpo almeja.

2019), discutindo as bases da Análise Crítica do Discurso que será utilizada, juntamente com o discurso fílmico. O filme será apresentado em sequência, no tópico “interpretando *Elena*”, seguido da discussão e da conclusão.

A análise das imagens será compreendida segundo a concepção de que o cinema é intrinsecamente narrativo. Assim, se seguirá a linha delineada por Metz (1974, p. 47) que afirma que “passar de uma imagem para duas imagens é passar da imagem para a linguagem”. Além disso, será complementada pelas ideias de Sarmiento (2009), Bordwell (2013) e Corrigan (2015).

### A Análise Crítica do Discurso (ACD) e o Discurso Fílmico

Três pontos fundamentais da Análise Crítica do Discurso (ACD) constituem as bases sobre as quais Fairclough (1994, 1995, 2013, 2019) desenvolveu o conceito tridimensional do discurso. Assim, o texto constitui a primeira dimensão, seguida pela prática discursiva como a segunda dimensão, cuja abrangência inclui produção, distribuição e consumo do discurso. Já a terceira dimensão é a prática social, que incorpora todos os elementos sociais, políticos, culturais e históricos que moldam o discurso. A figura abaixo ilustra a elaboração da concepção tridimensional do texto:

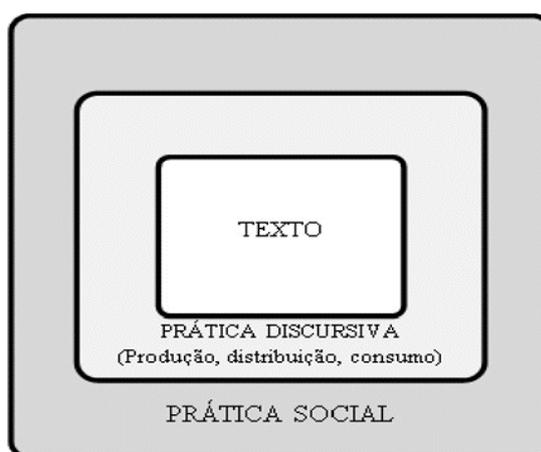


Figura 1: Concepção tridimensional. Fonte: Fairclough (2019).

Esse quadro de Fairclough (2019) reúne três elementos essenciais para a análise do discurso, a qual será fundamental para a compreensão dos discursos inseridos nos filmes aqui analisados. São eles: a análise textual e linguística – aquilo que é escrito ou enunciado; a macrossociologia da análise prática social que ocorre em relação às estruturas sociais – como a sociedade e ideologias influenciam discursos específicos e a microsociologia que, de acordo com Fairclough (2019, p. 100) consiste em “[...] considerar a prática social como algo que as pessoas produzem ativamente e entendem com base em procedimentos de senso comum partilhados”.

Portanto, o discurso é elaborado a partir dos conhecimentos adquiridos pelo sujeito e pelas vivências sociais que ele usufrui. Fairclough (2019) define discurso como uma prática social, ou seja, é uma forma de ação sobre o mundo. Além disso, para Fairclough, a partir do discurso surge uma relação dialética com a estrutura social, o que no seguinte: o discurso é moldado e limitado pela estrutura social em todos os níveis e classificações e convenções discursivas e não discursivas; o discurso é constituinte das dimensões da estrutura social, de forma que a molda e a limita, direta ou indiretamente.

O quesito “social” é fundamental para apreender a forma como o discurso é moldado e emitido. Porém, é também fundamental, como afirma Bordwell (2013), levar em consideração as características do meio cinematográfico. Afinal, o discurso pode ser definido como um conjunto de enunciados cujos princípios estão atribuídos à mesma formação discursiva, como discutido por Foucault (1969). Dessa forma, é fundamental levar em consideração, em um discurso, os seguintes elementos chamados por Foucault (1969) de “regras de formação” do discurso: os objetos que aparecem e coexistem no espaço comum discursivo (no caso do objeto em pauta, seria o meio cinematográfico); os tipos de enunciação que permeiam o discurso; e os conceitos em suas formas de aparecimento e transformação (Foucault, 1969 *apud* Brandão, 2006, p. 32).

Assim, no cinema, é possível perceber durante o processo de elaboração do discurso, a interferência social de diversos discursos. Porém, como o discurso não ocorre simultaneamente, como já mencionado, Wildfeuer (2014, p. 3) destaca a importância das multimodalidades<sup>3</sup> do cinema e da ação ativa do espectador. A autora afirma que o cinema: “Trata-se assim de um documento multimodal cujos recursos semióticos interagem e operam de acordo com vários princípios e com o objetivo de criar o potencial de significado geral do filme”.

<sup>3</sup> Wildfeuer (2014) define multimodalidade como a interação de recursos semióticos que operam com base em vários princípios, buscando criar potencial de significado amplo. O cinema seria um texto multimodal, cuja estrutura incorpora os elementos visuais, orais e escritos, além de uma variedade de modos semióticos.



O cinema pode ser compreendido, como argumenta Leonardo Soares (2022), como um texto multimodal cuja estruturação é composta de uma variedade de modos semióticos. Afinal, enquanto linguagem, o filme pode ser então entendido como um texto, como elaborou também Metz (1974, p. 114): “Um filme é uma unidade concreta, um texto fechado, um discurso acabado; assim, sempre traz consigo um princípio último de unificação e de inteligibilidade, que comumente se denomina sua ‘estrutura’ [...]”. Logo, é possível utilizar o mecanismo desenvolvido por Fairclough (2019), chamado de Análise Crítica do Discurso (ACD) para interpretar o discurso que se desenvolve em *Elena* (2013).

Portanto, o discurso fílmico vai atuar no cinema produzindo certas compreensões daquela narrativa, provocando o espectador a criar percepções a partir dos diversos elementos multimodais inseridos de maneira proposital. Composições como música e voz em *off*, movimento de câmera e iluminação, vão influenciar na forma como o espectador significará a narrativa. Os elementos visuais e outros modos de comunicação, como a música e a imagem, interagem com o texto verbal para criar um significado mais profundo e influenciar a interpretação.

### A Análise Crítica do Discurso (ACD) e o discurso fílmico

O título do filme é marcado pelo nome da irmã da protagonista. Baseado em fatos da vida de três mulheres, Petra, Elena e sua mãe, o filme relata a história sobre o processo de sofrimento depressivo que começa desde a mais velha, perpassando Elena, que acaba cometendo suicídio – o qual Petra vivencia e acaba por superar, junto com a mãe. Através da perspectiva da morte da irmã, Petra molda o filme com uma estética que evoca a figura literária de Ofélia, personagem secundária mais famosa de *Hamlet*, renomada obra de William Shakespeare. Essa imagem de Ofélia é mais reconhecida nas artes plásticas do que na crítica literária, e a diretora a utiliza profundamente ao longo do filme, estabelecendo paralelos e metáforas entre a morte de sua irmã e a de Ofélia.

Segundo Young (2002), Ofélia é costumeiramente tratada nas artes como morta ou louca, porém, na obra audiovisual analisada, Ofélia será abordada enquanto uma metáfora do feminino. Essa será uma das estratégias discursivas de *Elena* (2013). Além desta, está presente, desde o primeiro segundo do filme, a narração em primeira pessoa que Petra Costa faz. Essa narração dá um caráter à Petra de personagem, confidente e



articuladora da história de forma a apresentar as vivências ali organizadas, juntamente com as memórias.

A voz de quem narra é muito importante em um documentário, devido à capacidade de “[...] abarcar razão e narrativa, evocação e poesia, mas faz isso com o objetivo de inspirar confiança ou instilar convicção no mérito de um determinado ponto de vista sobre uma questão controversa” (Nichols, 2005, p. 80). Assim, a narração em primeira pessoa cria uma perspectiva subjetiva para o filme, transportando o narrador para uma atmosfera em que o relato de vida é reforçado, simultaneamente evidenciando o teor emotivo da produção.

Sobre o gênero narrativo que o filme *Elena* foi concebido, percebe-se características como uso de imagens de arquivo, matérias de jornais e até mesmo de documentos, além de voz em *off* em diegese. Tais estratégias podem ser identificadas como características de um documentário, pois, de acordo com Bordwell (2013, p. 522): “Todo documentário alega apresentar informações factuais sobre o mundo, mas a maneira como isso pode ser feito é tão variada quanto é em filmes de ficção”. Assim, o autor afirma que aquilo que justifica a suposição de que um filme é um documentário pode ser: a presença de uma cobertura de imprensa, material publicitário, a presença de entrevistas e o tema.

Apesar de possuir características de documentário pela utilização de documentos e relatos ao longo da narrativa, a autora também recorreu a estratégias e encenações típicas do formato de ficção, adicionando intencionalmente momentos em que atua para promover a manutenção da sua subjetividade enquanto narradora. Bordwell (2013) destaca que existem inúmeras maneiras de um documentário transmitir informações, sendo a encenação uma dessas formas: “Além disso, o cineasta de documentários pode encenar determinados eventos para a câmera gravar” (Bordwell, 2013, p. 532).

Como os filmes flutuam entre um estilo que é documentário, mas também possuindo encenações para narrar histórias de vida, é possível pensar na autoficção como um gênero viável. Obras definidas como autoficção, como elucida Hidalgo (2013), transitam entre o “eu real” e “eu fictício”, dificultando uma definição entre ficção e autobiografia. O autor sublinha que a autoficção chega a apagar os limites entre a verdade de si e a ficção, de forma que não há uma delimitação exata do quanto há de autobiográfico e ficcional nesse tipo de narrativa. Apesar de ter sido uma concepção criada para a literatura, a autoficção tem influência também no audiovisual. Ademais, o discurso feito em primeira pessoa, tradicional de uma autoficção, de caráter subjetivo,



reforça a visão de um relato de vida e evidencia também um teor passional no discurso fílmico.

Além de autoficção, o filme carrega características que são correspondentes a de um filme ensaístico. Para iniciar uma definição de filme ensaio, Corrigan (2015, pp. 8-9) argumenta:

A meio caminho da ficção e da não ficção, das reportagens jornalísticas e da autobiografia confessional, dos documentários e do cinema experimental, ele são, primeiro, práticas que desfazem e refazem a forma cinematográfica perspectivas visuais geografias públicas, organizações temporais e noções de verdade e juízo na complexidade da experiência.

O filme ensaio herda muitas das distinções epistemológicas e estruturais do ensaio literário, especialmente na tensão que ele conceitua como dialógica entre o verbal e o visual. Além disso, Corrigan (2015, p. 33) declara: “Uma subjetividade expressiva, comumente percebida na voz ou na presença efetiva do cineasta ou de um substituto tornou-se um dos sinais mais reconhecíveis do filme ensaio [...]”.

Assim, o filme ensaio é um ambiente ideal para transmitir ideologias e pensamentos. De acordo com Brandão (2004), o discurso é o lugar em que a ideologia se manifesta, de forma que o discurso de Petra Costa ao longo da narrativa, tanto na utilização da metáfora de Ofélia, quanto na criação do narrador-personagem, dará pistas ao espectador das ideologias que perpassam o filme. Fairclough (2019) destaca que as metáforas estruturam o modo como pensamos e o modo como agimos, além dos sistemas de conhecimento e crença, de uma forma penetrante e fundamental. Dessa forma, em *Elena*, a ideologia confere marcas performáticas na narrativa, entrelaçando-se com o relato da vida e com a linguagem fílmica. Million-Lajoinie (2000) destaca que o relato de vida intrinsecamente carrega uma dimensão performativa, caracterizando-se por uma transmutação inerente, indissociável da reconstrução narrativa.

Um dos indicadores para avaliar o êxito ou fracasso de um filme é a sua habilidade de comover os espectadores, emocionando-os. De acordo com Baltar (2013, p. 68) “A tendência geral do documentário contemporâneo seria um vínculo maior ao paramétrico e, de modo mais específico, o privilégio a uma mirada mais contemplativa”. Isso geraria o que a autora chama de “pactos de intimidade”, ou seja, vão se formar

vínculos afetivos com os espectadores, em torno das noções gravadas dos cotidianos e da intimidade, ao invés da legitimidade do filme em prol do real.

A narrativa fílmica de *Elena* leva a algumas lógicas de implicação que se relacionam com a forma como os artifícios são construídos na linguagem cinematográfica. Trata-se de usar o dispositivo, como a presença de imagens borradas e *close-up* juntamente com sons e discursos, levando a fatores de implicação no processo fílmico. Segundo Sarmiento (2009), a narrativa fílmica recorre à decodificação de imagens em palavras, de forma que a noção de tempo apresentada nos filmes é uma experiência visual relacionada com a montagem da imagem em movimento que constitui a narrativa. É preenchido com o espaço ocupado por uma sequência de imagens visíveis, misturando o visível e o invisível, sintetizando o espaço percebido imagético com o tempo sentido ou imaginado.

Baltar (2013 p. 69) destaca: “Afetos e excessos são também estratégias importantes para firmar esses pactos de intimidade, pois mobilizam engajamentos sensoriais e sensacionais”. Há então uma estratégia de autenticidade que legitima o próprio filme, de acordo com a autora. Passamos então por um processo de sensibilização pela narradora-personagem<sup>4</sup>, a diretora Petra Costa, que relata todo o filme a partir de seu ponto de vista. Portanto, o processo de sensibilização irá perpassar essas mulheres e suas trajetórias narrativas. Além disso, ao longo da obra, a personagem de Ofélia será utilizada como um elemento metafórico que representará a morte da Elena e, ademais, as dores de outras mulheres. Assim, o elemento de conexão é incentivado no gênero feminino, aumentando a carga imaginativa.

### **Análise de dados**

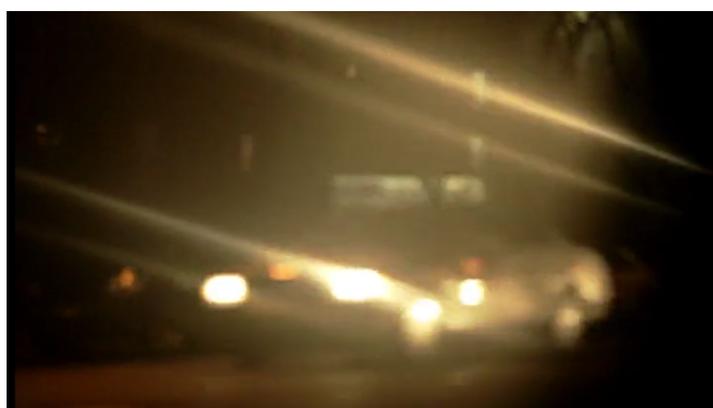
O cinema se constitui como linguagem por organizar elementos dotados de significado em uma certa combinação ordenada, sendo a linguagem cinematográfica definida como a soma de todos os códigos cinematográficos (Metz, 1974). Dessa forma, através da linguagem do cinema, Petra Costa conduz o filme *Elena* como um relato de vida.

O filme destaca a angústia da narradora-personagem, que estabelece o tom ao iniciar o filme anunciando a morte de Elena (entre 00min30s e 01min39s). Isso provoca

---

<sup>4</sup> Segundo Bordwell (2013), a narração é o processo pelo qual o enredo apresenta informações ao espectador, sendo que o narrador pode ser um personagem da história.

a imaginação do espectador, que visualiza as cenas através da perspectiva de Petra. Estimulando ainda mais o viés poético e imaginativo, a cena inaugural apresenta imagens turvas, que coincidem com um discurso onírico a respeito do sonho de Petra (Figura 2).



**Figura 2:** Primeira cena de *Elena*. Fonte: Captura do filme *Elena* (Petra Costa, 2013).

Cria-se uma impressão de ilusão que envolve o espectador em um estado de devaneio. Almeida (2024) alega que os fragmentos de imagem inseridos em um filme ensaio são capazes de atuar como fragmentos de pensamento, “[...] pelo caráter de pensatividade das imagens conquistado por meio do encontro de distintos regimes de expressão artística, como o cinema, a fotografia, a poesia etc.” (Almeida, 2024, p. 2). O autor ainda argumenta que o filme-ensaio é construído durante a montagem com o arranjo desses fragmentos de pensamentos imagéticos.

No exemplo da Figura 2 a imagem pode ser lida como um olhar sobre o passado e o presente, em que ambos se misturam na forma do sonho de Petra. Concomitantemente, a narradora-personagem descreve o sonho pausadamente, acentuando essa abordagem:

Elena, sonhei com você essa noite, você era suave, andava pelas ruas de Nova Iorque com uma blusa de seda. Cores e luzes que passam. Movimentos aos poucos revelados: ruas de Nova York. Procuro chegar perto, encostar, sentir seu cheiro, mas quando vejo você está em cima de um muro,



enroscada num emaranhado de fios elétricos. [...] Olho de novo e vejo que sou eu que estou em cima do muro. Eu mexo nos fios, buscando tomar um choque e caio de um muro bem alto. E morro. (Elena, 2013, entre 00min30s e 01min39s)

Seguindo o aspecto tridimensional do texto (Fairclough, 2019), compreende-se que foi produzido como um roteiro para um filme (prática discursiva). Na prática textual, na primeira oração, “Elena, sonhei com você essa noite”, o vocativo “Elena” foi usado de forma que o discurso chama o espectador, como se a diretora (o sujeito oculto) anunciasse que o espectador agora é chamado ao filme, pelo nome de Elena. Na dimensão social percebe-se que existem ideologias sobre vida e morte envolvendo a narrativa. Portanto, esse primeiro enunciado do filme já apresenta características fundamentais de análise.

O evocativo de Elena, aí presente, possui um efeito narrativo, pois Petra se dirige à irmã como se pudesse ouvi-la. Cruz (2014, p.10) argumenta: “Para o espectador, gera uma expectativa de que Elena está viva até o momento da revelação do seu suicídio”. Esses aspectos ressaltados apontam para o tipo de discurso e a ideologia que carrega o filme. Million-Lajoinie (2000) salienta que cada sujeito, ao reconstruir sua história, também reconstrói a sua identidade, de forma a fazer uma releitura de sua vida passada. Elena está presente na vida passada de Petra. De certa forma, ao reconstruir a vida da irmã, ela também compõe a própria, uma vez que ambas as histórias se misturam e se espelham. O trecho em questão reorganiza aspectos desse espelhamento e o processo de identificação que a própria Petra constrói ao olhar para Elena. Desse modo, as estratégias discursivas do filme evidenciam diversas semelhanças entre a diretora-narradora e a irmã falecida.

De acordo com Baltar (2013), Elena, Petra e a mãe compartilham a mesma dor, traços e destinos quase comuns, algo que é reforçado por quadros repetidos ao longo do filme, compondo *closes* dos rostos das três mulheres sob o mesmo ângulo, com os mesmos movimentos de câmera. Assim, a mãe tem sua história delineada nos primeiros momentos de filme e mostram-se vários marcos em relação à mãe também ter apresentado depressão quando era jovem.

Na sequência a seguir é destacado um desses momentos em que Marília (a mãe) conta sobre sua adolescência e como eram seus sentimentos antes de conhecer o pai de Petra e Elena.



**Figura 3:** História da mãe. Fonte: *Elena* (Petra Costa, 2013).

Segundo Sarmento (2009), a narrativa fílmica recorre à decodificação de imagens em palavras, de forma que a noção de tempo apresentada nos filmes é uma experiência visual relacionada com a montagem da imagem em movimento que constitui a narrativa. É preenchido com o espaço ocupado por uma sequência de imagens visíveis, misturando o visível e o invisível, sintetizando o espaço percebido imagético com o tempo sentido ou imaginado.

A Figura 3 (entre 08min19s e 08min57s) apresenta uma breve sequência do filme *Elena* (2013), que será minuciosamente analisado posteriormente. A cena destaca uma técnica recorrente na obra, caracterizada por uma montagem de imagens que simula eventos do passado, incorporando imagens de arquivo e mesclando-as com fotografias antigas, tudo acompanhado por uma narração em *off*.

Nesse fragmento evidenciam-se alguns tópicos relevantes. Primeiramente, vê-se a importância da montagem na construção do significado narrativo. Ao optar por uma sequência que inicia com a imagem do desenho, seguida pela representação da mulher

olhando para baixo, então pelo casal dançando, e finalmente pelas duas fotos – uma do homem mais jovem e outra um pouco mais velho – percebe-se claramente a emergência de uma narrativa construída, alinhando-se à “lógica de implicação” argumentada por Metz (1974).

No contexto específico, a mãe de Petra, Marília, expressa sua tristeza por meio de um desenho, cuja representação em preto e branco sugere uma estética de imagem antiga. A filmagem, realizada com a câmera em movimento (técnica de deslocamento denominada *travelling*) e com a técnica de câmera na mão, busca conferir um realismo que simula o estilo de uma imagem de arquivo, apesar de ser uma criação posterior. A imagem do desenho é habilmente combinada com outro plano que retrata o rosto de Marília durante a juventude, em que ela expressa um olhar melancólico. Essa combinação traz uma confiabilidade à cena narrada, que parece pertencer a um passado de Marília. Ao fundo, uma música suave de piano, para combinar com o momento, que passa a sensação de ser delicado.

A narrativa visual prossegue com um *hiper zoom*, aproximando a câmera do rosto de Marília até que este se torne borrado, adquirindo uma aparência semelhante à de uma caveira. Em seguida, a música fica mais alta, acompanhando a representação de Marília e do pai de Petra, Manoel, dançando juntos, ainda em preto e branco. Essas imagens de arquivo, integradas à narração em *off*, são habilmente entrelaçadas em um tempo preciso, contribuindo para a construção da narrativa.

Ao fechar a sequência, a diretora incorpora duas fotos de arquivo: uma exibindo o pai jovem, com o cabelo penteado para o lado, evocando a imagem do músico Frank Sinatra, e outra retratando o pai com uma barba proeminente, o que relembra o revolucionário Che Guevara. Essa fusão de imagens de arquivo, apoiada pela voz em *off*, converge de maneira coesa, narrando de forma envolvente a história subjacente.

A narrativa contada pela voz de Petra Costa em *off* é a seguinte:

Um dia, sentada frente ao espelho da penteadeira do seu quarto, ela faz um desenho... O desenho de sua tristeza. E decide que tem até os 16 anos pra encontrar um sentido pra vida. E ela encontra: o nosso pai. Um brasileiro, recém-chegado do país com o qual ela sonha, em filmes e músicas. Mas ele volta de Nova York não como um Sinatra, mas como um Che Guevara, trazendo no bolso os livros de Marx e o

desejo de fazer a revolução (entre 08min19s e 08min57s, Elena, 2013).

Além disso, o significado é criado de forma multimodal devido à intersemiose da imagem e da música, como aponta Wildfeuer (2014). A autora argumenta que, a partir da conexão entre som, imagem e linguagem verbal no cinema, o destinatário é capaz de construir o mundo diegético, seus participantes e as ações em que estão envolvidos. O tempo, por sua vez, também pode ser percebido de forma progressiva nessa narrativa. O volume e a intensidade da música em segundo plano conferem um tom temporal à vida de Marília, refletindo sua transição de uma fase de melancolia para um período de entusiasmo romântico.

O invisível ao qual Sarmento (2009) faz referência pode ser percebido como aquilo que está embutido no discurso, mas não aparece imageticamente. No discurso, percebe-se a depressão da mãe de Petra, assim como o desejo de sentido na sua vida, o qual ela encontra no casamento e na revolução que é apresentada pelo marido, uma revolução com contornos esquerdistas, a partir do momento em que é citado “Che Guevara” como uma imagem simbólica para o pai de Petra.

Conforme observado por Wildfeuer (2014), guiar o espectador envolve essencialmente a lógica textual do filme, fundamentada nas inferências que o espectador realizará a partir do conteúdo e do contexto multimodal. Criar esse processo implica em correlacionar a experiência cinematográfica com o conhecimento prévio do espectador, bem como com as informações anteriormente apresentadas pelo filme. Assim, a decodificação de um filme não se limita à simples análise dos recursos semióticos, mas representa um processo de conclusão lógica do conteúdo para construir significados visuais.

Os significados que os filmes instigam, considerando a linguagem e os discursos criados dentro dela, estão intrinsecamente relacionados à semiótica. Por isso Metz (1974, p. 36) afirma: “É apenas uma questão semiótica: o que chamamos de ‘significado’ do evento narrado pelo cineasta teria, de qualquer forma, um significado para alguém (uma vez que não existem outros)”. Esse significado é fruto de uma organização específica, onde a combinação de diversos significantes em uma determinada ordem transmite uma ideia distinta daquilo que cada imagem poderia significar isoladamente. Pode-se perceber tal construção no exemplo apresentado na Figura 3. Cada imagem, quando considerada separadamente, possui um significado singular. Entretanto, ao serem unidas de maneira a integrar a narrativa, uma definição

totalmente nova é construída. Assim a narrativa, ou a “história” é construída. De acordo ainda com Metz (1974, p. 45):

O filme, que por natureza se pensaria adaptado a uma leitura transversal, através da investigação vagarosa do conteúdo visual de cada plano, torna-se quase imediatamente objecto de uma leitura longitudinal, precipitada, “ansiosa” e preocupada apenas com “o que está acontecendo”.

A multimodalidade emerge como um traço distintivo do cinema, no qual todas as suas características (imagéticas e textuais) contribuem para a tessitura da narrativa. No exemplo da Figura 3, torna-se evidente que a representação tanto do homem, quanto da mulher resulta das complexas relações discursivas que moldaram as circunstâncias causais e estruturantes do texto no contexto da narrativa fílmica. Além disso, observa-se uma indicação lógica e causal intrínseca ao texto: de um lado, os sentimentos frustrantes da personagem Marília são expressos tanto em sua fisionomia, quanto por seu desenho; por outro lado, a música exerce influência no tom emocional da cena, sendo lenta e melancólica, contribuindo para a construção da tristeza no momento retratado. A composição multimodal do filme estabelece, assim, uma sequência de imagens que refletem a alteração no tom e na intensidade da melodia de fundo. Essa mudança desenha a mudança de sentimentos da personagem.

Além disso, a utilização de imagens de arquivo, caracterizadas por Didi-Huberman (2003) como inicialmente indecifráveis e desprovidas de sentido até a montagem, reforça essa dinâmica. Em *Elena*, tais imagens delineiam o processo de crescimento e amadurecimento das irmãs, além de dar um panorama do Brasil, abordando a ditadura militar, época em que Elena era adolescente. Fotografias e vídeos, especialmente focados na irmã da narradora-personagem, estabelecem um sentimento de familiaridade do espectador com Elena através de seu passado. O cinema, ilusoriamente, estabelece uma conexão fictícia com as histórias de vida de Elena e Petra. Os personagens são forjados perante a câmera, pois até mesmo num documentário ocorre uma performance, dada a presença da câmera diante de um corpo. No caso de Petra Costa, durante o documentário, ela representa a si mesma, um conceito explorado por Jean-Louis Comolli (2008), conhecido como *auto mise-en-scène*, onde a própria pessoa encena a si mesma para o cinema.

No início do filme o espectador é apresentado a Elena, uma personalidade viva e alegre. Trechos de imagens de arquivo são habilmente empregados para persuadir os espectadores da veracidade de Elena e para retratar suas características. Seu envolvimento com as artes e o cinema a impulsiona a viajar até São Paulo, visando seguir a carreira de dançarina e atriz. Ao obter alguns papéis teatrais no Brasil, revela-se sua ambição e de ir aos Estados Unidos atuar. Contudo, o que inicialmente parece uma realização, gradativamente evolui para um processo depressivo para Elena.

“Narrar o trauma, portanto, tem em primeiro lugar este sentido primário de desejo de renascer” (Seligmann-Silva, 2008, p. 66). Tal atributo ganha destaque ao longo da trama cinematográfica, onde não somente a narradora-personagem Petra busca reconciliar-se com a morte de sua irmã, mas também Elena, retratada na tela, experimenta um renascimento. Conforme a narrativa avança, Elena ressurgue, revivendo suas experiências profissionais e pessoais, reacendendo seus objetivos e sua angústia. Nesse ponto, um paralelo emerge com a figura shakespeariana, Ofélia. Como detalha Fairclough (2019), todo texto é inerentemente intertextual, pois direta ou indiretamente um texto fará referência a outro existente. No caso do filme *Elena*, a intertextualidade é manifesta, ou seja, a diretora recorre explicitamente ao paralelo com Shakespeare em seu filme.

A narradora-personagem descreve como Elena se torna depressiva. Nem mesmo a ida de Petra e de sua mãe para apoiá-la em Nova York são suficientes para reverter este quadro. Porém, no ápice da dor – quando Elena escreve uma carta, toma um frasco de aspirina e álcool e morre –, o filme não se encerra. Há, nesse momento, “[...] a realidade de uma vida encontra-se com a ficção do que essa vida poderia ter sido” (Machado, 2019, p.75), o que é comum em relatos-de-si segundo Machado (2019), em que se imagina como seria a presença de Elena ainda entre os personagens do enredo.

O auge da dor expressada no filme instiga reflexões sobre a impossibilidade de viver e a necessidade de continuar vivendo. Os pensamentos propostos pela mãe de Petra Costa, assim como as memórias e arquivos oferecidos pela narradora-personagem, criam um ambiente de desassossego diante da câmera. O foco passa, então, a ser o processo de renascimento de Petra. Como mencionado por Seligmann-Silva (2008), trata-se da construção do “eu” da diretora.

A apresentação de Ofélia se dá no plano imagético. Para compreender é necessário visualizar como foi a sua morte no livro Hamlet. Ofélia enlouquece e se suicida, sendo sua morte descrita pela rainha Gertrudes:



Há um salgueiro que se debruça sobre um riacho/ E contempla nas águas suas folhas prateadas./ Foi ali que ela veio sob loucas guirlandas,/ Margarida, ranúnculo, urtiga e essa flor/ Que no franco falar de nossos pastores recebe/ Um nome grosseiro, mas que nossas pudicas meninas/ Chamam pata de lobo./ Ali ela se agarrava/ Querendo pendurar nos ramos inclinados/ Sua coroa de flores, quando um ramo maldoso/ Se quebra e a precipita com seus alegres troféus/ No riacho que chora. Seu vestido se defralda/ E a sustenta sobre a água qual uma sereia;/ Ela trauteia então trechos de velhas árias,/ Como sem perceber sua situação aflitiva./ Ou como um ser que se sentisse ali/ Em seu próprio elemento. Mas isso durou pouco./ Suas vestes, enfim, pesadas do que beberam,/ Arrastam a pobrezinha e seu doce canto expira/Numa lodosa morte... (Shakespeare, IV, vii, p. 135-155 *apud* Bachelard, 1989, p. 84).

Neste trecho, a rainha Gertrudes relata ao irmão de Ofélia, Laertes, a morte repentina da moça. A estratégia discursiva dessa personagem, segundo Erika Vieira (2010, p. 83), “[...] está no uso de um lirismo poético que transforma Ofélia em uma jovem mártir e seu suicídio em uma fatalidade”. Um paralelo é possível de ser traçado, portanto, entre essa narrativa e a narrativa de vida de Petra Costa. Primeiramente, Ofélia e Elena morrem jovens e belas, sendo essas mortes representadas como fatalidades. Vieira (2010, p. 84) reforça: “Por sua morte prematura, ao sabor do rio e nos braços da natureza, Ofélia se tornou um ícone da morte jovem e bela, o que foi cristalizado como um momento de beleza estética e imortalizado em obras de arte”.

Por meio da linguagem fílmica, Petra Costa utiliza imagens performáticas para narrar o mesmo tipo de morte para Elena, inclusive revelando o tipo de cena bucólica que a personagem shakespeariana emana, como pode-se observar na figura a seguir (entre 01h14min48s e 01h14min57s, Elena, 2013).



**Figura 4:** Referência a Ofélia. Fonte: *Elena* (Petra Costa, 2013).

Nesta cena é possível notar que Petra Costa adicionou propositalmente o aspecto ficcional. Primeiramente ela escolhe uma mulher com as cores de cabelo e pele de sua irmã, para fazer um paralelo a ela. Além disso, também ressalta a imagem de Ofélia, morta no rio e nos braços da natureza. Porém, nesse momento do filme, Petra já narrou a morte da irmã e está em um processo de cura, a imagem também mostra a paz. A expressão do rosto da mulher ressalta isso, em relação ao momento do filme, é quando a narradora-personagem está se desligando da dor, deixando-a ir.

Para Million-Lajoinie (2000), as autonarrativas contemplam a construção da identidade do sujeito: “As histórias de vida são todas diferentes, mas todas elas procuram responder à mesma pergunta: “Quem sou eu? Eu sou” (Million-Lajoinie, 2000, p. 52). Essa constatação é reforçada pela narradora-personagem, que afirma: “O medo de que eu fosse seguir seus passos começou a se desfazer, mas comecei a achar que você, Elena, estava dentro de mim. Que era um estar-em-mim” (entre 1h09min42s e 1h09min52s, *Elena*, 2013).

Cruz (2014) ressalta que é no momento em que Petra não se mata, mas torna-se atriz, e então diretora de cinema, que se consolida a identidade desta separada da de Elena. O discurso de uma afasta-se da outra e o processo de superação é realizado. Todo esse processo de construção, acompanhado com a voz da narradora-personagem que o detalha em sussurros, formam a argumentatividade proposta de conexão e intimidade com o espectador, emocionando-o. Posteriormente, a narrativa introduz várias mulheres, cujos destinos ecoam a morte de Elena. Assim, surge a possibilidade de cada uma dessas mulheres assumir o papel de Ofélia em suas próprias angústias. As sequências evocam a imagem da personagem Ofélia, que, sufocada pela sua aflição,



sucumbe em um riacho, conforme ilustrado na Figura 5 (entre 01h13min00s e 01h14min57s, *Elena*, 2013):



**Figura 4:** Todas as mulheres como Ofélia. Fonte: *Elena* (Petra Costa, 2013).

A instauração de mulheres em vestidos translúcidos flutuando nas águas são estratégias de um excessivo melodrama na narrativa de *Elena*. A construção desse símbolo da Ofélia cria um compartilhamento da dor, do destino e da memória das personagens destacadas nesta análise (a mãe, Elena e Petra). Assim, todas se tornam personagens do documentário e revivem o trágico desfecho da vida de Ofélia, rememorando a dor. Petra consegue concluir: “eu enceno. Enceno a nossa morte. Para encontrar ar. Para poder viver. Pouco a pouco as dores viram água, viram memória” (entre 01h11min29s a 01h14min31s).

As cenas finais (entre 01h15min07s e 01h18min15s) consistem em Petra dançando, em meio à rua, em uma imagem que, por se tratar de uma dança, ter saltos e a câmera se movimentar tanto quanto a personagem, parece transmitir alegria, porém a escuridão do ambiente e do rosto da personagem também reforçam o pesar e o luto, uma música instrumental lenta ao fundo parece atuar a corroborar com os sentimentos. Após tal atuação da personagem, vemos uma imagem de arquivo de uma dança de Elena. E o filme finaliza (entre 01h18min19s e 01h21min45s) com a música *Dedicated to the one I love*, da banda estadunidense *The Mamas & The Papas*, de forma que evoca sentimentos de amor e saudades. Portanto, tanto a música, quanto as interpretações,



quanto o cenário e a imagem de arquivo criam um processo de interligação lógica entre os dispositivos fílmicos.

Além disso, o significado é criado de forma multimodal devido à intersemiose da imagem e da música, como aponta Wildfeuer (2014). A autora argumenta que, a partir da conexão entre som, imagem e linguagem verbal no cinema, o destinatário é capaz de construir o mundo diegético, seus participantes e as ações em que estão envolvidos.

### Considerações finais

Por meio de uma abordagem qualitativa, este artigo delimitou sua análise para a reflexão da linguagem e do discurso presentes na obra audiovisual *Elena*. A questão central do estudo direcionou-se para a análise da abordagem da diretora na construção narrativa e superação do trauma, explorando tanto o discurso quanto a linguagem cinematográfica empregados. A adoção da Análise Crítica do Discurso (ACD), na perspectiva delineada por Fairclough (1994, 1995, 2013, 2019) e a compreensão da linguagem cinematográfica conforme explorada por Sarmiento (2009), Metz (1974), Bordwell (2013) e Corrigan (2015) surgiram como ferramentas eficazes para a análise dessa produção autoficcional.

Nesse contexto, a linguagem cinematográfica, que se caracteriza por sua natureza poética e rica em simbolismo, é empregada para narrar o trauma da morte de Elena, estabelecendo paralelos com a narradora-personagem Petra Costa. A linguagem fílmica busca promover uma emoção no espectador por meio de um melodrama figurativo e simbólico, instigando nele uma sensação de proximidade intencional com a narrativa e induzindo uma construção psicológica do mundo através da perspectiva da diretora.

A narrativa do trauma se manifesta por meio de elementos imagéticos, estabelecendo assim um aspecto propício para a emoção. A voz em *off* da narradora-personagem desempenha um papel central no discurso durante o filme, embora apresentem-se momentos de entrevistas e imagens de arquivo, contribuindo para a tessitura da intertextualidade. Nesse sentido, a intertextualidade assume um papel fundamental na assimilação e superação do trauma, conforme sugerido por Fairclough (2019), que considera todo texto como intrinsecamente intertextual. A estratégia discursiva adotada pela diretora consiste em promover uma relação intertextual com a figura shakespeariana de Ofélia, levando ao desenvolvimento de um processo metafórico. Esse processo alinha Ofélia como um símbolo representativo do gênero



feminino e das angústias que todas as mulheres enfrentam e, assim, também Elena enfrentou.

### Referências

- ALMEIDA, Rafael de. Filme-ensaio: por uma estética do fragmento ou quando as imagens pensam. **Intexto**, Porto Alegre, n. 56, 2024. DOI: 10.19132/1807-8583.56.136459. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/136459>. Acesso em: 23 jun. 2025.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 84
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. 3 ed. Rio de Janeiro: Edições Texto e Grafia, 2013.
- BALTAR, Mariana. Entre afetos e excessos – respostas de engajamento sensorio-sentimental no documentário brasileiro contemporâneo. **Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 2, n. 2, pp. 60-85, 2013. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/95>. Acesso em: 18 jun. 2024.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristrin. **A arte do cinema: uma introdução**. Tradução de Roberta Gregoli. Campinas: Editora da USP, 2013.
- COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real. *In*: \_\_\_\_\_. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, pp.169-178.
- CRUZ, Adriano Charles. A identidade no documentário Elena. **Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 3, n. 1, pp. 1-16, 2014. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/157> . Acesso em: 18 jun. 2024.
- CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker**. Campinas: Papirus, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images malgré tout**. Paris: Les Editions de Minuit. 2003.
- FAIRCLOUGH, Norman. **Discourse and social change**. Cambridge: Polity, 1994.
- FAIRCLOUGH, Norman. **Media discourse**. Londres: Hodder Arnold, 1995.
- FAIRCLOUGH, Norman. **Critical language awareness**. Nova York: Routledge, 2013.
- FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. Brasília: Editora da UnB, 2019.
- HIDALGO, Luciana. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. **Alea: estudos neolatinos**, v. 15, pp. 218-231, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2013000100014>. Acesso em: 23 jun. 2025.



MACHADO, Ida Lúcia. As duas vidas de uma transclasse. **EID&A – Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação**, Ilhéus, n. 19, v. 2, pp. 71-92, 2019. Disponível em: <https://periodicos.uesc.br/index.php/eidea/article/view/2436>. Acesso em: 18 jun. 2024.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MILLION-LAJOINIE, Marie-Madeleine. **Reconstruire son identité par le récit de vie**. Paris : L'Harmattan, 2000.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). *et al.* . **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 18 ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Editora Papyrus, 2005.

SARMENTO, Rosemari. **A narrativa na literatura e no cinema**. Revista Verbo de Minas, Juiz de Fora, v. 8, n. 15, 2009, pp. 165-183. Disponível em: <https://seer.uniacademia.edu.br/index.php/verboDeMinas/article/view/378/265>. Acesso em: 23 jun. 2025.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma - a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, 2008, pp. 65-82. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pc/a/5SBM8yKJG5TxK56Zv7FgDXS/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 23 jun. 2025.

SOARES, Leonardo Antonio. A análise do discurso fílmico sob a perspectiva textual-linguística e multimodal. **Revista da ABRALIN**, [S. l.], v. 20, n. 2, 2022. Disponível em: <https://revista.abralin.org/index.php/abralin/article/view/1892>. Acesso em: 23 jun. 2025.

OUPERNEY-KING, Janylle Rebouças; MONTYSUMA, Marcos Fábio Freire. Interseções metodológicas entre História Oral, Análise Crítica do Discurso, Gênero e Teorias Migratórias. *In: Simpósio Internacional Sobre Interdisciplinaridade no Ensino, na Pesquisa e na Extensão—Região Sul*, Santa Catarina, 2013, p. 23-25. Disponível em: <https://www.academia.edu/download/32133355/D-OuverneyKing>. Acesso em: 18 jun. 2024.

VELIQ, Fabiano. Variações sobre o mesmo tema: o conceito de pulsão de morte em Freud, Lacan e Žižek. **Synesis**, v. 15, n. 1, p. 392-412, 2023. Disponível em: <https://seer.ucp.br/seer/index.php/synesis/article/view/2675>. Acesso em: 23 jun. 2025.

VIEIRA, Erika Viviane Costa. Resistindo à clausura: a iconografia de Ofélia. **Todas as Musas: Revista de Literatura e das Múltiplas Linguagens da Arte**, v. 1, jan.-jul. 2010, pp. 81-98. Disponível em: [https://www.academia.edu/download/64355734/02Erika\\_Viviane](https://www.academia.edu/download/64355734/02Erika_Viviane). Acesso em: 18 jun. 2024.

WILDFEUER, Janina. **Film discourse interpretation: towards a new paradigm for multimodal film analysis**. Nova York: Routledge, 2014.

YOUNG, Alan. **Hamlet and the Visual Arts - 1709-1900**. Newaer: University of Delaware Press; London: Associated University Press, 2002.



---

**<sup>I</sup> Julia Drumond Cunha**

Realiza doutorado no Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares do Lazer da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

E-mail: judrumond@gmail.com

**<sup>II</sup> Christianne Luce Gomes**

Doutora em Educação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e professora titular da mesma universidade. Pesquisadora da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

E-mail: chris@ufmg.br

**Informações sobre o artigo****Resultado de projeto de pesquisa:**

Não se aplica.

**Fontes de financiamento:**

Não se aplica.

**Considerações éticas:**

Não se aplica.

**Declaração de conflitos de interesse:**

Não se aplica.

**Apresentação anterior:**

Não se aplica.

**Informações sobre coautoria****Concepção e desenho do estudo:**

Preencher com o nome da pessoa ou das pessoas responsáveis.

**Aquisição, análise ou interpretação dos dados:**

Preencher com o nome da pessoa ou das pessoas responsáveis.

**Redação do manuscrito:**

Preencher com o nome da pessoa ou das pessoas responsáveis.

Artigo recebido em: 25/06/2024. Aprovado em 05/05/2025.