

O CINEMA DE PETRA COSTA SOB UM OLHAR PSICOLÓGICO¹

Bárbara Piazza dos Reis²

Resumo: Este artigo propõe, através de um diálogo entre o olhar psicanalítico clássico e abordagens contemporâneas da Psicologia, da Semiologia e do Cinema, explorar as relações entre a biografia e a cinematografia de Petra Costa, no intuito de compreender como se opera, em termos psicológicos, e como se figura, em termos narrativos, a sua insistência no tema da morte. Para elucidar a percepção subjetiva da cineasta, matéria-prima de sua obra, aliam-se os filmes a falas públicas concedidas em entrevistas. Tal estratégia se inspira em discussões que visam à ampliação da Crítica Genética, as quais refletem sobre os processos criativos a partir dos “arquivos da criação” (ou ainda, “documentos de processo”). Espera-se, por fim, contribuir com o desenvolvimento da Teoria de Cineastas, além de reforçar a importância de se compreender a afetividade subjacente aos processos comunicativos. Pois a intensidade com a qual uma experiência de perda em decorrência do suicídio se inscreve no corpo é determinante para as funções cognitivas de atenção e memória, que influenciam sobretudo a criatividade e o humor. No caso de Petra Costa, essa inscrição se deu na infância, impactando profundamente o seu desenvolvimento socioemocional e o seu repertório imagético.

Palavras-chave: Cinema; Psicologia; Petra Costa; Estilo; Teoria de Cineastas.

¹ Este artigo é uma versão expandida, revista e atualizada dos trabalhos *A morte é a maior mestra: o luto como mito fundador no Cinema de Petra Costa*, apresentado no 10º Seminário Nacional Cinema em Perspectiva (2022); *Um Leitmotiv no Cinema de Petra Costa*, apresentado no I GP Cinema INTERCOM (2023); e *Criação cinematográfica através do luto: um estudo de caso sobre o cinema de Petra Costa*, apresentado XII ENPECOM - Encontro de Pesquisa em Comunicação (2023).

² Psicóloga, escritora, mestre e doutoranda em Comunicação pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e bolsista CAPES. Orcid: 0000-0002-9049-5507 Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8179918343243006> E-mail: contato.antropoesis@gmail.com

EL CINE DE PETRA COSTA DESDE UNA MIRADA PSICOLÓGICA

Resumen: Este artículo propone, a través de un diálogo entre la perspectiva psicoanalítica clásica y los enfoques contemporáneos de la psicología, la Semiología y el Cine, explorar las relaciones entre la biografía y la cinematografía de Petra Costa, con el objetivo de comprender cómo, en términos psicológicos, y cómo, en términos narrativos, aparece su insistencia en el tema de la muerte. Para dilucidar la percepción subjetiva de la cineasta, la materia prima de su obra, las películas se combinan con discursos públicos pronunciados en entrevistas. Esta estrategia se inspira en discusiones que apuntan a ampliar la Crítica Genética, las cuales reflexionan sobre procesos creativos basados en “archivos de creación” (o incluso “documentos de proceso”). En última instancia, se espera contribuir al desarrollo de la Teoría de Cineastas, además de reforzar la importancia de comprender la afectividad que subyace a los procesos comunicativos. Porque la intensidad con la que se inscribe en el cuerpo una experiencia de pérdida derivada del suicidio es decisiva para las funciones cognitivas de atención y memoria, que influyen principalmente en la creatividad y el estado de ánimo. En el caso de Petra Costa, esta inscripción tuvo lugar en la infancia, impactando profundamente su desarrollo socioemocional y su repertorio imaginario.

Palabras clave: 1. Cine; 2. Psicología; 3. Petra Costa; 4. Estilo; 5. Teoría de Cineastas.

1 Introdução

Vê-se que as crianças repetem na brincadeira tudo aquilo que lhes causou grande impressão na vida; que, ao fazê-lo, abream a intensidade da impressão e, por assim dizer, se tornam donas da situação. Mas, por outro lado, é bastante claro que todo o seu brincar se encontra sob a influência do desejo que domina esse período, o desejo de ser grande e poder fazer o que fazem os adultos. Também se observa que o caráter desprazeroso da vivência nem sempre a torna inutilizável para a brincadeira. [...] Ao passar da passividade do vivenciar para a atividade do brincar, a criança inflige a um companheiro de brincadeiras as coisas desagradáveis que a ela própria aconteceram, vingando-se assim na pessoa desse substituto. [...] Acrescentemos ainda o lembrete de que o brincar e o imitar artísticos dos adultos, que, à diferença do comportamento da criança, visam a pessoa do espectador, não poupam a este as mais dolorosas impressões — por exemplo, na tragédia — e, no entanto, podem ser sentidos por ele como um elevado gozo. Assim, somos persuadidos de que também sob o domínio do princípio de prazer existem meios e caminhos suficientes para transformar o que em si mesmo é desprazeroso em objeto da lembrança e da elaboração psíquica. (Freud, 2021, p. 60-61)

A propósito das contribuições de Sigmund Freud para a compreensão dos fenômenos psíquicos na atividade lúdica, este artigo propõe, através de um diálogo entre o olhar psicanalítico clássico e abordagens contemporâneas da Psicologia, da Semiologia e do Cinema, explorar as relações entre a biografia e a cinematografia de Petra Costa para, assim, analisar o ato de criação, a *poiesis*, ação intencional que “exprime a identidade mesma do autor na sua singularidade” e “estabelece uma relação de coexistência entre a pessoa do autor e a sua manifestação nas obras por si criadas, ou seja, a coexistência entre uma pessoa (autor) e os seus atos (os filmes)” (Cunha, 2017, p. 16). A análise se concentrará nos quatro filmes dirigidos pela cineasta: *Olhos de Ressaca* (2009), *Elena* (2012), *Olmo e a Gaivota* (2014) e *Democracia em Vertigem* (2019).

2 O trauma na biografia e o luto na obra filmica

Das nuances que perpassam o ciclo da vida, aprender a lidar com a perda e a finitude constitui-se como um inevitável desafio. Para Petra Costa, natural de Belo Horizonte, Minas Gerais (1983), este desafio se apresentou de maneira abrupta e precoce: aos 7 anos de idade, sua vida foi marcada pelo suicídio da irmã 13 anos mais velha, Elena, que passou parte significativa da infância vivendo na clandestinidade e que, na transição da adolescência para a fase adulta, emigrou para a cidade de Nova York, nos Estados Unidos, com o sonho de ser atriz de cinema. Essa história se tornou mundialmente conhecida através do filme *Elena* (2012), primeiro longa-metragem assinado com a direção de Petra Costa, quem já trazia na bagagem a condução do curta *Olhos de Ressaca* (2009), uma homenagem aos 70 anos de namoro e 60 anos de casamento de seus avós, Vera e Gabriel, e que nos créditos revela-se uma obra dedicada à falecida irmã.

Elena (2012) recebeu os prêmios de “Melhor Direção”, “Melhor Montagem”, “Melhor Direção de Arte”, “Melhor Filme pelo Júri Popular”, todos na categoria “Documentário”, no 45º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro; “Menção Especial”, no 28º Festival Internacional de Cinema de Guadalajara; “Menção Especial”, no 9º Festival Internacional de Documentários ZagrebDox; “Melhor Documentário”, no Films de Femmes 2013; “Prêmio Canon de Cinematografia”, no 10º Planete+ Doc Film Festival Varsóvia; “Melhor Música Original”, no 7º Cine Música – Festival de Cinema de Conservatória; “Melhor Documentário”, no 6º Los Angeles Brazilian Film Festival; “Melhor Longa-metragem Latinoamericano”, no 9º Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México (DocsDF); “Melhor Documentário”, no 35º Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano – Havana, CUBA; “Melhor Documentário” (votação do público), no 40º Festival Sesc Melhores Filmes – São Paulo, BRASIL; “Melhor Documentário” (votação do público) e “Melhor Montagem” (Marília Moraes e Tina Baz), no 13º Grande Prêmio do Cinema Brasileiro – Rio de Janeiro, BRASIL; e “Melhor Filme”, no 4º Arlington International Film Festival (AIFF) – Estados Unidos.

Não bastasse o contágio endossado por tais premiações, a transposição do sentimento de luto como veículo de criação não se estanca com a produção de *Elena* (2012): além de *Olhos de Ressaca* (2009), *Olmo e a Gaivota* (2014) e *Democracia em Vertigem* (2019), também atuam com base neste dispositivo. Em *Olhos de Ressaca* (2009), não só há uma dedicatória à irmã exposta ao final do filme, como a construção narrativa se dá no entrecruzamento entre o passado (em preto e branco) e o presente (no colorido) de seus avós, que compartilham lembranças de sua história de amor e divagam sobre o envelhecimento e a chegada da morte. Já em *Olmo e a Gaivota* (2014), o retrato da falência se faz no contato com Olivia Corsini, uma atriz que perde a liberdade ao desenvolver uma gravidez de risco, vendo-se impedida de sair de casa e trabalhar. Por fim, em *Democracia em Vertigem* (2019), o dorso narrativo é calcado em um processo de ruptura política no país, cujo ápice culmina no processo de *impeachment* de Dilma Rousseff e na prisão de Luiz Inácio Lula da Silva, eventos que reverberam no sofrimento herdado da história de seus pais, ex-militantes comunistas que durante o regime ditatorial-militar teriam lutado na Guerrilha do Araguaia e provavelmente sido assassinados, não fosse a gestação de Elena, a qual os levou a viver na clandestinidade — em suma, o temor pela morte da democracia brasileira é o fantasma a amaldiçoar o conto.

Discorrer sobre o íntimo e o familiar, através de relatos na primeira pessoa, demarca o estilo da cineasta, que se utiliza do diário pessoal como recurso base para a técnica da voz *off* nos seus filmes. Antes do Cinema, Petra Costa investiu em outras formações nas ciências humanas: aos 14 anos de idade, iniciou os estudos em Teatro e, aos 17, ingressou no curso de Artes Cênicas na Universidade de São Paulo - USP, porém, não o concluiu; graduou-se em Antropologia na Columbia University e concluiu mestrado em Comunidade e Desenvolvimento na London School of Economics, onde defendeu uma dissertação sobre o Trauma: “uma mistura de Antropologia com Psicologia, algo que tem muito a ver com Elena”, disse a cineasta à Revista Cult (Rizzo, 2013). Tais informações auxiliam a compreender a construção de sua voz e seu fazer artísticos, calcados numa performance que se apropria da linha tênue entre ficção e documentário de maneira bastante característica.

Em uma entrevista realizada no programa *A Arte do Encontro*, do Canal Brasil (2020), Petra Costa contou à Bárbara Paz que faz cinema “para combater o esquecimento e os tabus, para tentar falar do que geralmente se evita falar e, através de uma alquimia entre imagem e som, encontrar o que não é visível”. Além disso, quando perguntada sobre sua visão em relação à morte, a cineasta a considerou como “a maior mestra”, afirmando que “todos os aprendizados vêm dela” e ressaltando o processo de criar intimidade com a morte como “o mais importante nessa passagem pela vida” (Canal Brasil, 2020). Interessa compreender, portanto, como se opera, em termos psicológicos, e como se figura, em termos narrativos, tal insistência no tema da morte.

3 Da plena atenção ao automatismo cognitivo: reflexões sobre o estilo de um(a) autor(a)

Em *Além do Princípio de Prazer*, ensaio publicado originalmente em 1920, Freud narra o acompanhamento de um caso clínico, que lhe custou “algumas semanas vivendo sob o mesmo teto que a criança e os pais” para “esclarecer a primeira brincadeira de um menino de um ano e meio de idade” (2021, p. 55). Nela, a criança jogava para bem longe de si “todos os pequenos objetos que pegava, de modo que encontrar seus brinquedos muitas vezes não era um trabalho fácil” (Freud, 2021, p. 56).

Ao fazê-lo, emitia, com expressão de interesse e satisfação, um alto e longo ó-ó-ó-ó, que, segundo o juízo unânime da mãe e deste observador, não era uma interjeição, mas significava “*fort*” [foi embora]. Finalmente percebi que aquilo era uma brincadeira e que a criança usava todos os seus brinquedos apenas para brincar de “foi embora” com eles. Um dia, então, fiz a observação que confirmou minha concepção. A criança tinha um carretel de madeira com um fio enrolado nele. Jamais lhe ocorria, por exemplo, arrastá-lo atrás de si pelo chão, ou seja, brincar de carrinho com ele, mas jogava o carretel com grande habilidade, segurando-o pelo fio, sobre a borda de sua caminha com dossel, de maneira que ele desaparecia dentro dela; enquanto isso, pronunciava o seu significativo ó-ó-ó-ó e então puxava o carretel pelo fio para fora da cama, agora saudando seu aparecimento com um alegre “*da*” [aí está]. Essa era, portanto, a brincadeira completa, desaparecimento e retorno, da qual na maioria das vezes víamos apenas o primeiro ato, e este foi repetido

incansavelmente como brincadeira isolada, embora o prazer maior sem dúvida estivesse ligado ao segundo ato.

A interpretação da brincadeira era óbvia então. Relacionava-se com o grande feito cultural da criança, com a renúncia impulsional (renúncia à satisfação dos impulsos) que ela tinha realizado ao permitir que a mãe fosse embora sem opor resistência. A criança se compensava, por assim dizer, encenando ela própria esse mesmo desaparecimento e retorno com os objetos ao seu alcance. (Freud, 2021, p. 56-57)

Freud compreende, nesse movimento lúdico, a passagem de um estado para outro: a criança, que estava “passiva, foi afetada pela vivência e agora se coloca em um papel ativo ao repeti-la como brincadeira, embora essa vivência tenha sido desprazerosa” (2021, p. 58). Anos antes, o psicanalista já havia afirmado, em seu ensaio *Formulações sobre os dois princípios do funcionamento psíquico*, publicado originalmente em 1911, que nas brincadeiras germina a *fantasia*, uma parte do psiquismo capaz de se dissociar da realidade, e que se manifesta na vida adulta por meio dos devaneios e da atividade artística (Freud, 2010). Ocorre, porém, que essa dissociação da realidade somente é possível a partir do momento em que há um processo de significação da realidade externa, a qual envolve os órgãos dos sentidos e a *consciência* a eles vinculada (*Ibidem*). Dessa forma, ao longo de seu desenvolvimento, o corpo estabelece uma “função especial”, apta a “examinar periodicamente o mundo exterior, para que seus dados já fossem conhecidos quando surgisse uma necessidade interior inadiável — a *atenção*” — e, ao mesmo tempo, “um sistema de *registro*, cuja tarefa seria guardar os resultados dessa periódica atividade da consciência” — a *memória* (*Ibidem*, p. 113).

As contribuições de Sigmund Freud — um médico neurologista inicialmente interessado em compreender como as funções do sistema nervoso se relacionam às manifestações do corpo — marcaram a transição do século XIX para o século XX, desafiando o paradigma das ciências médicas (e biológicas) que encontravam, para toda sintomatologia identificada, uma explicação fisiológica visível. No entanto, há, na lógica psicanalítica, um apreço pelos processos de cognição e um esforço em conceituá-los de maneira estruturada, o que certamente influenciou o desenvolvimento das ciências psicológicas em suas várias vertentes, dentre elas, a Psicologia Cognitiva.

Para prosseguir com a linha de raciocínio acerca da relação entre as atividades criativas infantil e adulta e a função da atenção, convém resgatar um estudo mais recente, originalmente publicado por Robert J. Sternberg em 1986, sob o título *Cognitive Psychology* (Psicologia Cognitiva), o qual sistematiza inúmeros estudos anteriores e aborda de maneira bastante didática temas variados, dos quais se destacam: atenção, consciência, percepção e processos de memória.

Para Sternberg, “a atenção é o fenômeno pelo qual processamos ativamente uma quantidade limitada de informações do enorme montante de informações disponíveis através de nossos sentidos, de nossas memórias armazenadas e de outros processos cognitivos” (Sternberg, 2000, p. 78). Tal conceito parte do princípio de que nossos recursos mentais são limitados, portanto, nossa concentração deve eleger uma quantidade determinada de informações que advenham tanto de estímulos externos (sensações) quanto internos (pensamentos e memórias) para realçá-las à nossa percepção.

Uma confusão que Sternberg considera comum ocorrer entre as pessoas é o entendimento de “atenção” e “consciência” como sinônimos, o que não procede. No entanto, ele ressalta o valor que a “atenção consciente” possui, principalmente no que se refere à satisfação de alguns objetivos:

(1) monitorizar nossas interações com o ambiente, mantendo nossa consciência de quão bem estamos nos adaptando à situação na qual nos encontramos; (2) ligar nosso passado (memórias) e nosso presente (sensações) para dar-nos um sentido de continuidade da experiência, que pode até servir como a base para a identidade pessoal; e (3) controlar e planejar nossas futuras ações, com base na informação da monitorização e das ligações entre as memórias passadas e as sensações presentes. (Sternberg, 2000, p. 79)

Nesse sentido, é possível afirmar que o processo de atenção ocorre não somente quando percebemos o entorno, mas também quando engajamos o nosso corpo em uma atividade criativa. Reflete-se, assim, sobre os processos mentais implicados na criação de cineastas, através das associações propostas e explicitadas por seu produto fílmico. Tanto a ficção quanto o documentário, especialmente o autobiográfico, por exemplo, serviriam, dentre outras coisas, à função de “ligar nosso passado (memórias) e nosso presente (sensações) para

dar-nos um sentido de continuidade da experiência”, servindo inclusive como parte das bases para a construção de uma “identidade pessoal”.

Não é nenhuma novidade dizer que “algumas funções cognitivas podem ocorrer fora do conhecimento consciente” (*Ibidem*, p. 81). O que a Psicanálise, desde os seus primórdios, costuma tratar como inconsciente contempla, no entanto, um sistema psíquico paralelo ao sistema Pré-Consciente/Consciente, apesar de ser capaz de exercer influência sobre o mesmo. Ainda assim, aquilo que se entende por “processamento pré-consciente”, ou seja, aquilo que está no “nível pré-consciente do conhecimento” e se relaciona com o momento onde estímulos específicos geram a ativação de “rotas mentais que aumentam a capacidade para processar estímulos subsequentes conectados” (*Ibidem*, p. 79) pode ser análogo ao conceito de “associação livre” — não enquanto um método clínico, mas enquanto uma ocorrência psíquica, enquanto um fenômeno — que, sabemos, não é tão livre assim, já que, ao longo de nossa existência, vamos criando um repertório e modulando certa “pré-disposição” a responder de determinada forma.

Quando Freud estabelece como regra fundamental da situação analítica a associação livre, ele não pretende que o “livre” signifique ausência de determinação. Pelo contrário, o valor metodológico da associação livre reside exatamente no fato de que ela nunca é livre. É na medida que o paciente fica livre do controle consciente (dentro dos limites possíveis), não permitindo que a consciência lógica se imponha ao seu relato, que uma outra determinação se torna acessível: a do inconsciente. A associação livre não tem por objetivo substituir o determinado pelo indeterminado, mas substituir uma determinação por outra. O inconsciente possui, portanto, uma ordem, uma sintaxe; ele é estruturado e, segundo nos diz Lacan, estruturado como uma linguagem. (Garcia-Roza, 2004, p. 171)

Sternberg, no entanto, vai por outra direção e segue sua discussão através do que chama de “processos controlados *versus* processos automáticos”. Enquanto que os *processos automáticos* não envolvem ou não exigem o controle consciente (Schneider & Shiffrin, 1977 *apud* Sternberg, 2000), são relativamente rápidos, consomem poucos recursos de atenção e podem ser realizados como processos paralelos — ou seja, com outras operações e atividades ocorrendo simultaneamente —, os *processos controlados* são

acessíveis ou mesmo exigem o controle consciente, “são realizados em série (sequencialmente, uma etapa de cada vez) e consomem um tempo relativamente longo para sua execução (no mínimo, quando comparados aos processos automáticos)” (*Ibidem*, p. 81).

Apesar de Sternberg considerar “difícil de caracterizar todos os processos controlados da mesma maneira” (Logan, 1988 *apud* Sternberg, 2000, p. 81), por serem vastos e diversos, entende-se que o processo de produção de um filme, em especial o narrativo, se contemplado por todas as suas etapas, é certamente um processo controlado, pois não depende apenas da intuição de quem o idealiza. Geralmente, exige-se ao menos uma elaboração de ideias e um planejamento do registro a ser feito, que pode não ser satisfatório na primeira tomada e, por isso, demanda repetição, fora o processo de edição posterior. Em suma: um filme é maior que um *insight*.

Todavia, muitas tarefas que, em um primeiro momento, são processos controlados, podem, com o passar do tempo, se transformar em processos automáticos. A soma de experiências específicas nas quais determinados estímulos evocam determinados procedimentos e respostas pode passar por aquilo que Sternberg chama de automatização, “processo pelo qual algo altamente consciente muda para um estado relativamente automático” (*Ibidem*, p. 82) — por exemplo, amarrar os sapatos, escovar os dentes, andar de bicicleta, ou mesmo ler. Pensando sobre a prática da escrita, que pode participar do momento de idealização de um filme, chega-se no entendimento de que, aquilo que em um momento de nossas vidas demandou um alto grau de atividade mental e tempo, por exemplo, a elaboração de uma frase, pode, anos mais tarde, tornar-se um procedimento que beire o banal, onde as ideias fluam rápido e as palavras facilmente surjam para expressar as mais variadas percepções de mundo e intenções. O mesmo vale para as demais etapas necessárias ao processo de produção fílmica.

A automatização, em essência, conta com a repetição de caminhos cognitivos já conhecidos, cujas informações a nossa atenção consciente não despende mais tanta energia para capturar — algo que, cabe ressaltar, possui uma função evolutiva importante. Dessa forma, no processo de escrita, repetem-

se palavras, repetem-se temas, repetem-se formas de se fazer e de se dizer. Repete-se um estilo.

Compreende-se, assim, porque para tantos cineastas é recorrente a produção de filmes a partir dos mesmos elementos, ou ao menos a partir de elementos similares. É preciso pensar que: antes de um investimento em recursos materiais visíveis, como por exemplo os espaços em que serão realizadas as filmagens e a equipe de produção envolvida, existe um investimento psíquico que fantasia o filme a partir dos recursos simbólicos disponíveis. No caso de Petra Costa, nota-se que, em seu desenvolvimento enquanto cineasta, existe certa facilidade em criar filmes nos quais o tema da morte e o sentimento de luto são elementos participantes.

Dando um salto semiológico para a crítica literária de Roland Barthes, especialmente aquela presente em seu primeiro livro, *O Grau Zero da Escritura*, publicado originalmente em 1953, cabem algumas considerações sobre o estilo literário que, a propósito do interesse postulado por esta discussão, está presente na criação do cinema narrativo. “Imagens, um fluxo verbal, um léxico nascem do corpo e do passado do escritor e tornam-se pouco a pouco os próprios automatismos de sua arte” (Barthes, 1974, p. 122).

Assim, sob o nome de estilo, forma-se uma linguagem autárquica que só mergulha na mitologia pessoal e secreta do autor, nessa hipofísica da fala, onde se forma o primeiro par das palavras e das coisas, onde se instalam de uma vez por todas os grandes temas verbais de sua existência. Seja qual for seu refinamento, o estilo tem sempre algo de bruto: é uma forma sem destinação, o produto de um impulso, não de uma intenção, é como que uma dimensão vertical e solitária do pensamento. (Barthes, 1974, p. 122)

Nesse momento, Barthes dirige-se para uma topografia do inconsciente, ao considerar o estilo “produto de um impulso, não de uma intenção”. Isso fica ainda mais evidente quando afirma que o estilo “é a parte privada do ritual; eleva-se a partir das profundezas míticas do escritor e expande-se fora de sua responsabilidade”, “no limite da carne e do mundo” (*Ibidem*, p. 122). Para Barthes, o estilo, “um fenômeno germinativo, a transmutação de um Humor”, difere da língua e, por sua vez, da fala, de dimensão horizontal, cujos “segredos estão na mesma linha que suas palavras” (*Ibidem*, p. 122-123). O estilo “não

passa de metáfora”, se relaciona com “uma lembrança encerrada no corpo do escritor” (*Ibidem*, p. 123).

Isso significa dizer que a atividade de escrita se conecta tanto ao sistema psíquico consciente e pré-consciente, quanto ao sistema psíquico inconsciente. Algumas repetições são propositais, algumas nem tanto, outras muito menos. Em que pese o rigoroso controle pelo qual pode passar um filme, desde a sua idealização até o corte final, o que, na grande maioria das vezes, é feito a várias mãos, alguns indícios, marcas que denunciam uma presença anterior — se é permitido dizer, anímica —, inevitavelmente serão selados no produto fílmico.

Enquanto a língua é tida como o “limite inicial do possível”, encontrando sua familiaridade na história, o estilo “é como uma necessidade que vincula o humor do escritor à sua linguagem”, encontrando sua familiaridade no próprio passado do escritor (*Ibidem*, p. 123). Barthes, ao considerar que “entre a língua e o estilo, há lugar para outra realidade formal: a escritura”, parece novamente fornecer elementos favoráveis para uma alusão à Psicanálise, uma vez que cria um esquema triádico potencialmente análogo ao aparelho psíquico de Freud, também conhecido como segunda tópica, composta pelas instâncias do Id, “portador de impulsos instintuais”; Ego, “que constitui a parte mais superficial do Id, modificada por influência do mundo exterior”; e Superego “que, oriundo do Id, domina o Eu e representa as inibições instintuais características do ser humano” (Freud, 2014, p. 316). A alusão, no caso, enquadraria a língua como análoga às exigências da realidade e ao Superego; o estilo ao Id e a escritura ao Ego.

Em toda e qualquer forma literária, existe a escolha geral de um tom, de um etos, por assim dizer, e é precisamente nisso que o escritor se individualiza claramente porque é nisso que ele se engaja. Língua e estilo são dados antecedentes a toda a toda problemática da linguagem, língua e estilo constituem o produto natural do Tempo e da pessoa biológica; mas a identidade formal do escritor só se estabelece realmente fora da instalação das normas da gramática e das constantes do estilo, no ponto em que o contínuo escrito, reunido e encerrado de início numa natureza linguística perfeitamente inocente, vai tornar-se enfim um signo total, a escolha de um comportamento humano, a afirmação de um certo Bem, engajando assim o escritor na evidência e na comunicação de uma felicidade ou de um mal-estar, e ligando a forma ao mesmo tempo normal e singular de sua fala à ampla História de outrem. Língua e estilo são forças cegas; a escritura é um ato de solidariedade histórica. Língua e

estilo são objetos; a escritura é uma função: é a relação entre a criação e a sociedade, é a linguagem literária transformada por sua destinação social, é a forma apreendida na sua intenção humana e ligada assim às grandes crises da História. (Barthes, 1974, p. 124)

Em suma, a escritura seria capaz de, em termos psicanalíticos, conciliar os impulsos de quem escreve com as inibições desses impulsos, oriundas das exigências da realidade. Nas palavras de Barthes, a escritura advém de uma “reflexão do escritor sobre o uso social da forma e a escolha que ele assume” — ela é, essencialmente, a moral da forma [literária] e, precisamente, “esse compromisso entre uma liberdade e uma lembrança”, sendo “uma escolha de consciência, não de eficácia” (*Ibidem*, p. 125).

4 A noção de autoria para os estudos de cinema

As ideias de Barthes sobre o lugar do escritor no campo da Literatura não foram as únicas difundidas no transcorrer da segunda metade do século XX. No campo do Cinema, o conceito de *auteur* (autor), que se refere ao artista responsável por todo o processo de um trabalho criativo e colaborativo, operava de maneira equivalente.

O desenvolvimento da discussão sobre autoria nas artes cinematográficas concentrou-se, por muitos anos, em atribuir o aspecto criativo à figura do diretor. Quando André Bazin (1957) defendeu uma “política de autores”, alegou que a mesma consistia em “eleger dentro da criação artística o fator pessoal como critério de referência, para depois postular sua permanência e incluso seu progresso de uma obra à obra seguinte” (p. 101, tradução minha). François Truffaut (1960), também defensor dessa política, afirmou: “Não me parece que o cinema seja feito para provar o que quer que seja. Aliás, desconfio das histórias: um filme é uma etapa na vida do diretor e como o reflexo de suas preocupações no momento” (p. 20).

Ainda no que se refere aos aspectos criativos, cabe lembrar de Alexandre Astruc (1959) que, ao se debruçar sobre uma definição do que seria a *mise en scène*, argumentou que “o universo do artista não é aquele que o condiciona,

mas aquele do qual ele tem necessidade para criar e transformar-se perpetuamente em alguma coisa que o obceca mais ainda do que aquilo pelo qual ele já é obcecado. A obsessão do artista é a criação artística” (p. 03). Anos mais tarde, Gilles Deleuze (1999) defendeu, em uma palestra intitulada *O Ato de Criação*, a importância de uma necessidade intrínseca ao processo criativo, argumentando que um criador não “trabalha pelo prazer”, “só faz aquilo de que tem absoluta necessidade” (p. 03).

Percebe-se que a adoção de termos como “fator pessoal”, “preocupações”, “necessidade” e “obsessão” delineia uma discussão sobre os aspectos psicológicos e afetivos implicados nos processos criativos, elementos nos quais se fundam as construções de narrativas cinematográficas. Mais do que isso, o pensamento de tais autores alia-se ao pensamento psicanalítico a partir do momento em que os mesmos prezam por uma concepção de subjetividade diferente daquela identificada com a consciência e a racionalidade. Tais ideias, concentradas no que ficou conhecido como Teoria do Autor, vêm passando por críticas e atualizações. Enquanto a Teoria dos Cineastas se centra na obsessão pelo fazer cinema com a finalidade de dizer o mundo, tocando a importância de se pensar o “projeto” de um indivíduo [ou grupo] que cria (Aumont, 2004), a Teoria de Cineastas entende, também, a função que a “Teoria do Autor” desempenhou para legitimar o cinema enquanto arte, já que a natureza multitudinária de sua produção dificultou tal reconhecimento (Cunha, 2017) — afinal, quem é o/a artista responsável?

De todo modo, busca-se aqui analisar uma obra cuja matéria-prima consiste, dentre outras coisas, na percepção subjetiva da cineasta. Para elucidá-la, aliam-se os filmes a falas públicas concedidas em entrevistas. Tal estratégia se inspira em discussões que visam à ampliação da Crítica Genética, em especial, a Crítica de Processos (Salles, 2017), que reflete sobre os processos criativos a partir dos “arquivos da criação” (ou ainda, “documentos de processo”). Contudo, antes de partir para a análise, é preciso revisitar mais um conceito oriundo das contribuições de Sigmund Freud.

5 As pulsões, seus objetos e objetivos

No curso do desenvolvimento psicossocial humano, é inevitável que os instintos do corpo, comportamentos hereditariamente fixados, sejam desviados de seus objetivos e transformados em algo que esteja na fronteira entre o somático e o mental (ou anímico) — que é o caso das pulsões, conceito central para a inteligibilidade do aparelho psíquico (Freud, 2020; Garcia-Roza, 2004; Laplanche, 2001; Marcuse, 1999). A pulsão (*Trieb*) “nunca se dá por si mesma (nem a nível consciente, nem a nível inconsciente), ela só é conhecida pelos seus representantes: a *ideia* (*Vorstellung*) e o *afeto* (*Affekt*)”, sendo, portanto, “meio física e meio psíquica” (Garcia-Roza, 2004, p. 114-115).

Em *As Pulsões e Seus Destinos*, ensaio publicado originalmente em 1915, Freud conceitua a pulsão como o “representante psíquico dos estímulos oriundos do interior do corpo que alcançam a alma”, ou ainda, “como uma medida da exigência de trabalho imposta ao anímico em decorrência de sua relação com o corporal” (2020, p. 25). De uma perspectiva tópica, pode-se dizer que a pulsão ocuparia um lugar de mediação entre as excitações somáticas, de um lado, e as ideias e os afetos, de outro. Já o *representante ideativo* (*Vorstellungrepräsentanz*) é aquilo que constitui não apenas os conteúdos do *inconsciente*, como o próprio inconsciente em si; enquanto que o *afeto* (*Affekt*), “expressão qualitativa da quantidade de energia pulsional”, não há como ser inconsciente (Garcia-Roza, 2004, p. 117). Portanto, vale dizer que uma pulsão (*Trieb*) não pode ser recalcada — o que é recalcado é o seu representante ideativo (*Vorstellungrepräsentanz*) (*Ibidem*, p. 117).

A questão que se estabelece, portanto, é a de “examinar o conceito de pulsão em função de sua *fonte*, sua *pressão*, seu *objetivo* e seu *objeto*” (*Ibidem*, p. 119). No que concerne à *fonte* (*Quelle*), pode-se dizer que ela é corporal, e não psíquica.

Quando Freud escreve *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, obra publicada originalmente em 1905, e que contou com acréscimos de notas nos anos posteriores — como 1910, 1915, 1920 e 1924 —, ele se utiliza do exemplo do ato de sugar o dedo — entendido como “sugar com deleite” ou “sugar sensual” — para tratar da fonte corporal da pulsão e, por consequência, da transformação

do instinto em pulsão (Freud, 2016; Garcia-Roza, 2004). Pois, apoiado sobre uma origem instintiva — a função somática vital de sugar o seio e o leite maternos, necessária à nutrição e sobrevivência do bebê —, este ato seria uma manifestação da sexualidade infantil, por estar vinculado à excitação dos lábios, o que gera uma espécie de satisfação que está para além da satisfação da necessidade instintiva — isto é, o prazer.

É possível dizer, portanto, que as *pulsões sexuais* estão ligadas, em sua origem, às *pulsões de autoconservação*, e que a pulsão, em termos gerais, “é o instinto que se desnaturaliza, que se desvia de suas fontes e de seus objetos específicos; ela é o efeito marginal desse apoio-desvio” (Garcia-Roza, 2004, p. 120). Ou seja, mesmo apoiada sobre o instinto, a pulsão não se reduz a ele: o momento de apoio de um sobre o outro é, ao mesmo tempo, o momento de constituição de uma diferença, de uma ruptura (*Ibidem*, p. 120). E uma das diferenças que cabe ressaltar, é a de que enquanto o instinto designa a um comportamento hereditariamente fixado e possui um objeto específico, a pulsão não implica nem em um comportamento pré-formado, tampouco em um objeto específico.

Enquanto isso, a pressão (*Drang*) diz respeito à própria atividade da pulsão, sendo “o elemento motor que impele o organismo para a ação específica responsável pela eliminação da tensão” (*Ibidem*, p. 121). Já o *objetivo* (*Ziel*) da pulsão “é sempre a satisfação, sendo que a ‘satisfação’ é definida como a redução da tensão provocada pela pressão (*Drang*)”, redução que consiste em uma “descarga de energia acumulada, regulada pelo princípio de constância³” (*Ibidem*, p. 121). Ou seja, a satisfação “só pode ser alcançada pela suspensão do estado de estimulação junto à fonte pulsional” (Freud, 2020, p. 25). O objetivo, ainda, pode ser dividido entre “objetivo geral” ou “objetivo último” e “objetivo parcial” ou “objetivo intermediário” — nessa lógica, os objetivos intermediários possibilitariam o atingimento do objetivo último (Garcia-Roza, 2004, p. 121). Para fins de exemplo, cabe citar a distinção⁴ feita por Freud entre pulsão de

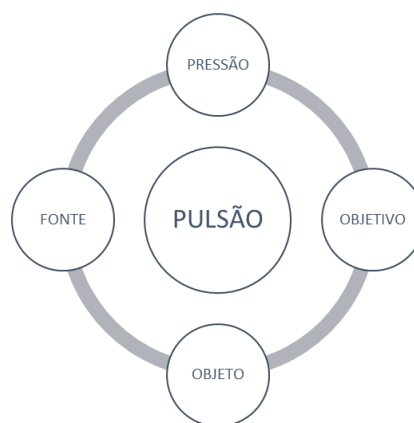
³ “A pulsão, por sua vez, jamais atua como uma *força momentânea de impacto*, mas sempre como uma *força constante*” (Freud, 2020, p. 19).

⁴ Esta distinção é posteriormente revista por Freud em seu ensaio *Além do Princípio de Prazer*, no qual ele trata de atualizar sua teoria pulsional inserindo os conceitos de “pulsão de vida” e “pulsão de morte” para complementar os conceitos de “pulsão sexual” e “pulsão do ego” (Freud, 2021).

autoconservação e pulsão sexual: “enquanto o objetivo de uma pulsão de autoconservação seria uma ‘ação específica’, isto é, aquela que eliminaria a tensão ligada a um estado de necessidade, o objetivo de uma pulsão sexual seria menos específico por ser sustentado e orientado por fantasias” – daí a concepção de estados intermediários (*Ibidem*, p. 121-122).

Por último, o *objeto* (*Objekt*): “aquele junto ao qual, ou através do qual, a pulsão pode alcançar sua meta”, isto é, seu objetivo, sendo “o que há de mais variável na pulsão, não estando originariamente a ela vinculado”, uma vez que a ela é atribuído apenas “por sua capacidade de tornar possível a satisfação” (Freud, 2020, p. 25-27). Do ponto de vista econômico, o objetivo prevalecerá sobre ele — afinal, enquanto o objeto é apenas um meio, o objetivo é propriamente um fim (Garcia-Roza, 2004, p. 121-122). Vale ainda ressaltar que, por objeto, entende-se algo material, não estando reduzido a uma pessoa inteira — é dizer: um objeto pode significar partes de seu corpo e/ou de sua personalidade, animais, instituições, ou mesmo objetos inanimados. Em suma, esse objeto pode “ser real ou fantasmático”, “pode ser uma pessoa determinada (‘objetiva’) como pode ser o equivalente simbólico de uma parte do real” (*Ibidem*, p. 122).

Figura 1: Diagrama da pulsão



Fonte: elaborado pela autora

Em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (2016), Freud, ao teorizar sobre as fases de desenvolvimento da organização sexual, propõe uma distinção, pelos *modos de relação objetal* estabelecidos, entre as formas de organização pré-genital da vida sexual e o período da puberdade, onde ocorreria

“a escolha de objeto” (Freud, 2016) e, a partir daí, “falar-se-ia não mais em objeto de pulsão, mas em objeto de amor” (Garcia-Roza, 2004, p. 123). “Objeto’ para Freud não é aquilo que se oferece em face da consciência, mas algo que só tem sentido enquanto relacionado à pulsão e ao inconsciente” (*Ibidem*, p. 123).

É preciso, sobretudo, compreender o modo de relação objetual que se estabelece entre um ser humano (sujeito) e o seu entorno (objeto), bem como a sensação que resulta do mesmo. Nesse sentido, a discussão que aqui se insere objetiva tratar da relação estabelecida entre uma cineasta, já adulta, e os seus filmes, objetos capazes de a levarem à satisfação de suas pulsões — no caso, Petra Costa e suas produções *Olhos de Ressaca* (2009), *Elena* (2012), *Olmo e a Gaivota* (2014) e *Democracia em Vertigem* (2019). O envolvimento com a atividade criativa corresponderia ao investimento da libido no objeto fílmico — na lógica freudiana, um substitutivo equivalente ao objeto de amor —, levando o psiquismo a uma descarga da tensão gerada pela estimulação oriunda de uma (ou várias) experiência(s) desprazerosa(s) — nesta pesquisa, o luto —, atingindo, assim, uma satisfação que está para além das necessidades instintivas, ou seja, o prazer.

6 ANALISANDO O CINEMA DE PETRA COSTA

Em um debate sobre *Elena* (2012), ocorrido na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em 2015, Petra declarou que considera “interessante” “ir fundo no que quer que seja”, independente da área de atuação, e que parte da motivação de fazer um filme sobre a sua irmã veio dos sonhos que a cineasta tinha com a mesma “repetidamente”. Em um deles, Elena “morria” e Petra morria “através dela”; em outro, Petra a via se machucar com vários objetos cortantes e, mesmo que quisesse pará-la, vinha o *insight* de que aquilo na verdade estaria “aliviando” a sua dor; em outro ainda, Petra se via “cozinando o vômito dela” e “uma voz dizia” que a fumaça que saía era “a dor” de Elena (Elena Filme, 2015).

Tais declarações não deixam dúvidas sobre a profundidade do registro psíquico — e, nas palavras de Petra, da “memória inconsolável” — adquiridos com o episódio do suicídio da irmã. Apesar de *Elena* (2012) não ter sido o

primeiro filme dirigido pela cineasta, sua ideia já estava latente, não só pelo fato de em *Olhos de Ressaca* (2009) haver uma dedicatória endereçada à irmã, como, também, pelo fato de Petra Costa, neste filme, explorar, a partir de seu contexto familiar, aquilo que entende por “amor”. Segundo suas palavras, o seu desejo era o de entrar na intimidade de seus avós, “quase como fazer uma arqueologia desse amor, que hoje em dia tá em extinção” (Canal Curta!, 2015). Ou seja, ao retratar o relacionamento de seus avós, o filme também aborda um contexto no qual há um processo de mortificação: a extinção das relações duradouras. Se a relação de seus avós terá seu fim, no momento em que morrerem, é possível dizer que o filme, ao valorizar as relações amorosas de longa duração, manifesta também sua angústia sobre a morte das mesmas — e Elena foi um amor que pôde ser vivido por apenas sete anos.

Petra Costa: Quando eu tava fazendo um workshop com o Teatro da Vertigem eles me deram um papelzinho escrito “Livro da Vida”. E aí eu tinha que ir pra casa fazer uma cena sobre o “Livro da Vida”. Então fui pros meus diários e, vasculhando os meus diários, eu achei numa gaveta um diário da Elena que eu nunca tinha lido. E foi uma das experiências mais fortes [...], eu me identifiquei completamente com as palavras, as paixões e as angústias. E aí fiz uma cena em que eu misturava trechos do diário dela com trechos do meu, e dessa cena que eu saí pensando: um dia eu preciso fazer um filme sobre isso. (Elena Filme, 2014)

É a partir de um jogo de correspondências entre irmãs que o filme *Elena* (2012) opera. Áudios que Elena gravou no passado para se comunicar com a família enquanto residia em Nova York e se preparava para ser atriz de cinema compartilham espaço com áudios gravados por Petra no presente para se comunicar com Elena. As duas vozes, portanto, se misturam.

Um compilado de entrevistas que se encontra no canal oficial de divulgação do longa-metragem, cujo título é *ELENA - Memórias de uma criação*, auxilia em uma elucidação sobre os processos criativos que envolveram a construção do filme. Esse desejo de encontro com a irmã por meio de palavras, sons e imagens foi fundamental para a condução do texto fílmico. Idê Lacreata, uma das montadoras, contou com mais detalhes sobre como se deu a construção da narrativa:

Idê Lacreta: A gente foi estruturando essa narrativa já com ela querendo conversar com Elena. Então, assim, já existia um texto. Essa ideia da voz off já saiu desde o início desse nosso trabalho. Eu lembro que depois de um tempo, eu ficava trabalhando e ela ia pro quarto com um gravador, e ficava lá, conversando com Elena, e daí voltava com várias opções e vários trechos de conversa pra gente ver se era assim, se era por aí, [...] se o texto era adequado ou não. Aí, de repente, ela voltava e regravava o tempo inteiro... Esse eu acho que foi um traço bem característico desse trabalho: não parava de chegar material. [...] Eu sabia que estava trabalhando em momentos e em conceitos que talvez não estivessem presentes na hora da edição final. E eu até incentivava isso na Petra porque eu sabia que ela precisava ter um tempo maior do que em qualquer outro trabalho que eu fiz, pra que ela pudesse reviver, assimilar e se distanciar e fechar o filme. (Elena Filme, 2014)

Conforme pontua Cecília Salles (2017): “o percurso da criação mostra-se como um emaranhado de ações que, em um olhar ao longo do tempo, deixam transparecer repetições significativas” (p. 44). Uma das repetições que chama a atenção consiste na trilha musical utilizada em *Olhos de Ressaca* (2009), quando Vera faz um depoimento sobre a sua mãe e sobre “a falta que ela faz” desde seu falecimento. A sequência (Costa, 2009, 11’30”-12’55”), que culmina na imagem de Vera flutuando na piscina, é acompanhada da música *Valsa pra Lua*, de Vítor Araújo, cuja melodia é tocada no piano e que, posteriormente, vem a ser a música tema de *Elena* (2012), adotada em distintos momentos do filme. No primeiro deles, Petra relata sobre o presente que Elena recebeu no seu aniversário de treze anos — mesmo ano em que Petra nasceu: uma filmadora, com a qual Elena começou a fazer produções caseiras e, segundo Petra, “a dançar” (Costa, 2012, 11’28”). Assim, cenas de Elena girando e fazendo outros passos de dança, sendo um deles com Petra no colo, são apresentadas (Costa, 2012, 11’25”-12’28”).

Outro momento, em que a trilha em si não ressurgiu, mas que é importante assinalar, é a cena na qual Elena mira a lua cheia e vai movendo a câmera, fazendo com que a silhueta da lua se borre e se arraste pelo plano fotográfico, adquirindo um efeito imagético interessante: “tô dançando com a lua”, ela exclama (Costa, 2012, 15’30”-16’05”). A fala de Elena e o título da música se conectam, ainda que isso possa ser mera coincidência — afinal, *Valsa pra Lua*

foi utilizada pela primeira vez três anos antes da produção de *Elena* (2012) e, talvez, antes de Petra ter encontrado tal material de arquivo (a filmagem da lua).

Ainda assim, há uma decisão consciente quando se elege a justaposição da música e da cena. Pois, o segundo momento em que *Valsa pra Lua* aparece é no momento de clímax, onde a morte de Elena é narrada e, na sequência, é apresentado um vídeo dela dançando com uma luz, cujo formato circular lembra a lua cheia, seguido da mesma filmagem da lua e, depois, da dança que Elena faz com uma corda que passa por várias partes de seu corpo, entre elas, o pescoço, durante a apresentação de uma peça, e que também é repetida ao longo do filme (Costa, 2012, 53'05" - 55'15").

O terceiro e último momento no qual a música é reproduzida consiste no desfecho de *Elena* (2012), quando Petra volta às ruas de Nova York e sua voz guia uma fala conclusiva: "As memórias vão com o tempo, se desfazem. Mas algumas não encontram consolo, só algum alívio nas pequenas brechas da poesia" (Costa, 2012, 75'22" - 76'46"). Em meio às repetidas imagens de arquivo de Elena dançando, Petra revela: "Você é minha memória inconsolável, feita de pedra e de sombra. E é dela que tudo nasce, e dança" (Costa, 2012, 76'50" - 77'05"). Imersa no anonimato da grande cidade, Petra homenageia sua irmã e gira, delicadamente, no ritmo do seu sentir. A cena se mescla com aquela em que Elena dança com a corda.

Com relação à composição cênica apresentada em *Olhos de Ressaca* (2009), na qual Vera está flutuando na piscina, é possível notar sua repetição em todos os demais filmes dirigidos por Petra Costa.

Em *Elena* (2012), depois de narrado o episódio de suicídio da irmã, há uma sequência que se inicia com Petra dizendo a ela: "me afogo em você, em Ofélias", e que é acompanhada de várias cenas nas quais ela performa tal afogamento, dizendo: "e enceno, enceno a nossa morte... pra encontrar ar... pra poder viver... e pouco a pouco, as dores viram água... viram memória", enquanto ao fundo toca a música *I Turn to Water*, de Maggie Clifford (Costa, 2012, 70'35" - 74'57").

Há, também, um momento de *Olmo e a Gaivota* (2014) marcado pela utilização de uma melodia cujas notas tocadas por um piano são distorcidas e ecoadas, e que lembra vagamente *Valsa pra Lua*. A sequência (Costa, 2014,

38'20"- 42'20") é justaposta por imagens de Olivia mergulhada em uma banheira e, depois, à beira mar — novamente a imagem da mulher na água. A narração em *off* complementa a composição, abordando sentimentos como a tristeza e a solidão.

Já em *Democracia em Vertigem* (2019), há uma sequência na qual é utilizada *Mr. Moustafa*, música de Alexandre Desplat tocada no piano e trilha sonora original do filme *Grande Hotel Budapeste*, dirigido por Wes Anderson (2014), preenchendo a narração em *off* em cujo texto repete-se a imagem da água e da flutuação (ou afogamento), através das proposições metafóricas “mar de gente” e “achava que [...] estaríamos pisando em terra firme” (Costa, 2019, 04'22"- 05'15").

Nesse sentido, pode-se dizer que a utilização de tais trilhas musicais implica na inserção de um *leitmotiv*⁵ (do alemão, “motivo condutor”), ou seja, um tema musical que se repete toda vez que se encena uma passagem relacionada a um personagem ou assunto. O *leitmotiv* associa, nos filmes, a sonoridade do piano com a desolação na água. Entende-se que, nesta composição, a cineasta persegue a imagem arquetípica de Ofélia. Além disso, reconhece-se uma construção narrativa que: 1. parta de uma pré-disposição afetiva de quem escreve o texto fílmico; e 2. predisponha a experiência afetiva do espectador enquanto fruidor da obra fílmica.

A respeito dessa composição, Martha Kiss Perrone, preparadora de elenco e diretora de arte de *Elena* (2012), e Daniela Capelato, consultora criativa do filme, comentam:

Martha Kiss Perrone: Justamente porque ela [Petra Costa] já estava montando, porque ela tinha escrito muito, ela sente a necessidade de filmar novas coisas. [...] Então ela tem uma ideia: “nossa, e a Ofélia?”. E eu entrei no filme por causa da Ofélia. [...] Ofélia é um personagem do Hamlet, do Shakespeare.

⁵ “El “leitmotiv” es una figura retórica perteneciente a lo que, desde la teoría del guión, se denomina desarrollo temático. Tradicionalmente, para explicar o resumir de alguna manera la visión del mundo que contiene un relato, se ha empleado el término literario “tema”. El tema es el pensamiento central del relato, aquello de lo se habla, lo que hace inteligible la relación entre forma y contenido, “el centro de organización” de la obra artística, el contenido “de fondo” (Marchese y Forradillas 98). Hoy, en cambio, este concepto ha sido desplazado por el de “construcción de sentido(s)”, ya que expresa mejor la complejidad textual, esto es, el hecho de que el relato, además de un sentido autorial, posee un sentido cultural y un sentido estructural” (Puertas, 2009, p. 238).

Durante a peça inteira, por conta da loucura do Hamlet, a Ofélia passa por uma série de situações que eu considero de opressão. Isso leva ela ao extremo e ela se joga no rio e se mata.

Daniela Capelato: A ideia da encenação, ela aparece quando a gente se dá conta que são três mulheres que tinham o sonho de ser atriz. A gente entendeu que a história dessa família também podia ser entendida como uma construção cênica, ainda que ali tudo fosse muito real. Esse limite também possibilitou que a Petra representasse a Elena assumindo a entonação da voz da Elena, a dicção e os gestos, os modos, os movimentos... (Elena Filme, 2014)

No que concerne à mistura entre as vozes de Elena e de Petra, e a correspondência entre seus atos, essa já é uma questão apropriada pela cineasta e problematizada ao longo do filme, quando ela verbaliza que tem receio de seguir os mesmos passos da irmã e morrer aos vinte anos. Vale dizer que Petra, também, optou pelo Teatro como primeira carreira, sonho que se fez presente na vida da mãe e percorreu as entranhas da irmã — mais uma correspondência, dessa vez, entre três pessoas: mãe, primogênita e caçula. Há, inclusive, um momento de *Elena* (2012) em que Petra se questiona: “Qual meu papel?” (Costa, 2012, 68’34” - 68’35”). Essa confusão de papéis, que aponta não só uma dificuldade da cineasta em se diferenciar da irmã, mas também de estabelecer quem é a verdadeira protagonista da história, nada mais expressa do que uma criação atravessada pelo automatismo, percurso narrativo e existencial de um caminho cognitivo já conhecido.

Outra repetição de elementos associada à imagem da irmã está presente nas introduções de *Olhos de Ressaca* (2009) e *Elena* (2012): em ambas há a sonoridade do atrito das águas. No segundo filme, Petra indica o significado dessa associação, que corresponde a um desejo de fazer contato com a irmã:

Petra Costa: E no dia do meu aniversário, você me pegou pela mão... Me levou por essas escadas, entrou dentro desse quarto, fechou a porta, e disse: “Você vai fazer sete anos. Essa é a pior idade que tem. Eu tô indo morar longe e a gente vai ficar um tempo agora sem se ver. Mas eu vou te dar essa concha e, toda vez que você sentir saudade, você a coloca, assim, no seu ouvido. Eu também vou ter uma e assim a gente pode se falar”... Você coloca a concha no meu ouvido e eu ouço o mar... (Costa, 2012, 20’00” - 21’53”)

Já em *Olmo e a Gaivota* (2014), a cineasta decide novamente retratar a vida de uma atriz. Dessa vez, elege um casal de amigos, Olivia Corsini e Serge Nicolai, dois atores que interpretam a si próprios durante o período de gravidez de Olivia. O enredo percorre inúmeras emoções da protagonista, dentre elas o luto que sente em relação à própria liberdade — pois, sendo uma gravidez de risco, ela se vê impedida de sair de casa e de trabalhar.

Em uma entrevista concedida ao SUB40, programa do Opera Mundi (2021), Petra admite ter se questionado sobre a possibilidade de Elena ter sobrevivido ao suicídio, assim como Ofélia, entendendo que a próxima “grande transformação” em suas vidas “seria a decisão sobre ter ou não ter filhos”. Aliás, em *Olmo e a Gaivota* (2014), Olivia repete a pergunta: “Qual é o meu papel?” (Costa & Glob, 2014, 17’26”-17’28”). Essa pergunta que, no universo do enredo, revela uma crise de identidade de Olivia frente às consequências da gravidez, transmuta-se num oportuno questionamento sobre a função que tal personagem ocupa enquanto objeto das pulsões da cineasta. Pode-se dizer, portanto, que a obra fílmica de Petra Costa lhe fornece um sentido de continuidade da experiência da irmã. Assim como o brincar do menino analisado por Freud, os filmes criam um espaço lúdico que compensa a sua ausência.

Cabe, também, dizer que há, inclusive, o aproveitamento de conteúdos que seriam utilizados em *Elena* (2012) na construção de seu último longa-metragem, *Democracia em Vertigem* (2019). No canal oficial do YouTube intitulado *Elena Filme* estão disponíveis algumas sequências que viriam a fazer parte do corte final e que, no entanto, foram alteradas ou excluídas. Em *5 - Infância na clandestinidade* (2015), Petra narra sobre o período em que é decretado o AI-5 no país, evento que levou os seus pais a viverem na clandestinidade, sendo a gestação de Elena uma espécie de “salvação” que os livrou de lutar na Guerrilha do Araguaia. A narrativa contempla o período em que viveram em Londrina (PR) e a mudança repentina que precisaram fazer rumo à São Paulo, cidade na qual estreitaram relações com Pedro Pomar, seu mentor político e um dos líderes do Partido Comunista do Brasil (PCdoB), que foi assassinado tempos depois. As fotos da cena do crime, que poderiam ter sido utilizadas em *Elena* (2012), mas não participam do corte final, ressurgem em *Democracia em Vertigem* (2019).

Esses e outros indícios demonstram que, no seu último longa-metragem, a composição narrativa do drama político parte, sobretudo, da apropriação de um drama familiar. Enquanto o papel protagonista de filha que Petra Costa encarna é identificado na figura da Democracia brasileira — o que é possível de perceber em asserções como “Eu e a Democracia temos quase a mesma idade” —, o papel materno encarnado por Li An, mãe da cineasta, se vê identificado na figura de Dilma Rousseff. Uma das cenas na qual essa transferência de papéis se expressa bem consiste na conversa que Petra Costa tem com Li An sobre a eleição de Dilma Rousseff à presidência da República.

Petra Costa: Mãe, como você se sentiu quando ela foi eleita, ou escolhida?

Li An: Eu senti... uma identidade. Cada vez maior, porque... Mulher, mineira, militante... Em épocas diferentes, estudamos nas mesmas escolas. E fomos presas no mesmo presídio, Tiradentes. Eu por menos tempo, claro. (Costa, 2019, 18'39"-19'34")

Se, em *Elena* (2012), Petra revela que temia chegar à idade da irmã e se encontrar com o mesmo destino — a morte —, em *Democracia em Vertigem* (2019) tal medo é transposto à possibilidade de morte da Democracia, através de uma narrativa que emerge da figura materna e que expõe o trauma, associado ao medo de sua repetição. Dilma, após sofrer o impeachment, faz seu discurso de despedida e diz o seguinte:

Dilma Rousseff: Todos nós seremos julgados pela história. Por duas vezes, vi de perto a face da morte. Quando fui torturada por dias seguidos, submetida a sevícias que nos faziam duvidar da humanidade e do próprio sentido da vida. E quando uma doença grave e extremamente dolorosa poderia ter abreviado a minha existência. Hoje... eu só temo a morte da Democracia. (Costa, 2019, 81'25"-82'01").

O texto fílmico, por sua vez, sucede guiado pela entrevista feita com uma das faxineiras do Palácio da Alvorada, que, em seu discurso, decreta a morte da Democracia e faz do medo uma realidade.

Faxineira [não identificada]: Acho que o povo escolheu ela. Bom, na minha opinião, acho que novas eleições seria melhor. Porque, eu não sei se ela foi tirada pelo povo, né? Não foi uma escolha do voto, não foi uma democracia. Na verdade, não existe democracia. Acho que não. O direito da gente votar... Acho que não existe, não. (Costa, 2019, 83'38"-84'06")

7 Considerações Finais

Espera-se, por fim, contribuir com o desenvolvimento da Teoria de Cineastas, além de reforçar a importância de se compreender a afetividade subjacente aos processos comunicativos. Pois a intensidade com a qual uma experiência de perda em decorrência do suicídio se inscreve no corpo é determinante para as funções cognitivas de atenção e memória, que influenciam sobretudo a criatividade e o humor. No caso de Petra Costa, essa inscrição se deu na infância, impactando profundamente o seu desenvolvimento socioemocional e o seu repertório imagético. A atividade artística enquanto cineasta, presente na fase adulta, resgata a experiência de encontro com a morte e o sentimento de falta resultante, que se alastrou ao longo dos anos. No espaço lúdico criado pelos filmes, existe uma diegese na qual os personagens, que satisfazem às pulsões atuando como objetos, se direcionam majoritariamente a um mesmo objetivo: falecer, seja em termos simbólicos ou concretos. Dessa forma, o psicodrama de Petra Costa imprime um estilo autoral e gera um pacto de intimidade com o/a espectador/a, que se vê afetado/a pelos sentimentos narrados e padecendo também da sensação de luto. Eis a sua escritura.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **A Teoria dos Cineastas**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2004. Coleção Campo Imagético.

ASTRUC, Alexandre. O que é a *mise en scène*? Cahiers du Cinéma nº 100, outubro de 1959, p. 13-16. Traduzido por Matheus Cartaxo. **Foco Revista de Cinema**. 2012. Disponível em: <<http://focorevistadecinema.com.br/FOCO4/miseenscene.htm>>. Acesso em: 11 nov. 2022.

BARTHES, Roland. O Grau Zero da Escritura. **Novos Ensaios Críticos seguidos de O Grau Zero da Escritura**. Tradução de: Heloysa de Lima Dantas; Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora Cultrix, 1974.

BAZIN, André. De la política de los autores. **Cahiers du Cinéma**, nº 70, abril de 1957.

CUNHA, Tito Cardoso. **Teoria dos Cineastas versus Teoria do Autor**. Comunicação apresentada no GT-Grupo de Trabalho “Teoria dos Cineastas”, durante o VII Encontro AIM-Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento, que teve lugar na Universidade do Minho, Braga, de 10 a 13 de maio de 2017.

DELEUZE, Gilles. **O Ato de Criação**. Palestra de 1987. Tradução por José Marcos Macedo. Edição brasileira: Folha de São Paulo, 27 jun. 1999.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio de prazer**. Tradução do alemão de Renato Zwick; revisão técnica e prefácio de Tales Ab’Sáber; ensaio bibliográfico de Paulo Endo, Edson Souza. Porto Alegre: L&PM, 2021.

FREUD, Sigmund. **As pulsões e seus destinos**. Edição Bilingue. Tradução de Pedro Heliodoro Tavares. 1ª ed. 6ª reimp. — Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

FREUD, Sigmund. Formulações sobre os dois princípios do funcionamento psíquico (1911). In: **Obras completas, volume 10: Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia (“O caso Schreber”), artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913) / Sigmund Freud; tradução e notas Paulo César de Souza**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. Psicanálise. 1926. FREUD, Sigmund. **Obras Completas, volume 17: Inibição, Sintoma e Angústia, O Futuro de Uma Ilusão e outros textos (1926-1929)**. Tradução de: Paulo César de Souza. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

FREUD, Sigmund. Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade (1905). In: **Obras completas, volume 6: três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos (1901-1905) / Sigmund Freud; tradução Paulo César de Souza**. 11 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Freud e o Inconsciente**. Ed. Zahar, 2004.

MARCUSE, Herbert. **EROS E CIVILIZAÇÃO: Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud**. Tradução de Álvaro Cabral. 8ª ed. Rio de Janeiro: LTC — Livros Técnicos e Científicos Editora S. A., 1999.

PUERTAS, Emeterio Diez. *La escritura cinematográfica y el “leitmotiv”*. **RILCE**, ed. 25 vol. 2, p. 236-255. 2009.

RIZZO, Sérgio. De Ofélia a Elena. **Revista Cult**. Notícia publicada em 13 de maio de 2013. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/de-ofelia-a-elena/>>. Acesso em: 27 fev. 2024.

SALLES, Cecília Almeida. Da Crítica Genética à Crítica de Processo: uma linha de pesquisa em expansão. **SIGNUM: Estud. Ling.**, Londrina, n. 20/2, p. 41-52, ago. 2017.

STERNBERG, Robert J. **Psicologia Cognitiva**. Tradução de Maria Regina Borges Osório. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.

TRUFFAUT, François. O diretor: aquele que não tem o direito de se queixar. “*Cinéma, univers de l’absense?*”, **Collectif**, 1960.

Vídeos

CANAL BRASIL. Petra Costa e Bárbara Paz | A Arte do Encontro. Youtube: **Canal Brasil**. Publicado em: 13 de janeiro de 2020. Disponível em: <<https://youtu.be/hKKNdj0il2g>>. Acesso em: 22 fev. 2024.

ELENA FILME. 5 - Infância na clandestinidade. Youtube: **Elena Filme**. Publicado em 20 jan. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LuNJhkhXCE>>. Acesso em: 27 fev. 2024.

ELENA FILME. ELENA - Memórias de uma criação. Youtube: **Elena Filme**. Publicado em 20 de maio de 2014. Disponível em: <https://youtu.be/_QprO_AOUrl>. Acesso em: 27 fev. 2024.

ELENA FILME. Petra Costa participa de debate sobre ELENA na UFMG. Youtube: **Elena Filme**. Publicado em 6 de ago. de 2015. Disponível em: <https://youtu.be/l-5S0Zd36_Q?si=uswThYr6u9nvnFEs>. Acesso em: 26 fev. 2024.

OPERA MUNDI. #SUB40: Entrevista Petra Costa, cineasta brasileira indicada ao Oscar. Youtube: **Opera Mundi**. Transmitido ao vivo em 17 de dezembro de 2020. Disponível em: <<https://youtu.be/vEOj6lpR1Ww>>. Acesso em: 27 fev. 2024.

Filmografia

DEMOCRACIA EM VERTIGEM. Direção de Petra Costa. Roteiro de Petra Costa, Carol Pires, David Barker, Moara Passoni, Daniela Capelato, Joanna Natasegara e Thiago Iacocca. Produção de Petra Costa, Joanna Natasegara, Shane Boris e Tiago Pavan. 2019. 1 filme (122 min.): son.; col.; suporte MKV.

ELENA. Direção de Petra Costa. Roteiro de Petra Costa e Carolina Ziskind. Produção de Busca Vida Filmes. 2012. 1 filme (82 min.): son.; col.; suporte MKV.

OLHOS DE RESSACA. Direção, roteiro e produção de Petra Costa. 2009. Disponível em: <<https://youtu.be/jC4uRtqwVnM>>. Acesso em: 27 fev. 2024.

OLMO E A GAIVOTA. Direção e roteiro de Petra Costa e Lea Glob. Produção de Busca Vida Filmes. 2014. 1 filme (82 min.): son.; col.; suporte MKV.

Recebido: 28/02/2024

Aceito: 28/08/2024