

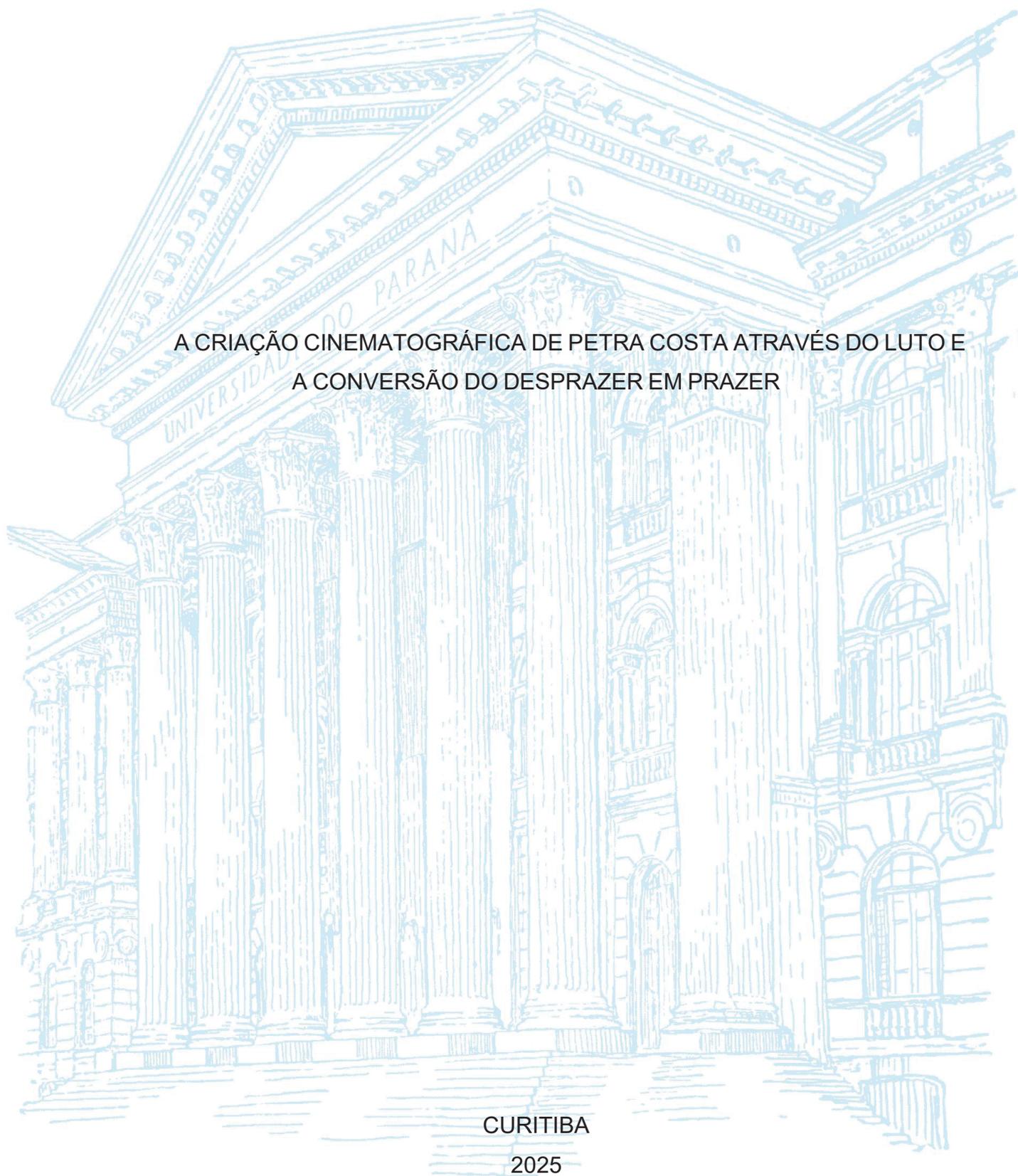
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

BÁRBARA PIAZZA DOS REIS

A CRIAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE PETRA COSTA ATRAVÉS DO LUTO E  
A CONVERSÃO DO DESPRAZER EM PRAZER

CURITIBA

2025



BÁRBARA PIAZZA DOS REIS

A CRIAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE PETRA COSTA ATRAVÉS DO LUTO E  
A CONVERSÃO DO DESPRAZER EM PRAZER

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Comunicação, Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. João Damasceno Martins Ladeira

CURITIBA

2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS  
BIBLIOTECA DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN - CABRAL

---

R375 Reis, Bárbara Piazza dos  
A criação cinematográfica de Petra Costa através do luto e a conversão do desprazer em prazer. / Bárbara Piazza dos Reis.  
– 2025.

1 recurso online : PDF

Orientador: Prof. Dr. João Damasceno Martins Ladeira.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Paraná,  
Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-  
graduação em Comunicação.

Inclui referências.

1. Comunicação. 2. Cinema. 3. Semiologia. 4. Psicanálise. 5.  
Petra Costa. I. Ladeira, João Damasceno Martins. II.  
Universidade Federal do Paraná. Setor de Artes Comunicação  
e Design. Programa de Pós-graduação em Comunicação. III.  
Título.

CDD: 302.2

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação COMUNICAÇÃO da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **BÁRBARA PIAZZA DOS REIS** intitulada: **A CRIAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE PETRA COSTA ATRAVÉS DO LUTO E A CONVERSÃO DO DESPRAZER EM PRAZER**, sob orientação do Prof. Dr. JOAO DAMASCENO MARTINS LADEIRA, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestra está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 21 de Fevereiro de 2025.

Assinatura Eletrônica

24/02/2025 09:54:02.0

JOAO DAMASCENO MARTINS LADEIRA

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

24/02/2025 19:36:47.0

JOSÉ CARLOS FERNANDES

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

24/02/2025 12:02:10.0

EDUARDO TULIO BAGGIO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ - FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ)

A todo ser que se encontrou em desespero e, eventualmente, flertou com a ideia de desistir.

## AGRADECIMENTOS

À Silvane Piazza e ao Sandro Sedrez, meus pais, por terem me criado e me proporcionarem condições socioafetivas e materiais para chegar até aqui. Por também por acreditarem em mim, inclusive nos momentos em que eu já não mais acredito.

À Suzana Piazza e ao Gustavo Piazza, meus irmãos, por me lembrarem de que a vida extrapola o universo acadêmico e por me mostrarem que uma das maiores alegrias que eu poderia ter é ser compreendida por pessoas que não participam deste nicho.

Ao João Ladeira, meu orientador, por ter aberto portas e me escutado. Igualmente, por se dispor a me acompanhar nesta caminhada, contribuindo, à sua maneira, para as minhas reflexões.

Aos “Ladeiretes”: Victor Finkler, Samir Gid, Priscila Murr e Josiany Vieira, por comigo semearem um senso de comunidade, tornando a experiência da pesquisa menos solitária.

À Priscila Lira, Natália Zampieri e Juliana Ferreira, minhas amigas, por me presentear com momentos leves e conversas necessárias, e também por me apoiarem com suas sabedorias.

Ao Gustavo Staidel, meu psicólogo, por me acolher e me suportar nos momentos críticos. Da mesma forma, por me provocar com seus *insights*, ajudando-me a transformar minhas percepções e escolhas.

À Fernanda Sartor, amiga e colega de turma de mestrado que infelizmente faleceu em decorrência de um câncer, por me ensinar a viver as alegrias da vida enquanto ela ainda existe.

E, finalmente, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e ao Governo Lula, por possibilitarem o reajuste da bolsa de estudos que me foi concedida ao longo desse tempo e, assim, fazerem com que meus dias se tornassem mais tranquilos e satisfatórios para me dedicar à pesquisa.

Vê-se que as crianças repetem na brincadeira tudo aquilo que lhes causou grande impressão na vida; que, ao fazê-lo, abrem 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 viver 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)

## RESUMO

Esta dissertação parte da motivação em investigar processos comunicativos vinculados a uma demanda afetiva — o *luto* — com os seguintes objetivos: a) explorar as relações entre a biografia e a cinematografia de Petra Costa — cuja irmã mais velha, Elena, faleceu quando Petra tinha apenas sete anos —; b) compreender como se opera, em termos psicológicos, e como se figura, em termos narrativos, a insistência da cineasta no tema da morte; e c) interpretar como se dá o processo de conversão de uma experiência desprazerosa em uma experiência de prazer na atividade criativa. Nesse sentido, a investigação, concentrada nos filmes *Olhos de Ressaca* (2009), *Elena* (2012), *Olmo e a Gaivota* (2014) e *Democracia em Vertigem* (2019), nutre-se principalmente da *psicanálise freudiana*, da *semiologia barthesiana*, da *Teoria de Cineastas* e da *Crítica de Processos de Criação*. A utilização da semiótica conotativa, expressa pela fórmula  $(E R C) R C$ , permite, portanto, identificar o *conteúdo latente* — *segundo sistema semiológico* — inscrito nas frases, cenas, ou mesmo sequências fílmicas icônicas que demarcam o *estilo* de Petra Costa — um *sintoma* — ao longo da sua obra, e vincular tal conteúdo aos seus temores e desejos. Para elucidar a percepção subjetiva da cineasta, matéria-prima de sua obra e alicerce da análise realizada, aliam-se os filmes a conteúdos extra-fílmicos, como falas públicas concedidas em entrevistas. Espera-se, por fim, contribuir com o desenvolvimento das teorias utilizadas, além de reforçar a importância de se compreender a afetividade subjacente aos processos comunicativos.

Palavras-chave: Comunicação; cinema; semiologia; psicanálise; Petra Costa.

## ABSTRACT

This dissertation is motivated by the need to investigate communicative processes linked to an affective demand — *mourning* — with the following objectives: a) to explore the relationships between the biography and cinematography of Petra Costa — whose older sister, Elena, died when Petra was only seven years old —; b) to understand how the filmmaker's insistence on the theme of death operates in psychological terms and how it is figured in narrative terms; and c) to interpret how the process of converting an unpleasant experience into an experience of pleasure in creative activity takes place. In this sense, the research, focused on the films *Olhos de Ressaca* (2009), *Elena* (2012), *Olmo e a Gaivota* (2014) and *Democracia em Vertigem* (2019), is nourished mainly by *Freudian psychoanalysis*, *Barthesian semiology*, *Filmmakers Theory* and *Criticism of Creative Processes*. The use of connotative semiotics, expressed by the formula  $(E R C) R C$ , therefore allows us to identify the *latent content* — the *second semiological system* — inscribed in the phrases, scenes, or even iconic film sequences that demarcate Petra Costa's *style* — a *symptom* — throughout her work, and to link such content to her fears and desires. In order to elucidate the filmmaker's subjective perception, the raw material of her work and the basis of the analysis performed, the films are combined with extra-filmic content, such as public statements given in interviews. Finally, we hope to contribute to the development of the theories used, in addition to reinforcing the importance of understanding the affectivity underlying communicative processes.

Keywords: Communication; cinema; semiology; psychoanalysis; Petra Costa.

## RESUMEN

Esta disertación parte de la motivación de investigar procesos comunicativos vinculados a una demanda afectiva — el *duelo* — con los siguientes objetivos: a) explorar las relaciones entre la biografía y la cinematografía de Petra Costa — cuya hermana mayor, Elena, murió cuando Petra tenía sólo siete años —; b) comprender cómo opera, en términos psicológicos, y cómo aparece, en términos narrativos, la insistencia de la cineasta en el tema de la muerte; y c) interpretar cómo ocurre en la actividad creativa el proceso de convertir una experiencia desagradable en una experiencia placentera. En este sentido, la investigación, concentrada en las películas *Olhos de Ressaca* (2009), *Elena* (2012), *Olmo e a Gaivota* (2014) y *Democracia em Vertigem* (2019), se nutre principalmente del *psicoanálisis freudiano*, la *semiología barthesiana*, la *Teoría de Cineastas* y la *Crítica de los Procesos Creativos*. El uso de la semiótica connotativa, expresada por la fórmula  $(E R C) R C$ , permite identificar el *contenido latente* — *segundo sistema semiológico* — inscrito en las frases, escenas o incluso secuencias filmicas icónicas que delimitan el *estilo* de Petra Costa — un *síntoma* — a lo largo de su obra, y vincular dicho contenido a sus miedos y deseos. Para dilucidar la percepción subjetiva de la cineasta, la materia prima de su obra y el fundamento del análisis realizado, las películas se combinan con contenidos extra filmicos, como discursos públicos pronunciados en entrevistas. Finalmente, se espera contribuir al desarrollo de las teorías utilizadas, además de reforzar la importancia de comprender la afectividad subyacente a los procesos comunicativos.

Palabras clave: Comunicación; cine; semiología; psicoanálisis; Petra Costa.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – DIAGRAMA DA PULSÃO .....	33
FIGURA 2 – DIAGRAMA DA ANÁLISE DO MITO .....	57
FIGURA 3 – DIAGRAMA DA CONOTAÇÃO E DA METALINGUAGEM .....	60
FIGURA 4 – RELATÓRIO PSICOLÓGICO DE PETRA COSTA.....	65
FIGURA 5 – CASAMENTO DE VERA E GABRIEL.....	70
FIGURA 6 – VERA E GABRIEL DEITADOS NA CAMA.....	70
FIGURA 7 – VERA FLUTUA NA PISCINA.....	71
FIGURA 8 – DIAGRAMA “(E R C) R C” DE OLHOS DE RESSACA (2009) .....	72
FIGURA 9 – VERA E GABRIEL DE MÃOS DADAS ENQUANTO BALANÇAM.....	74
FIGURA 10 –ELENA NO TESTE DE CASTING .....	79
FIGURA 11 – FILMAGEM DA LUA FEITA POR ELENA.....	80
FIGURA 12 – MANCHETE DE JORNAL ABORDANDO UMA APRESENTAÇÃO TEATRAL DE ELENA .....	81
FIGURA 13 – ROTINA DE ELENA.....	83
FIGURA 14 – EXTRATO DO LAUDO MÉDICO ATESTANDO O ÓBITO DE ELENA .....	87
FIGURA 15 – ELENA DANÇA COM A LUZ.....	87
FIGURA 16 – PETRA LEVA A CONCHA AO OUVIDO.....	89
FIGURA 17 – DIAGRAMA “(E R C) R C” DE ELENA (2012) .....	89
FIGURA 18 – PETRA COSTA E LI AN FLUTUAM NA ÁGUA / MULHERES FLUTUAM NA ÁGUA.....	90
FIGURA 19 – <i>OPHELIA</i> , DE JOHN EVERETT MILLAIS .....	91
FIGURA 20 – ULTRASSOM DE OLIVIA .....	99
FIGURA 21 –DIAGRAMA “(E R C) R C” DE OLMO E A GAIVOTA (2014).....	100
FIGURA 22 – OLIVIA INTERROMPE O ENSAIO DE SERGE.....	102
FIGURA 23 – OLIVIA REFLETE NA BANHEIRA .....	106
FIGURA 24 – OLIVIA E SERGE CONVERSAM SOBRE A RELAÇÃO .....	107
FIGURA 25 – RITO DE PASSAGEM DE OLIVIA.....	109
FIGURA 26 – OLIVIA AMAMENTA O SEU FILHO .....	110
FIGURA 27 – DIAGRAMA DOS PERSONAGENS ENQUANTO PLANO DE EXPRESSÃO DA CRIAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE PETRA COSTA.....	113

FIGURA 28 – PEDRO POMAR É ASSASSINADO .....	116
FIGURA 29 – DISCURSO DE LULA NA GREVE DOS METALÚRGICOS DO ABC PAULISTA.....	118
FIGURA 30 – LI AN NA PRAIA COM A CAMISETA “GIVE ME DEMOCRACY OR GIVE ME DEATH” .....	121
FIGURA 31 – LI AN E DILMA ROUSSEFF QUANDO FORAM PRESAS NA DITADURA.....	122
FIGURA 32 – DIA DA POSSE DO 1º MANDATO DE DILMA ROUSEFF .....	123
FIGURA 33 – DIAGRAMA “(E R C) R C” DE DEMOCRACIA EM VERTIGEM (2019) .....	126
FIGURA 34 – LULA ANUNCIA QUE IRÁ SE ENTREGAR PARA A POLÍCIA FEDERAL.....	127
FIGURA 35 – AS DIFERENTES FORMAS DE FIGURAR O LUTO NA FILMOGRAFIA DE PETRA COSTA.....	130

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>14</b>
<b>2 O CINEMA DE PETRA COSTA</b> .....	<b>17</b>
<b>3 O LUTO E A CRIAÇÃO SOB UMA PERSPECTIVA PSICANALÍTICA E PSICOLÓGICA</b> .....	<b>28</b>
3.1 AS PULSÕES, O PRINCÍPIO DO PRAZER E O PRINCÍPIO DA REALIDADE ..	30
3.2 AS FUNÇÕES COGNITIVAS DA ATENÇÃO E DA MEMÓRIA .....	37
<b>4 PENSAR A AUTORIA ATRAVÉS DO CINEMA, DA PSICANÁLISE E DA SEMIOLOGIA</b> .....	<b>43</b>
4.1 DA TEORIA DO AUTOR À TEORIA DE CINEASTAS: O FILME COMO ARQUIVO DA POIESIS .....	43
4.2 ENTRE FREUD E BARTHES: O ESTILO COMO SINTOMA E O CONTEÚDO LATENTE COMO SEGUNDO SISTEMA SEMIOLÓGICO .....	49
4.2.1 O Estilo como Sintoma .....	54
4.2.2 O Conteúdo Latente como Segundo Sistema Semiológico .....	55
<b>5 O ESTILO E A ESCRITURA DE PETRA COSTA</b> .....	<b>62</b>
5.1 INFLUÊNCIAS LATENTES NO RPOCESSO DE CRIAÇÃO, DIFERENTES FORMAS DE FIGURAR O LUTO E OBTENÇÃO DO PRAZER .....	64
5.1.1 <i>Olhos de Ressaca</i> (2009) .....	67
5.1.2 <i>Elena</i> (2012) .....	75
5.1.3 <i>Olmo e a Gaivota</i> (2014) .....	95
5.1.4 <i>Democracia em Vertigem</i> (2019) .....	111
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>129</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>135</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Sob a égide da afirmação feita por Ferdinand de Saussure (2006, p. 24), filósofo da linguagem, de que a *Semiologia*, que estuda “a vida dos signos no seio da vida social”, “constituiria uma parte da Psicologia social e, por conseguinte, da Psicologia geral”, evoca-se um estudo tecido através da mescla de diferentes disciplinas. Pois, no intuito de descrever fenômenos de interação e trocas informacionais ou simbólicas, há uma inquietação quanto a lentes que possibilitem visualizar os processos comunicativos vinculados a uma demanda afetiva — neste caso, o luto.

Esta dissertação pretende investigar, portanto, como tal sentimento pode exercer impacto sobre o psiquismo e a expressividade de alguém que tenha passado por uma experiência de perda, e como o investimento em uma atividade artística (e comunicativa) pode oportunizar o resgate do prazer. Por este motivo, elege-se como recorte a obra de uma cineasta brasileira internacionalmente premiada, cuja presença do sentimento de luto não só é recorrente em seus enredos fílmicos, mas também corresponde a uma representação dos efeitos gerados por eventos de sua vida pessoal.

Para Petra Costa (1983-), natural de Belo Horizonte, Minas Gerais, o desafio de lidar com a perda se apresentou de maneira abrupta e precoce: aos 7 anos de idade, sua vida foi marcada pelo suicídio da irmã Elena, 13 anos mais velha, que passou parte significativa da infância vivendo na clandestinidade. Ela, 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. Esta história se tornou mundialmente conhecida através do filme *Elena* (2012), primeiro longa-metragem assinado com a direção da cineasta, que 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.

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 de trabalhar. Por fim, em *Democracia em Vertigem* (2019), o dorso narrativo é calcado no processo de ruptura política no Brasil, cujo ápice culminou no processo de *impeachment* de Dilma Rousseff e na prisão de Luiz Inácio Lula da Silva. Estes eventos 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, que os levou a viver na clandestinidade — em suma, o temor pela morte da democracia brasileira é o fantasma a amaldiçoar o conto.

A dissertação propõe, através de um diálogo entre o olhar psicanalítico clássico e abordagens 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, sua insistência no tema da morte. Nesse sentido, a investigação percorre principalmente, à luz da *psicanálise freudiana*, da *semiologia barthesiana*, da *Teoria de Cineastas* e da *Crítica de Processos Criativos*, o processo de conversão de uma experiência desprazerosa em uma experiência de prazer, analisando como nos filmes essa conversão se dá nos atos de escrever e de significar.

Para elucidar a percepção subjetiva da cineasta, matéria-prima de sua obra, aliam-se os filmes a conteúdos extra fílmicos, como falas públicas concedidas em entrevistas. Tal estratégia se inspira na *Crítica de Processos de Criação* de Cecília Salles (2017), que visa à ampliação da *Crítica Genética* e reflete sobre os processos criativos a partir dos “arquivos da criação” (ou ainda, “documentos de processo”). Espera-se, por fim, contribuir com o desenvolvimento das teorias utilizadas, além de reforçar a importância de se compreender a afetividade subjacente aos processos comunicativos.

No capítulo a seguir, “**O Cinema de Petra Costa**”, reflete-se brevemente sobre a presença do luto em seus filmes a partir da contribuição de outros estudos, desenvolvidos por Ana Catarina Pereira e Juslaine Fátima de Abreu Nogueira (2018), Joyce do Nascimento Lopes (2019) e Victória da Silva Morele (2023). A

reflexão também se debruça sobre como tais filmes se inserem estilística e eticamente dentro do documentário, sob a influência dos pensamentos de Fernão Pessoa Ramos (2008) e Bill Nichols (2005).

Em “**O luto e a criação sob uma perspectiva psicológica**”, propõe-se uma definição de *luto* baseada nos escritos psicanalíticos de Sigmund Freud, aprofundando-se também na correlação desta com os conceitos de *pulsão*, *princípio do prazer* e *princípio da realidade*, para uma melhor compreensão do funcionamento do aparelho psíquico. O capítulo ainda explora, à luz da Psicologia Cognitiva, as funções cognitivas da *atenção* e da *memória*, no intuito de pensar em como estas se relacionam com as decisões e repetições temáticas de quem escreve e faz cinema.

Já no capítulo “**Pensar a autoria através da Psicanálise e da Semiologia**”, resgatam-se os conceitos de *autoria* e *criação*, com base em teorias próprias da área do Cinema — a *Teoria do Autor*, a *Teoria dos Cineastas* e a *Teoria de Cineastas* —, para tencioná-los com algumas correspondências entre os pensamentos de Sigmund Freud e Roland Barthes, como o entendimento do *estilo* enquanto um *sintoma* e do *segundo sistema semiológico* enquanto um *sentido latente*. Assim, estabelece-se como proposta metodológica de análise fílmica a utilização da fórmula para sistemas conotativos,  $(E R C) R C$ , de Roland Barthes, para identificar o conteúdo latente inscrito nas frases, cenas, ou mesmo sequências fílmicas icônicas e que demarcam o estilo de Petra Costa ao longo da sua obra, vinculando tal conteúdo aos seus temores e desejos.

No capítulo intitulado “**O Estilo e a Escrita de Petra Costa**” são apresentados os quatro filmes dirigidos pela cineasta — *Olhos de Ressaca* (2009), *Elena* (2012), *Olmo e a Gaivota* (2014) e *Democracia em Vertigem* (2019) —, através da transcrição dos enredos, com imagens e diálogos, e de sua análise, nos distintos momentos em que o luto se figura — correspondendo à noção de *desprazer* —, e nos momentos em que, apesar do luto e da consciência sobre a morte, correspondem ao campo da fantasia e da criação, instâncias que satisfazem ao princípio do prazer e que nem sempre operam em convergência com a realidade — correspondendo à noção de *prazer*.

Posteriormente, estão as “**Considerações finais**” e as “**Referências**” utilizadas na condução do estudo.

## 2 O CINEMA DE PETRA COSTA

É inegável o grande interesse que a produção cinematográfica de Petra Costa desperta na comunidade acadêmica, em especial a brasileira. Muitos são os estudos desenvolvidos ao longo dos últimos anos sobre os seus filmes, sob diferentes óticas — destaca-se uma significativa parte em torno do longa-metragem *Elena* (2012) —, alguns deles com a pertinência de serem citados em razão da relevância como subsídios para a presente pesquisa.

A começar pelo artigo *A reinvenção de si e a construção da alteridade perante o irreversível: o cinema de Petra Costa*, escrito por Ana Catarina Pereira e Juslaine Fátima de Abreu (2018). Percorrendo os três primeiros filmes dirigidos pela cineasta, o ensaio também se apoia sobre suas declarações expressas verbalmente em artigos e entrevistas para refletir acerca do seu pensar-fazer cinema e sobre os resultados estilísticos adquiridos. Nesse sentido, as autoras encontram uma convergência entre seus atos criativos e o conceito de *escrita de si* de Michel Foucault, pautados sobre uma ética existencial que entrelaça subjetividade e verdade e, ainda, refletem sobre como as leituras sociais feitas em relação ao suicídio foram se alterando ao longo da história da civilização e da forma pela qual Petra Costa elabora sua dor através dos filmes.

Foucault, “no contexto dos seus estudos sobre as artes da existência, historiciza as práticas da escrita de si na Antiguidade”. Por sua vez, as autoras ensaiam sua “compreensão de filmes como os realizados por Petra Costa na dimensão de um cinema-escrita de si, entendendo esta ‘escrita’ como um cuidado de si, como um esforço criativo empreendido para entregar uma vida bela ao outro” (Pereira, Nogueira, 2018, p. 121). Ademais:

Foucault (2010a) vai falar sobre estas práticas deflagradoras de uma escrita de si na cultura filosófica entre os antigos gregos e romanos – que tinham valores diferentes e procedimentos diversos – destacando três grandes funções asseguradas no seu cultivo: a) manter o si mesmo atento a sua estreita ligação comunitária, ou seja, ao vínculo com uma “corporação de companheiros”; b) nunca perder de si mesmo os movimentos do pensamento; e c) estabelecer a relação intrínseca entre subjetividade e verdade (Pereira, Nogueira, 2018, p. 121-122).

Neste “cinema-escrita de si”, estão testemunhos que ecoam os de Chantal Akerman em *Jeanne Dielman* (1975), filme que retrata a rotina doméstica de uma

mulher viúva que cuida do filho adolescente e se prostitui enquanto ele não está por perto. Bastante visíveis em *Olmo e a Gaivota* (2014), tais testemunhos versam sobre o íntimo e o cotidiano feminino — desta vez, ao acompanhar o confinamento e as reflexões de uma mulher atriz em sua própria casa, dados em decorrência de uma gravidez de risco. Da mesma maneira que Chantal se contrapõe ao entendimento de que os gestos diários de uma mulher “são os mais baixos numa hierarquia de imagens fílmicas” (Akerman, 1977, p. 118 *apud* Pereira, Nogueira, 2018, p. 121), escolhendo mostrá-los, como uma forma de amor, Petra se opõe à escassa representação do “percurso psicológico de uma mulher na gravidez”: “não existe quase nada no cinema ou na literatura sobre o assunto”, considera a cineasta (Costa, 2016 *apud* Pereira, Nogueira, 2018, p. 120).

Quanto ao suicídio de Elena, as autoras entendem que a representação de tal ato “assume a insuficiência dos outros para o prolongamento da existência” (Pereira, Nogueira, 2018, p. 117). “Do trauma nasceu a arte [...]. Elena é personagem depois de anos a perseguir o sonho de ser atriz” (Pereira, Nogueira, 2018, p. 117). Nesse sentido, cabe ao/à espectador/a ler e interpretar o filme, o que “permitirá a continuação da obra de uma das irmãs. Elena optou pelo irreversível, sem salvação oferecida a quem esteve próximo, para além do visionamento repetido deste (seu) filme” (Pereira, Nogueira, 2018, p. 117). O suicídio, que “tem sido objecto de generalizada condenação, ao longo de toda a História Ocidental” (Durkheim, 1973 *apud* Pereira, Nogueira, 2018, p. 117), passando por proibições rigorosas e formais em alguns períodos e localidades, impulsionou uma criação artística vinculada à “reconstrução” — “da memória afectiva e de si em direcção à alteridade”, ultrapassando “o estatuto de revisão documental e sociológica” (Pereira, Nogueira, 2018, p. 118).

Em *Elena* (2012), a “narrativa da fraternidade” sobrepõe o “imperativo genealógico” com o “laço identitário”: trata-se de uma vida “que se construiu em torno de ensinamentos e de uma presença forte e referencial, de maior idade, contundentes beleza e inquietude. Os ritos de passagem a serem precoce e subitamente descontinuados” (Pereira, Nogueira, 2018, p. 118). “Petra afirma-se, deste modo, como cineasta, num filme em que a saudade corresponde linearmente à humana contingência da ausência, originada no trânsito da solidão, que apenas a presença do outro poderia transcender” (Pereira, Nogueira, 2018, p. 119).

Outro estudo que convém mencionar está presente na dissertação *Afeto e subjetividade: uma análise semiótica do documentário Elena*, escrita por Joyce do Nascimento Lopes (2019). Nela, a autora se atém às “motivações íntimas da menina-mulher Petra que extrapolam a dor da perda, ou utilizam-na como desencadeadora de outros sentimentos manifestados: os estados de alma, as paixões”, fazendo então contato com “a condição passional das personagens [Li An, Elena e Petra]” (Lopes, 2019, p. 7). Assim, a narrativa “profundamente emotiva, com destaque à subjetividade e aos afetos”, é evidenciada pelo “percurso passional dos sujeitos”, sob a ótica da análise semiótica de linha francesa, de Algirdas Julien Greimas, e sob a noção de tensividade, de Claude Zilberberg, no intuito de explorar as “modalidades e categorias tensivas para entender paixões”, bem como “os processos enunciativos capazes de criar determinados efeitos de sentido”, para assim compreender “como a afetividade perpassa a construção fílmica em sua manifestação” (Lopes, 2019, p. 7).

A fim de pensar a noção de *luto*, a dissertação se apoia no clássico texto psicanalítico *Luto e Melancolia*, publicado em 1917 por Sigmund Freud, utilizando a definição de *melancolia* como guia para o entendimento do estado passional de Elena, capaz de levá-la à morte (Lopes, 2019, p. 14-15). Em relação ao *suicídio*, a autora crê “ser o desfecho de um quadro complexo que se inicia com os primeiros indícios do estado melancólico e domina o indivíduo por completo” (Lopes, 2019, p. 94). Petra, por sua vez, “é vista sob a perspectiva do acontecimento”, que “diz respeito a um evento que chega com máxima aceleração e elevada tonicidade, a saber, irrompe inesperadamente e tem muito acento de sentido para o sujeito” (Lopes, 2019, p. 15). Sendo assim, a execução da obra fílmica, tal qual sua narrativa, funciona “como tentativa de superação do evento traumático, ou, nos termos da semiótica tensiva, ela é resultado de um processo de resolução, que se dá a partir de uma discursivização do acontecimento” (Lopes, 2019, p. 15). Enquanto isso, Li An “carrega igualmente o peso de um trauma, sobretudo, por ser a mãe envolta numa atmosfera de responsabilidade pela filha que comete suicídio”, não buscando por uma resolução e, assim, resignando-se a um “luto não superado”, “que convive com a eterna e intensa saudade” (Lopes, 2019, p. 15).

No trabalho de conclusão de curso *Documentário autobiográfico e busca performática em Elena (2012) de Petra Costa*, Victória da Silva Morele (2023, p. 10) entende que “o filme, organizado como uma elegia de Petra à irmã, procura

responder como conviver com a dor da falta de alguém que já se foi, e evidencia um processo de sublimação do luto”. Dentro de um entendimento sobre o documentário, a autora afirma que este “não é nem intenta ser uma transcrição fiel da realidade, mas uma representação do cineasta permeada pelas suas crenças e opiniões” (Morele, 2023, p. 65). No que toca ao documentário autobiográfico, a diferenciação entre o *ensaio fílmico*<sup>1</sup> e o *documentário de busca*<sup>2</sup> parece insuficiente para a compreensão do longa de Petra Costa: “tendo em vista as fronteiras nada rígidas das linguagens pesquisadas, chegamos à consideração de que *Elena* é um documentário autobiográfico de busca performática em forma ensaística e da ordem do intransferível” (Morele, 2023, p. 65). E, por sua vez, conclui:

A questão que guiou as análises do filme foi como a busca performática se apresentava por entre as cenas. A busca e a performance, em separado, e também unidas como uma coisa só, mostrando-se muitas vezes inseparável. O eixo utilizado para essa análise foi o conceito de busca performática através de três distintos momentos observados na obra e propostos por este trabalho, observados como latentes para a autora: primeiro, a exposição da simbiose entre as irmãs, com a confusão entre as identidades e as memórias. Depois, o a perda compreendida por Petra, revisitando o apartamento em que morou com a irmã e onde Elena cometeu suicídio. Por último, observou-se um reencontro de Petra consigo mesma, com seu eu interior e sua identidade em sua totalidade, não mais repartida entre ela e a irmã, mas novamente uma (Morele, 2023, p. 66).

*Elena* (2012), filme “organizado como uma elegia à irmã, tornou-se simultaneamente uma terapia para a diretora/protagonista/narradora. Foi através dele que ela cessou fragilidades e inseguranças, reforçando a beleza poética das suas imagens através da metáfora das Ofélias” (Morele, 2023, p. 66). Tal “intervenção criativa” nos materiais que ligavam a cineasta à irmã exerce uma

---

<sup>1</sup> Com enfoque na subjetividade, o *ensaio* constitui-se como um estilo narrativo “mais experimental e poético em sua abordagem, com tendência a ser mais reflexivo e contemplativo do que outros estilos de narrativas de si e, conseqüentemente, de documentários autobiográficos” (Morele, 2023, p. 28). “O ensaio fílmico se alicerça na ideia de um filme enquanto pensamento em ato” (Diógenes, 2015 *apud* Morele, 2023, p. 28), incorporando “aspectos da experiência pessoal e da subjetividade dos próprios realizadores” (Lins, 2008 *apud* Morele, 2023, p. 29).

<sup>2</sup> Para Jean-Claude Bernardet (2014, *apud* Morele, 2023), o *documentário de busca* constitui uma “produção na qual o movimento de autobiografia envolve o processo de busca por um ‘objeto’ pessoal pelo realizador, e, dessa forma, coloca em relação o gesto autobiográfico e o gesto documental” (Morele, 2023, p. 29). “Os atos de busca, nesse caso, reconstituem acontecimentos do passado em costura com o presente; são lembranças que se convertem em narrativas que acabam por exprimir singularidades pelas estratégias de ficcionalização que lhe são próprias, sem perder o caráter factual” (Veiga, 2017 *apud* Morele, 2023, p. 29).

espécie de fabulação que responde aos seus anseios: “um enredo marcado por constantes atos de busca em um processo que oscila entre uma restituição de identidade e uma dissolução completa dessa identidade presente, em vias de ser reconstruída, para as protagonistas”; dessa forma, “a voz *off* predominante encena um contínuo diálogo de reencontro e reconciliação” (Morele, 2023, p. 66-67).

Tais olhares exercidos sobre a presença do luto nos filmes de Petra Costa nos convidam a também refletir sobre o *documentário* enquanto expressão cinematográfica. E, ainda que não seja o ponto central de discussão desta dissertação, cabe conferir-lhe certa atenção antes de darmos prosseguimento à busca da compreensão sobre como operam as figurações do luto e a conversão do *desprazer* em *prazer*, no seio da produção fílmica.

A despeito de sua historicização, o filme documentário — desde sua forma mais clássica (muda) foi adquirindo elementos importantes, como o recurso *voice over*, que enuncia desde um fora-de-campo certo saber em relação ao mundo sobre o qual busca retratar, assim como a influência do Cinema Direto/Verdade, que abriu possibilidades para recursos como a utilização de câmeras menores e mais ágeis, além de diálogos, depoimentos e entrevistas — se caracteriza também pelo fato de ser “uma narrativa com imagens-câmera”, onde “há sempre uma voz que enuncia”, “estabelecendo asserções” sobre o mundo, seja esse mundo coisa ou pessoa, para o/a espectador/a que o assiste (Ramos, 2008, p. 21-24). Esta voz pode ser diversificada por outras, apontando para um mundo externo ou mesmo para um mundo interno, inserindo-se nestes as narrativas autobiográficas ou autoetnográficas — das quais fazem parte os filmes de Petra Costa.

Fernão Pessoa Ramos, em seu livro *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* (2008), entende que, apesar de o/a artista ser livre para “trabalhar embaralhando fronteiras”, a disposição com a qual o/a espectador/a se dirige a uma exibição fílmica é diferente quando comparados *ficção* e *documentário*: ele/a não busca, necessariamente, asserções sobre o mundo, mas busca *entreter-se*, “levando adiante uma ação ficcional” (Ramos, 2008, p. 24-25). “*Entreter-nos* com um universo ficcional significa estabelecermos (entretarmos) hipóteses, relações, previsões sobre os personagens, suas personalidades e as ações verossímeis que lhes cabem, e com eles estabelecer empatias emotivas (*emoções*)” (Ramos, 2008, p. 24).

Há, ainda, a *intenção* do/a autor/a, que possui seu caráter social. Para realizar sua intenção, o/a cineasta se apropria de certos elementos para constituir sua narrativa. E, no caso do documentário, existem aqueles que lhe conferem uma característica e um campo estilístico próprios, embora não exclusivos: “presença de locução (voz *over*), presença de entrevistas ou depoimentos, utilização de imagens de arquivo, rara utilização de atores profissionais (não existe um *star system* estruturando o campo documentário), intensidade particular da dimensão da tomada”, tal qual “procedimentos como câmera na mão, imagem tremida, improvisação, utilização de roteiros abertos, ênfase na indeterminação da tomada” (Ramos, 2008, p. 25). Todavia, reconhece-se que tanto na ficção quanto no documentário os recursos da *encenação* e da *montagem* são utilizados na construção da narrativa (Ramos, 2008, p. 26).

A controversa distinção entre “ficção” e “documentário” é motivo de debates constantes, levando quase sempre à consciência sobre a frouxidão que tal distinção guarda consigo — afinal, assim como a ficção, o documentário consiste em uma forma de representação da realidade, e não em sua mera reprodução. Bill Nichols (2005, p. 25) em *Introdução ao Documentário*, ensaio publicado originalmente em 2001, afirma inicialmente: “todo filme é um documentário”. E, na sequência, propõe uma redução, alegando que existem dois tipos de filme: “(1) documentários de satisfação de desejos e (2) documentários de representação social”, sendo o primeiro grupo associado à ficção e o segundo grupo ao documentário (Nichols, 2005, p. 25). Neste ponto, insere-se um problema de leitura: afinal, um filme que busca representar uma realidade social não poderia corresponder à satisfação de um ou mais desejos? A proposição, além de arbitrária, estreita as possibilidades de discussão sobre o que um filme pode ser e de fato é para os/as seus/suas realizadores/as.

No entanto, algo é certo: todos os filmes [que possuem elenco], antes de demandarem interpretação dos/as espectadores/as, demandam a atuação dos/as que são filmados/as. E esta, bem como o pacto relacional entre quem dirige e quem atua, estabelecem-se de forma diferente a depender do contrato e da proposta fílmica — por exemplo, no mercado da ficção, espera-se que o ator ou a atriz atenda ao que está no roteiro e apresente uma “*performance* adequada” a quem dirige o filme; o mesmo já não ocorre com tanta frequência no documentário, cuja atuação depende muito mais da confiança e da espontaneidade, pois o intuito na maioria das

vezes é o de agir como se não estivesse sendo filmado/a (Nichols, 2005, p. 27-30). Pode-se concluir, portanto, que o documentário carrega certas implicações éticas diferentes da ficção. É preciso, porém, considerar que toda produção fílmica demanda uma ética.

Fernão Ramos (2008, p. 33) reivindica que se deixe para trás “o pântano da definição de documentário a partir de conceitos como *verdade*, *objetividade*, *realidade*”. Segundo sua percepção, “a noção de *verdade*, muitas vezes, se aproxima de algo que definimos como *interpretação*” (Ramos, 2008, p. 32).

Se a verdade possui um estatuto epistemológico bem definido nas ciências exatas ou da vida, no caso dos estudos históricos e sociais (nas asserções que estabelecemos sobre fatos passados, por exemplo), a metodologia de abordagem situa-se em outras bases. Podemos constatar que a verdade possui um leque de validade que oscila, e que esse leque se relaciona ao conjunto de fatos que congregamos para servir de base à interpretação. [...] Para fugirmos dessas armadilhas, sugiro pensarmos a narrativa documentária tendo como analogia o estatuto de um *ensaio*. [...] Um *ensaio* ou uma tese podem estabelecer asserções com as quais não concordamos, mas nem por isso deixam de ser ensaio e tese. Podemos igualmente imaginar um documentário com proposições polêmicas sobre a realidade histórica (Ramos, 2008, p. 32).

A *ética*, portanto, se relaciona com “um conjunto de valores, coerentes entre si, que fornece a visão de mundo que sustenta a valoração da intervenção do sujeito nesse mundo” (Ramos, 2008, p. 33). “A ética compõe o horizonte a partir do qual cineasta e espectador debatem-se e estabelecem sua interação, na experiência da imagem-câmera/som conforme constituída no corpo-a-corpo com o mundo, na circunstância da tomada” (Ramos, 2008, p. 33). Assim, ela existe “para regular a conduta dos grupos nos assuntos em que regras inflexíveis, ou leis, não bastam” (Nichols, 2005, p. 35).

Todas essas questões apontam para os efeitos imprevisíveis que um documentário pode ter sobre os que estão representados nele. As considerações éticas tentam minimizar os efeitos prejudiciais. A ética torna-se uma medida de como as negociações sobre a natureza da relação entre o cineasta e seu tema têm consequências tanto para aqueles que estão representados no filme como para os espectadores. Os cineastas que têm a intenção de representar pessoas que não conhecem, mas que tipificam ou detêm um conhecimento especial de um problema ou assunto de interesse, correm o risco de explorá-las. Os cineastas que escolhem observar os outros, sem intervir abertamente em suas atividades, correm o risco de alterar comportamentos e acontecimentos e de serem questionados sobre sua própria sensibilidade. Os cineastas que escolhem trabalhar com pessoas já conhecidas enfrentam o desafio de representar de maneira responsável os pontos comuns, mesmo que isso signifique sacrificar a própria opinião em favor da dos outros (Nichols, 2005, p. 36).

Por isso, tão importante quanto a *interpretação* e a *intenção* do/a cineasta, é preciso enfatizar o *compromisso* que ele/a assume perante a realidade social com a qual busca, concomitantemente, retratar e dialogar. Nichols (2005, p. 53-54) defende que os/as documentaristas compartilham propósitos, moldando e/ou transformando tradições herdadas, ao assumirem um compromisso com “instituições, críticos, temas e públicos”.

Perguntar-se sobre o tratamento que deve ser dado às pessoas filmadas implica considerar as várias possibilidades de representação do outro. Nichols (2005, p. 39) entende que “alianças muito diferentes podem tomar forma na interação tripolar de (1) cineasta, (2) temas ou atores sociais e (3) público ou espectadores”. Segundo sua percepção, “um modo conveniente de pensar essa interação consiste na formulação verbal dessa relação tripolar”, por exemplo: “*Eu falo deles pra você*”, “*Ele fala deles - ou de alguma coisa - para nós*” e “*Eu falo - ou nós falamos - de nós para você*” (Nichols, 2005, p. 39-46).

A primeira, “*eu falo deles pra você*”, considerada por Nichols (2005, p. 40-41) a mais clássica, consiste na inserção do/a cineasta no filme como uma “persona individual” e na expressão de seu ponto de vista, seja falando em frente à câmera, seja utilizando os recursos *voice over* e/ou *voz off*. Há também nessa formulação verbal a ideia de uma separação entre quem fala, aquele/a sobre quem se fala e quem escuta. Já “*ele fala deles — ou de alguma coisa — para nós*” reforça ainda mais essa separação. Nichols (2005, p. 44) a associa a uma espécie de “discurso institucional” que, mesmo que contenha o recurso *voice over*, “informa algum aspecto do mundo de maneira impessoal”,

Enquanto isso, a formulação “*eu falo — ou nós falamos — de nós para você*” desloca o/a cineasta dessa ideia de separação em relação àqueles/as a quem representa para uma “posição de unidade” com os/as mesmos/as — Nichols (2005) a associa à *autoetnografia* do cinema antropológico (2005, p. 45). “Frequentemente, esse senso de unidade articula-se em torno da representação da família”, continua Nichols (2005, p. 45), argumentando que esses filmes que falam de um “nós” incluindo o/a cineasta “alcançam um grau de intimidade que pode ser bastante comovente”.

Pode-se dizer que os filmes de Petra Costa apelam quase sempre a esta última formulação verbal, alcançando o estabelecimento de uma intimidade com o público. Em *Olhos de Ressaca* (2009), a narrativa é guiada pelos relatos de seus

avós, que contam sobre sua história de amor. Ainda que Petra não apareça em nenhum momento do filme, intui-se que ela se integre a um “nós” por, justamente, expor parte de sua família para o/a espectador/a. Já em *Elena* (2012), Petra não só assume o recurso voz *off* como também se coloca em frente às câmeras para narrar seu ponto de vista sobre a história da irmã mais velha e sobre a forma como ela [Petra] e a mãe lidam com o seu suicídio. Aqui, o estabelecimento de um “nós” é cristalino.

O caso de *Olmo e a Gaivota* (2014) pode ser considerado híbrido, já que a cineasta possui um aparente distanciamento do universo retratado. Olivia e Serge, dois atores amigos de Petra, expõem sua intimidade enquanto casal, jogando entre cenas ficcionais e não ficcionais, para narrar o período em que Olivia engravida de Serge e como ela lida com a questão da maternidade. Neste filme, apesar de Olivia, em vários momentos, assumir o recurso da voz *off*<sup>3</sup> para falar de si e de sua relação com Serge, há momentos em que Petra surge com perguntas e provocações, sendo que, em uma cena específica, intervém sobre uma discussão do casal, no intuito de dirigir o tom da interação. A formulação verbal deste filme, portanto, transita entre “*eu falo deles pra você*” e “*eu falo — ou nós falamos — de nós para você*”.

Por fim, em *Democracia em Vertigem* (2019), essa dúbia formulação se repete. Petra dirige-se ao público majoritariamente com o recurso da voz *off* para tratar da relação que ela tem com a democracia brasileira e, em muitos momentos, se apropria de eventos familiares para desenvolver sua narrativa. Em outras passagens, ela refere-se a determinado grupo político com certo distanciamento, enfatizando uma separação — reflexo da polarização política que se instaurou no país. Apesar de “*eu falo — ou nós falamos — de nós para você*” preponderar, o modo “*eu falo deles pra você*” também opera.

De todo modo, é preciso dizer que o documentário possui certas convenções, como “o uso de comentário com voz de Deus, as entrevistas, a gravação de som direto, os cortes para introduzir imagens que ilustrem ou compliquem a situação mostrada numa cena”, bem como “o uso de atores sociais, ou de pessoas em suas atividades e papéis cotidianos, como personagens principais do filme” e “a predominância de uma lógica informativa, que organiza o filme no que

---

<sup>3</sup> Diferente do *voice over*, ou “voz de Deus”, que constitui uma narração externa à cena, a voz *off* constitui uma narração de quem participa da cena, mas está fora do quadro.

diz respeito às representações que ele faz do mundo histórico” (Nichols, 2005, p. 54).

Em todos os casos, a montagem tem uma função comprobatória. Ela não só aprofunda nosso envolvimento com a história que se desenrola no filme como sustenta os tipos de alegação ou afirmação que o filme faz sobre o mundo. Costumamos avaliar a organização de um documentário pelo poder de persuasão ou convencimento de suas representações e não pela plausibilidade ou pelo fascínio de suas fabricações (Nichols, 2005, p. 58).

Em suma, pode-se dizer que, para além da apresentação de atores sociais/reais em contraposição aos personagens imaginários da ficção, “o documentário reivindica uma abordagem do mundo histórico e a capacidade de intervenção nele, moldando a maneira pela qual o vemos” (Nichols, 2005, p. 69).

Nichols também entende que os documentários operam sobre distintos *modos*, que podem se sobrepor uns aos outros e misturarem-se. São eles: *modo poético*, *modo expositivo*, *modo observativo*, *modo participativo*, *modo reflexivo* e *modo performático*. Enquanto o *modo poético* “ênfatisa associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagens descritivas e organização formal”, o *modo expositivo* “ênfatisa o comentário verbal e uma lógica argumentativa” (Nichols, 2005, p. 62). Já o *modo observativo* “ênfatisa o engajamento direto no cotidiano das pessoas que representam o tema do cineasta, conforme são observadas por uma câmera discreta”, e o *modo participativo*, por sua vez, “ênfatisa a interação de cineasta e tema”, onde “a filmagem acontece em entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais direto”, frequentemente unindo-se à imagem de arquivo para “examinar questões históricas” (Nichols, 2005, p. 62-63). O *modo reflexivo* “chama a atenção para as hipóteses e convenções que regem o cinema documentário”, bem como “aguça nossa consciência da construção da representação da realidade feita pelo filme”; e, por fim, o *modo performático* “ênfatisa o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento”, rejeitando “idéias de objetividade em favor de evocações e afetos” e compartilhando “características com filmes experimentais, pessoais e de vanguarda, mas com uma ênfase vigorosa no impacto emocional e social sobre o público” (Nichols, 2005, p. 63).

Quanto ao modo de representação que os filmes de Petra Costa assumem, novamente pode-se falar de um hibridismo. Em *Olhos de Ressaca* (2009), o modo

poético se mescla ao modo observativo, havendo também a presença de entrevistas, sem, no entanto, revelarem a participação de Petra Costa nas gravações. Já em *Elena* (2012), o modo expositivo divide espaço com os modos poético, participativo e performático. Em *Olmo e a Gaivota* (2014), os modos observativo e participativo se intercalam, contando também com a inserção do modo poético. Enfim, *Democracia em Vertigem* (2019) mescla os modos poético, expositivo, observativo e participativo.

De toda forma, é preciso dizer que a exposição 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 *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. 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, Petra Costa (2020) 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). Reitera-se: interessa compreender, portanto, como se opera, em termos psicológicos, e como se figura, em termos narrativos, tal insistência no tema da morte. Assim, será possível dimensionar o modo pelo qual, no processo criativo cinematográfico, Petra Costa ressignifica sua(s) experiência(s) de perda e luto, tornando-lhes prazerosas e lúdicas.

### 3 O LUTO E A CRIAÇÃO SOB UMA PERSPECTIVA PSICANALÍTICA E PSICOLÓGICA

Das nuances que perpassam o ciclo da vida, aprender a lidar com a perda e a finitude constitui-se um inevitável desafio. Assim, aquilo que permeia o *trabalho psíquico* a ser desenvolvido em um cenário de perda é objeto de discussão.

Na contramão do que muitos poderiam esperar, o interesse não está em abraçar a narrativa das “cinco fases do luto”. Estas fases — 1. negação e isolamento; 2. raiva; 3. barganha; 4. depressão; 5. aceitação — foram postuladas pela psiquiatra suíça-americana Elisabeth Kübler-Ross em seu livro *Sobre a morte e o morrer*, publicado originalmente em 1969. A pesquisa da autora foi realizada especificamente com doentes terminais, mas preenche o senso comum até os dias atuais, por vezes de maneira generalizada e acompanhadas da errônea crença de que são etapas obrigatoriamente calcadas em uma lógica linear, sequencial e ascendente.

Ainda que não sejam fenômenos ímpares da modernidade, a morte e o luto passam a ser ressignificados neste momento histórico quando os avanços tecnológicos apontam, sobretudo, na direção de uma otimização do tempo e de um prolongamento da vida — algo mais próximo do ideal de “eternidade” projetado nas religiões. Uma icônica contribuição às leituras que versam sobre o assunto encontra-se em *Luto e Melancolia*, ensaio de Sigmund Freud publicado originalmente em 1917. Nele, Freud (2013, p. 29) defende que o luto é “a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc”, algo que preencha o *status* de “objeto amado”. Já a Melancolia “se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima” (Freud, 2013, p. 29). Para Freud (2013, p. 29), o que diferencia um sentimento de outro é a sua duração e a perturbação na autoestima — o melancólico “se expressa em autorrecriminações e auto insultos, chegando até a expectativa delirante de punição”, uma vez que tais

impulsos destrutivos, que poderiam estar sendo direcionados ao “objeto amado”, voltam-se para o próprio *ego*<sup>4</sup>.

A suspensão do interesse pelo mundo externo ocorre “na medida em que este não faz lembrar o morto”, havendo uma tendência no sujeito em permanecer relacionando-se com a sua memória (Freud, 2013, p. 30). Não sendo considerado um estado patológico, o luto exige um trabalho psíquico de contato com a realidade, na qual “o objeto amado já não existe mais e agora exige que toda a *libido*<sup>5</sup> seja retirada de suas ligações com esse objeto” (Freud, 2013, p. 30). No entanto, esse é um processo que dificilmente se resolve de imediato, contando, em alguns casos mais, em outros menos, com certas resistências e recusas por parte do sujeito a se confrontar com a realidade, a qual implica dor e sofrimento — sinônimos de *desprazer*. Ainda que se processe a conta-gotas, Freud (2013, p. 31) entende que, “uma vez concluído o trabalho de luto, o ego fica novamente livre e desinibido”.

Tania Rivera (2012, p. 234), psicanalista, escritora e professora da Universidade Federal Fluminense (UFF), comenta que tal ensaio concebe “o eu como um trabalho de perda de objeto”. Nesse sentido, “não basta que o objeto desapareça para que dele nos separemos” — é exigido um *trabalho* psíquico sobre a perda, “tarefa lenta e dolorosa através da qual o eu não só renuncia ao objeto, dele se desligando pulsionalmente, como *se transforma*, se refaz no jogo com o objeto” (Rivera, 2012, p. 234).

Compreender a natureza da dor psíquica é tarefa essencial. Cabe, então, explorar um pouco mais do que a Psicologia e, em especial, a Psicanálise, têm a oferecer em sua leitura sobre a estruturação do aparelho psíquico e sobre como este trabalha para obter a plena (ou parcial) satisfação de suas demandas, para

---

<sup>4</sup> Para a segunda teoria do aparelho psíquico freudiana, também conhecida como segunda tópica, o *ego* constitui-se como uma instância do aparelho psíquico que se distingue do *id* e do *superego*, sendo dependente das reivindicações de um e dos imperativos do outro, bem como das exigências da realidade (Laplanche, 2001). Para saber mais sobre o conceito de *ego*, conferir: LAPLANCHE, Jean. **Vocabulário da psicanálise / Laplanche e Pontalis**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 124-125.

<sup>5</sup> “Energia postulada por Freud como substrato das transformações da pulsão sexual quanto ao objeto (deslocamento dos investimentos), quanto à meta (sublimação, por exemplo) e quanto à fonte de excitação sexual (diversidade das zonas erógenas)” (Laplanche, 2001, p. 265). Para saber mais sobre o conceito de *libido*, conferir: LAPLANCHE, Jean. **Vocabulário da psicanálise / Laplanche e Pontalis**. Direção de Daniel Lagache; tradução Pedro Tamen. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 265-267.

justamente analisar o impacto exercido sobre os fenômenos de comunicação estabelecidos.

### 3.1 AS PULSÕES, O PRINCÍPIO DO PRAZER E O PRINCÍPIO DA REALIDADE

Desde as contribuições de Sigmund Freud, a Psicanálise, enquanto constructo teórico, filosófico e terapêutico, entende que, 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, 2014; Garcia-Roza, 2004; Laplanche, 2001; Marcuse, 1999). Falaremos delas antes de discutir sobre o *princípio do prazer* e o *princípio da realidade*.

Apesar do conceito “pulsão” não designar uma realidade observável, um “dato empírico”, sua importância para a compreensão dinâmica do psiquismo é inegável. Luiz Alfredo Garcia-Roza (2004, p. 114-115), falecido psicanalista e escritor, e um dos fundadores do Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), entende as pulsões como “autênticas ficções científicas”, uma vez que 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”.

Em *As Pulsões e Seus Destinos*, ensaio publicado originalmente em 1915, Freud (2020, p. 25) 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”. De uma perspectiva tópica, poder-se-ia dizer que a pulsão ocupa 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 o *afeto*, “expressão qualitativa da quantidade de energia pulsional”, não há como ser inconsciente (Garcia-Roza, 2004, p. 117). Portanto, vale afirmar que

uma pulsão não pode ser recalcada — o que é recalcado é o seu representante ideativo (Garcia-Roza, 2004, 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*” (Garcia-Roza, 2004, 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 anos depois — como em 1910, 1915, 1920 e 1924 —, 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 (Garcia-Roza, 2004, p. 120). E uma das diferenças que cabe ressaltar é a de que, enquanto o instinto designa um comportamento hereditariamente fixado e possui um objeto específico, a pulsão não funciona deste modo.

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” (Garcia-Roza, 2004, 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”, redução que consiste em uma “descarga de energia

acumulada, regulada pelo princípio de constância<sup>6</sup> (Garcia-Roza, 2004, 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” — nesta lógica, os objetivos intermediários possibilitariam o atingimento do objetivo último (Garcia-Roza, 2004, p. 121). Para fins de exemplo, cabe citar a distinção<sup>7</sup> feita por Freud entre *pulsão de 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 (Garcia-Roza, 2004, 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 ainda ser real ou fantasmático”, “pode ser uma pessoa determinada (‘objetiva’) como pode ser o equivalente simbólico de uma parte do real” (Garcia-Roza, 2004, p. 122).

---

<sup>6</sup> “A pulsão, por sua vez, jamais atua como uma *força momentânea de impacto*, mas sempre como uma *força constante*” (Freud, 2020, p. 19).

<sup>7</sup> Esta distinção é posteriormente revista por Freud em seu ensaio *Além do Princípio de Prazer*, publicado originalmente em 1920, 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).

FIGURA 1 – DIAGRAMA DA PULSÃO



FONTE: a autora (2025)

Em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, Freud (2016), ao teorizar sobre as fases de desenvolvimento da organização sexual, propõe uma separação, 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”. 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” (Garcia-Roza, 2004, p. 123).

É preciso, sobretudo, compreender o modo de relação objetal que se estabelece entre um ser humano (sujeito) e o seu entorno (objeto), bem como a sensação que resulta do mesmo. Em *O Mal-Estar na Civilização*, obra publicada originalmente em 1930, Freud (2011, p. 10) defende que o bebê lactante ainda “não separa seu Eu de um mundo exterior, como fonte das sensações que lhe sobrevêm”, mas que, aos poucos, aprende a fazê-lo, “em resposta a estímulos diversos” e, assim, passa a reconhecer os órgãos de seu corpo. O clássico exemplo do seio materno, que se furta temporariamente das demandas psicobiológicas do bebê e por isso muitas vezes é requisitado pela ação do grito, auxilia na compreensão de como no percurso do desenvolvimento humano o Eu “se contrapõe inicialmente a um ‘objeto’, como algo que se acha ‘fora’ e somente através de uma ação particular é obrigado a aparecer” (Freud, 2011, p. 10).

Um outro incentivo para que o Eu se desprenda da massa de sensações, para que reconheça um “fora”, um mundo exterior, é dado pelas frequentes, variadas, inevitáveis sensações de dor e desprazer que, em sua ilimitada vigência, o princípio de prazer busca eliminar e evitar. Surge a tendência de isolar o Eu tudo o que pode se tornar fonte de tal desprazer, a jogar isso para fora, formando um puro Eu-de-prazer, ao qual se opõe um desconhecido, um ameaçador “fora”. As fronteiras desse primitivo Eu-de-prazer não podem escapar à retificação mediante a experiência. Algumas coisas a que não se gostaria de renunciar, por darem prazer, não são Eu, são objeto, e alguns tormentos que se pretende expulsar revelam-se como inseparáveis do Eu, de procedência interna. Chega-se ao procedimento que permite, pela orientação intencional da atividade dos sentidos e ação muscular apropriada, distinguir entre o que é interior — pertencente ao Eu — e o que é exterior — oriundo de um mundo externo —, e com isto se dá o primeiro passo para a instauração do princípio da realidade, que deve dominar a evolução posterior. Essa distinção serve, naturalmente, à intenção prática de defender-se das sensações de desprazer percebidas ou das que ameaçam. O fato de o Eu, na defesa contra determinadas excitações desprazerosas vindas do seu interior, utilizar os mesmos métodos de que se vale contra o desprazer vindo de fora, torna-se o ponto de partida de significativos distúrbios psicológicos (Freud, 2011, p. 10-11).

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 — que, na lógica freudiana, funciona como um substitutivo equivalente ao objeto de amor. Este processo levaria o psiquismo a uma descarga da tensão gerada pela estimulação oriunda de uma (ou várias) experiência(s) desprazerosa(s) — no caso desta pesquisa, o luto —, resultando em uma satisfação que ultrapassa as necessidades instintivas, ou seja, o prazer.

Em *Formulações sobre os dois princípios do funcionamento psíquico*, ensaio publicado originalmente em 1911, Freud retoma algumas das reflexões que tiveram seu início em *A Interpretação dos Sonhos*, obra publicada originalmente no final de 1899 (com data de 1900), para tratar do que ele chama *princípio do prazer-desprazer* (posteriormente sintetizado pela expressão *princípio do prazer*) e *princípio da realidade*. A menção que Freud, no ensaio, faz à *Interpretação dos Sonhos*, retoma o seu entendimento da presença da realidade onírica como modo de fazer contato com os desejos e de realizá-los por meio da alucinação, tentativa de satisfação que é frustrada e que, por isso, demanda que o sujeito faça contato com as “reais circunstâncias do mundo exterior” e se empenhe em sua “real transformação” (Freud, 2010, p. 111-112). E é justamente tal demanda que insere,

na formação do sujeito, “um novo princípio de atividade psíquica”, o princípio da realidade, que vem complementar o princípio do prazer (Freud, 2010, p. 112).

A maior significação da realidade externa elevou também a significação dos órgãos dos sentidos voltados para o mundo externo e da *consciência* a eles vinculada, que além das qualidades de prazer e desprazer, as únicas que até então lhe interessavam, começou a apreender também as qualidades sensoriais. Foi estabelecida uma função especial que devia examinar periodicamente o mundo exterior, para que seus dados já fossem conhecidos quando surgisse uma necessidade interior inadiável — a *atenção*. Esta atividade vai ao encontro das impressões dos sentidos, em vez de aguardar seu aparecimento. É provável que ao mesmo tempo fosse instituído um sistema de *registro*, cuja tarefa seria guardar os resultados dessa periódica atividade da consciência, uma parte do que chamamos *memória* (Freud, 2010, p. 113).

O *processo de pensamento*, formado a partir do *imaginar*, possibilita uma suspensão da descarga motora (da ação) imediata e uma capacidade psíquica de “suportar a elevada tensão dos estímulos durante a suspensão da descarga” (Freud, 2010, p. 114) — isso significa, em termos gerais, que a formação da consciência no aparelho psíquico vai especializando o corpo na habilidade de adiar a busca pela satisfação imediata, função que, em essência, corresponde ao princípio da realidade. A energia psíquica, desta forma, no lugar de escoar livremente, passa a ter sua circulação controlada. “Assim como o Eu-de-prazer não pode senão *desejar*, trabalhar pela obtenção de prazer e evitar o desprazer, o Eu-realidade necessita apenas buscar o que é útil e proteger-se dos danos” (Freud, 2010, p. 116).

Existe, no entanto, uma parte do psiquismo que se funda na dissociação da realidade, “atividade de pensamento que permaneceu livre do teste da realidade e submetida somente ao princípio do prazer”: a *fantasia*, “que tem início já na brincadeira das crianças e que, depois, prosseguindo como devaneio, deixa de lado a sustentação em objetos reais” (Freud, 2010, p. 114-115). É através do campo da fantasia que operam as atividades criativas e, por último, a atividade artística. E a *arte*, nas palavras de Freud (2010, p. 117-118), efetuaria, “por via peculiar, uma reconciliação dos dois princípios”, uma vez que o/a artista é alguém que “se afasta da realidade por não poder aceitar a renúncia à satisfação”, concedendo “a seus desejos eróticos e ambiciosos inteira liberdade na fantasia”. Todavia, o/a artista encontra “o caminho de volta desse mundo de fantasia para a realidade, ao transformar suas fantasias, por meio de dons especiais, em realidades de um novo tipo” que são valorizadas socialmente como “reflexos preciosos do real” (Freud,

2010, p. 117-118). Essa valorização social decorre do fato de que as demais pessoas “partilham a sua insatisfação com a renúncia real exigida, e porque tal insatisfação, que resulta da substituição do princípio do prazer pelo da realidade, é ela mesma parte da realidade” (Freud, 2010, p. 118).

Já que, pela ótica psicanalítico-freudiana, a história da civilização se funda nas interdições colocadas aos instintos, o conceito de humanidade só é possível de ser desenvolvido se em conjunto com as ideias de repressão, desvio e abandono; pois, como bem afirma Herbert Marcuse (1999, p. 33) em seu ensaio *Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*, publicado originalmente em 1955, “a civilização começa quando o objetivo primário — isto é, a satisfação integral das necessidades — é abandonado”. Isto significa contemplar, analiticamente, o luto enquanto uma experiência psíquica quase que universal, necessária ao desenvolvimento e amadurecimento do sujeito, independentemente de seu contato ou não com o falecimento de outrem — razão pela qual Tania Rivera (2012, p. 234) sintetiza “o eu como um trabalho de perda de objeto”.

O trabalho do Eu, assim, consiste em conseguir lidar com a ausência do “primário sentimento do Eu” — sentimento “oceânico” —, um objeto perdido, e em encontrar formas de resgatá-lo (Freud, 2011). A memória seria uma dessas formas, justamente por seus efeitos estéticos exercidos sobre as faculdades da percepção.

Ainda no mesmo ensaio, Marcuse (1999, p. 38) salienta, na memória, um “modo decisivo de *cognição*”, cuja função terapêutica deriva de seu “*valor de verdade*”, ao “conservar as promessas e potencialidades que são traídas e até proscritas pelo indivíduo maduro, civilizado, mas que outrora foram satisfeitas, em seu passado remoto, e nunca inteiramente esquecidas”. Se a arte, enquanto gesto, guarda consigo a capacidade de proporcionar uma reconciliação entre o princípio do prazer e o princípio da realidade, é possível dizer que isso também ocorre com a memória, ainda que de maneira diferente.

O princípio de realidade restringe a função cognitiva da memória — sua vinculação à passada experiência de felicidade que instiga o desejo de sua recriação consciente. A libertação psicanalítica da memória faz explodir a racionalidade do indivíduo reprimido. À medida que a cognição cede lugar à recongnição, as imagens e impulsos proibidos na infância começam a contar a verdade que a razão nega. A regressão assume uma função progressiva. O passado redescoberto produz e apresenta padrões críticos que são tabus para o presente. Além disso, a restauração da memória é acompanhada pela recuperação do conteúdo cognitivo da fantasia. A teoria psicanalítica remove essas faculdades mentais da esfera neutra da divagação e da ficção e capta de novo suas rigorosas verdades. O peso dessas descobertas deve, finalmente, despedaçar a estrutura em que foram feitas e confinadas. A libertação do passado não termina em sua reconciliação com o presente. Contra a coação auto-imposta da descoberta, a orientação sobre o passado tende para uma orientação sobre o futuro. *A recherche du temps perdu* converte-se no veículo de futura libertação (Marcuse, 1999, p. 39).

Ao evocar a projeção de uma experiência passada, o corpo é capaz de resgatar sensações despertadas por certas impressões imagéticas, sonoras, odoríferas, gustativas e táteis. Reviver uma cena de grande impacto consiste em fazer contato com as emoções desencadeadas por ela, possibilitando, acima de tudo, uma nova compreensão sobre a qualidade do investimento pulsional perante os objetos cênicos e o que essa qualidade revela acerca dos desejos do sujeito.

Quando a atividade artística se dedica a funcionar como uma espécie de ritual de memória, é dizer, quando a criação — independente da forma de expressão — permite ao sujeito acessar lembranças sobre aquilo que foi vivido e reproduzi-las materialmente, é possível que haja, em termos simbólicos, uma espécie de religação com o objeto perdido. Por isso, a análise aqui realizada visa, sobretudo, a uma decodificação dos elementos de tal criação, bem como a função sígnica que eles ocupam e a capacidade que têm de reconciliação entre o princípio do prazer e o princípio da realidade.

### 3.2 AS FUNÇÕES COGNITIVAS DA ATENÇÃO E DA MEMÓRIA

Em *Além do Princípio de Prazer*, ensaio publicado originalmente em 1920, Freud (2021, p. 55) 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” 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 (2021, p. 58) 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”. 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 (Freud, 2010). 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* (Freud, 2010, p. 113).

As contribuições de Sigmund Freud — um médico neurologista inicialmente interessado em compreender como as funções do sistema nervoso se relacionam com as 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 (2000, p. 78), “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”. 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 (2000) considera comum ocorrer entre as pessoas é o entendimento de “atenção” e “consciência” como sinônimos, o que não procede. Contudo, 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”, funcionando 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” (Sternberg, 2000, p. 81). O que a Psicanálise costuma tratar, desde os seus primórdios, como *Inconsciente* contempla, no entanto, um sistema psíquico paralelo ao sistema Pré-Consciente/Consciente, apesar de ser capaz de exercer influência sobre ele. 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 subseqüentes conectados” (Sternberg, 2000, 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, desenvolvemos um repertório e modulamos 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, 2001, p. 171).

Sternberg (2000), todavia, caminha por outra direção e segue sua discussão através do que chama de “processos controlados *versus* processos automáticos”. Enquanto 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 (seqüencialmente, uma etapa de cada vez) e consomem um tempo relativamente longo para sua execução (no mínimo, quando comparados aos processos automáticos)” (Sternberg, 2000, 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” (Sternberg, 2000, 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, devido aos *efeitos da prática*. 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*.

Tal fenômeno possui relação com os principais processos da *memória*, que abrangem três operações comuns: *codificação*, *armazenamento* e *recuperação*. Enquanto a *codificação* “refere-se ao modo como você transforma o *input* físico e sensorial em uma espécie de representação que pode ser colocada na memória”, o *armazenamento* “refere-se à maneira como você mantém a informação codificada na memória” e a *recuperação* “ao modo como você obtém acesso à informação armazenada na memória” (Sternberg, 2000, p. 228).

Compreende-se, deste jeito, 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.

## 4 PENSAR A AUTORIA ATRAVÉS DO CINEMA, DA PSICANÁLISE E DA SEMIOLOGIA

Feita uma revisão sobre conceitos psicanalíticos e cognitivos, é possível, a partir de agora, interpretá-los como as entranhas de algo mais amplo: a *poiesis* (do grego *ποίησις*, que significa “criação” ou “produção”), ou seja, o impulso criativo que emerge dos sentimentos e da imaginação. A discussão do presente capítulo objetiva dimensionar a manifestação deste impulso a partir de contribuições dos estudos de Cinema e de Semiologia para, então, traçar uma metodologia de análise fílmica e extra fílmica da obra de Petra Costa.

### 4.1 DA TEORIA DO AUTOR À TEORIA DE CINEASTAS: O FILME COMO ARQUIVO DA POIESIS

Interrogar-se sobre o Cinema a partir da discursividade que ele suscita, isto é, a crítica cinematográfica, corresponde ao “interesse pela argumentação que aí se desenvolve ao interpretar e avaliar filmes” e, conseqüentemente, ao interesse pela noção de *autor* (Cunha, 2017, p. 16). No entanto, há certa dificuldade em localizar tal “sujeito criador”, já que é por uma multiplicidade de figuras que um filme existe (Cunha, 2017, p. 17). Este caráter multitudinário também serviu, por muitos anos, como dificultador para o reconhecimento do Cinema enquanto arte — afinal, quem cria? Quem exprime a sua identidade? — e, somado a isso, existia o entendimento de sua técnica como mera “reprodução do real”, tal qual a fotografia (Cunha, 2017, p. 17).

Nesse sentido, foi de extrema importância o movimento que se deu a partir dos anos 1950, quando “os críticos dos *Cahiers du Cinéma* vieram a impor bem argumentadamente o reconhecimento de autores entre cineastas que trabalhavam no mais improvável dos meios, o sistema industrial de Hollywood” (Cunha, 2017, p. 18). Reconhecer um “autor”, um “sujeito criador”, serviu de estratégia afirmativa do Cinema enquanto arte. Disto, no entanto, decorre um problema: identificar essa personalidade e distingui-la entre todos aqueles que contribuem para a feitura da obra (Cunha, 2017).

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, p. 101, tradução nossa) defendeu uma “política de autores”, alegou que esta 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”. François Truffaut (1960, p. 20), 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”.

Ainda no que se refere aos aspectos criativos, cabe lembrar de Alexandre Astruc 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” (Astruc 1959, p. 3). Anos mais tarde, Gilles Deleuze (1999, p. 3) 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”. E que, diferentemente da filosofia, que consiste em “inventar” e “criar conceitos”, o cinema consiste em inventar/criar/fabricar “blocos de movimento/duração” e, a partir de tais blocos, contar histórias dentro de certo espaço-tempo constituído, assegurando uma “disjunção entre ver e falar, entre o visual e o sonoro” (Deleuze, 1999, p. 3-9).

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 eles prezam 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. A começar pela *Teoria dos Cineastas* (do francês, *Théorie des cinéastes*) de Jacques Aumont, a qual vem sendo revisada e ampliada em suas possibilidades por acadêmicos concentrados em Portugal, que mantêm o título *Teoria dos Cineastas*, e no Brasil, advogando pela neutralização do gênero — *Teoria de Cineastas*. Ambas entendem 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, e que “a teoria (ou teorias) dos cineastas são elaboradas por pessoas que fazem filmes, sobre o seu o seu *savoir-faire*, o seu *know how*” (Cunha, 2017, p. 21). Isto é, enquanto a Teoria do Autor indaga sobre “quanto vale um filme” e/ou “que quer dizer um realizador”, as formulações mais atuais aproximam-se de um questionamento sobre “como dizer através do dispositivo cinematográfico” (Cunha, 2017, p. 26).

Jacques Aumont (2004) introduz o seu livro *Les Théories des Cinéastes*, traduzido como *As Teorias dos Cineastas* e publicado originalmente em 2002, argumentando sobre “o caráter inevitável da reflexão na prática do cinema”, concebendo o/a cineasta como alguém que “não pode evitar a consciência de sua arte, a reflexão sobre seu ofício e suas finalidades, e, em suma, o pensamento” (Aumont, 2004, p. 7). Na sua visão, “é preferível aprofundar opiniões estáveis do que mudá-las o tempo todo ou permanecer na superfície” (Aumont, 2004, p. 7). Assim, as finalidades técnicas ou econômicas pouco importam à discussão: é a *obsessão* pelo fazer cinema com a finalidade de dizer o mundo que se torna o centro da reflexão.

Aumont (2004) também problematiza o conceito de arte nas suas diversas acepções. Demonstra-se crítico à ideia de que toda coisa que se pretende artística automaticamente o é. Apesar de considerar essa definição perigosa, sua proposta entende a importância de se pensar o “projeto” de um indivíduo e uma discussão que contemple “intencionalidade” e “personalidade” para pensar a criação e uma possível poética. Além disso, também entende a relevância de se discutir a arte a partir dos efeitos que ela produz, sejam sensacionais e estéticos, sejam sociais e ideológicos. Segundo suas palavras, o cinema é, de todas as artes, “a menos afastada da realidade social”, e parte importante da Teoria dos Cineastas consiste em estimar o seu poder de exercício da cidadania (Aumont, 2004, p. 9).

Na sequência, vem um questionamento: “mas quem é cineasta?”. Aumont (2004) reconhece que a história do cinema foi feita pelos diretores e admite na proposição de seu livro a permanência da mesma abordagem para conduzir as discussões. No entanto, sinaliza a possibilidade de uma opção mais ampla, que contemple a “contribuição teórica dos fotógrafos, roteiristas, produtores, montadores” (Aumont, 2004, p. 9).

Outra decisão arbitrária adotada para o livro consiste na eleição daquilo que é tido como verbal: “quando escreve um artigo, participa de uma entrevista, escreve sua correspondência, um cineasta fornece a si para reflexão a ferramenta mais comum: a língua” (Aumont, 2004, p. 10). Mas, para que o cineasta não se confunda com o crítico profissional, Aumont (2004) determina que as definições de teoria e de cineastas teóricos devem se pautar não por critérios externos, e sim por critérios internos. “Existem muitos critérios internos de validade, ou de interesse e até de definição de uma teoria”, e ele considera três importantes: “a *coerência*, a *novidade*, a aplicabilidade ou *pertinência*” (Aumont, 2004, p. 10).

Tratando-se da *coerência*, Aumont (2004, p. 10) chama a atenção para a frouxidão das “teorias do cinema”, cujo objeto é mal definido, e que são caracterizadas muitas vezes pela semiótica do filme, acrescida de “um pouco de pragmática (da recepção), um pouco de sociologia (dos públicos) e um pouco de psicologia (da criação)”. Dessas teorias, segundo seu ponto de vista, não se pode esperar uma coerência absoluta. Um exemplo do que Aumont (2004) chama de “consistente” encontra-se na obra de Eisenstein, desenvolvida ao longo de três décadas.

Já no que diz respeito à *novidade*, Aumont (2004) argumenta que este é um conceito ambíguo e, de certa forma, datado. Segundo suas palavras, “a concepção dominante atualmente valoriza a novidade estética; espera-se que o artista produza obras novas, ou seja, fundamentadas em conceitos novos”, os quais se veriam refletidos mais nos seus filmes do que em suas teorias, já que a concepção dominante “não espera novidade teórica a respeito da arte”, mas tende “a zelar por sua própria continuação e reprodução” (Aumont, 2004, p. 11).

Com relação à *pertinência*, novamente Aumont (2004, p. 11) cita Eisenstein, e argumenta que a questão permanece ambígua: “trata-se da pertinência com relação a um projeto de cineasta?”. Na sua percepção, “existem grandes cineastas que também são teóricos, e bons teóricos” de acordo com seus critérios, pois “produzem ideias bastante coerentes, sólidas, originais, mas cuja teoria não parece com filmes ou, talvez, cujos filmes esquecem a teoria” (Aumont, 2004, p. 11).

Todavia, não são todos/as os/as cineastas empenhados/as em produzir teorias ou conceitos. Nesse sentido, as perspectivas portuguesa e brasileira problematizam a construção teórica de Aumont, restrita aos cânones cinematográficos, e admitem o seu interesse por cineastas desprendidos/as do rigor

acadêmico. No lugar de colocar os holofotes sobre cineastas que teorizam, em entrevista concedida a Bruno Leites, Eduardo Baggio e Marcelo Carvalho, Manuela Penafria (2020, p. 8-11), propõe o movimento inverso: “pensar o cinema colocando-se ao lado do cineasta, olhando para o cinema a partir de quem faz cinema”, sendo o/a cineasta “não apenas fonte de informação, mas também fonte de inspiração”. Em outras palavras, trata-se de “fazer teoria do cinema a partir dos cineastas e do pensamento dos cineastas” (Penafria, 2020, p. 13).

Para o/a investigador/a, cabe interrogar-se: “o que é que eu posso acrescentar sobre seus filmes que ele [o/a cineasta] já não tenha dito?” (Penafria, 2020, p. 14). Assim, sua teorização consiste na organização, sistematização e coerência de um pensamento preocupado com uma investigação que parta “do ponto de vista da criação de uma teoria do cinema”, independente do nível de coerência do pensamento do/a cineasta investigado/a (Penafria, 2020, p. 16).

De todo modo, é através da possibilidade de, “a partir de fontes diretas (filmes, entrevistas e escritos do próprio cineasta)”, “elaborar a eventual teoria de um determinado cineasta para se esclarecer a respeito da sua concepção de cinema e, deste modo, também avançar para uma compreensão do cinema” (Penafria; Vilão; Ramiro, 2016, p. 93-94), que as perspectivas portuguesa e brasileira oportunizam um referencial teórico propício para esta discussão.

Apesar de haver diferenças entre as reflexões manifestadas pela via da escrita e pela via da imagem e do som, entende-se que os filmes, sim, manifestam certa “teoria”, ainda que este não seja o seu intuito — cabe ao investigador/espectador vê-los nesse sentido (Penafria; Vilão; Ramiro, 2016). Se, supostamente, em cada filme é possível encontrar uma teoria sobre cinema, “uma filmografia completa (e já terminada) poderá permitir verificar de que modo a teoria se desenvolveu por si própria e complementar o que quer que advenha de um único filme” (Penafria; Vilão; Ramiro, 2016, p. 95).

Por outro lado, quaisquer que sejam as nossas deduções ou conclusões serão sempre o resultado de uma relação complexa entre três elementos: a condição de espectador (e, ao mesmo tempo, investigador), o cineasta (nas suas entrevistas ou outros documentos escritos) e os seus filmes (sendo que estes possuem uma autonomia em relação ao seu criador pois, a partir do momento em que um filme é exibido, o espectador e, no caso, também, investigador, encarrega-se imediatamente de o complementar com uma determinada leitura/interpretação/relação, co-constituindo, deste modo, a experiência fílmica) (Penafria; Vilão; Ramiro, 2016, p. 95-96).

Chega-se ao entendimento de que a noção de “teoria”, a qual se faz presente na dimensão visual e sonora do filme, implica “uma construção intelectual, a descrição da realidade e a explicação dos fenômenos”, podendo igualar-se à noção de “modelo”, “uma noção que se apresenta mais como uma hipótese que como uma definitiva descrição ou explicação dos fenômenos”, sem desconsiderar a sua falibilidade (Penafria; Vilão; Ramiro, 2016, p. 99-100). Apesar de Aumont (2008, p. 30) afirmar que “um filme não é uma teoria”, pelo simples fato de, por vezes, carecer de *coerência*, *especulação* e, principalmente, de uma “*força explicativa*”, pode-se dizer que filmes nos quais se faz presente os recursos da narração em *voice over* e em *voz off* essa força é resgatada (Penafria; Vilão; Ramiro, 2016) — e, no caso desta pesquisa, os filmes investigados possuem tais recursos. “Se a condição de ‘cineasta’ implica, no imediato, a criação e não a teorização, a teorização não é totalmente distante da criação já que teorizar é criar” (Penafria; Vilão; Ramiro, 2016, p. 107).

Busca-se aqui, portanto, 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 e outros materiais. Tal estratégia se inspira na *Crítica de Processos* (ou *Teoria Crítica dos Processos de Criação*), proposta por Cecilia Almeida Salles (2016<sup>8</sup>; 2017), a qual visa à ampliação da *Crítica Genética* e reflete sobre os processos criativos a partir dos “arquivos da criação” (ou ainda, “documentos de processo”).

Iniciada na França no fervor de 1968, a Crítica Genética originalmente se constituiu como uma reação ao estruturalismo, propondo-se a pensar sobre a figura do escritor a partir de estudos voltados para a literatura do século XIX, com “uma forte tendência em direção a entender a singularidade, primeiro, daquele escritor” e, atualmente, ampliando-se ligeiramente para artistas de uma maneira geral (Salles, 2016). Todavia, a análise do processo criativo propriamente dito se constituiu de modo engessado, uma vez desconsiderados os materiais póstumos ao lançamento de determinada obra de um/a artista para a realização de sua análise. Na visão de Cecilia Salles (2016), o conceito de criação se associa à noção de continuidade, não

---

<sup>8</sup> Entrevista de Cecilia Salles concedida ao Núcleo de Pesquisas em Sonologia da Universidade de São Paulo (NuSom – USP).

se estancando no dia do lançamento da obra. Por exemplo, faixas comentadas podem ser muito úteis para melhor compreender o processo de produção fílmica.

Neste sentido, a pesquisadora toma aquilo que é chamado de “manuscrito” — algo muito associado ao labor da escrita — e passa a chamar de “documentos de processo”, “para dar conta de todas as áreas”, entendendo tais documentos como “índices de um pensamento em criação”, “pistas de um pensamento que se constrói”, e teorizando a partir das recorrências implícitas na prática artística de determinado ser (Salles, 2016). Para ela, o/a crítico/a de processos e o/a artista devem trabalhar lado a lado, numa espécie de “pesquisa colaborativa” (Salles, 2016). Metodologicamente, trata-se não da apropriação de “modelos de análise”, mas de instrumentos teóricos que permitam “ativar a complexidade do processo”. Isto possibilita enxergar o que parece estar sendo colocando em evidência e, assim, compreender as singularidades de determinado/a criador/a e sua criação (Salles, 2016).

O compromisso que aqui se busca é explorar as relações entre a biografia e a cinematografia de Petra Costa para, então, 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).

## 4.2 ENTRE FREUD E BARTHES: O ESTILO COMO SINTOMA E O CONTEÚDO LATENTE COMO SEGUNDO SISTEMA SEMIOLÓGICO

Um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura (Barthes, 2004, p. 62).

Partindo de uma inquietação sobre a efervescência do individualismo que acompanhou o século XIX através da valorização à “consciência individual” e ao conceito de “gênio” nas ciências e nas artes e, então, sobre a insurgência de sua antítese no transcurso da primeira metade do século XX, com o desenvolvimento do pensamento estruturalista e de seus desdobramentos metodológicos, que buscam compreender as estruturas subjacentes que organizam e dão significado aos

fenômenos estudados operando sob certa ameaça de supressão do sujeito e de sua própria historicidade enquanto objetos de interesse no campo das ciências humanas, chega-se ao movimento pós-estruturalista, onde novas concepções de “consciência” e “autoria” são reivindicadas (Barthes, 1968; Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis, 1999; Teixeira, 2022).

Quando as ideias de Ferdinand de Saussure foram publicadas em *Curso de Linguística Geral* (1916), disseminou-se a seguinte proposição: para que a Linguística, enquanto área do conhecimento, atinja o estatuto de ciência, é preciso delimitar muito bem o seu objeto de estudo — no caso, a língua (*langue*), sistema de regras e convenções compartilhadas por uma comunidade linguística —, preterindo na discussão sua dimensão móvel e instável — no caso, a fala (*parole*), uso individual da língua, e o próprio sujeito falante (Saussure, 2006; Sadala, Martinho, 2011). Assim, o formalismo cientificista no qual se forja a lógica estruturalista contagiou inúmeros autores; dentre eles, Claude Lévi-Strauss, que aplicou tais princípios no campo da Antropologia, ao estudar mitos e sistemas de parentesco.

Entendendo que “a língua é um sistema de signos que exprimem ideias, e é comparável, por isso, à escrita, ao alfabeto dos surdo-mudos, aos ritos simbólicos, às formas de polidez, aos sinais militares etc., etc.” (Saussure, 2006, p. 24), interessa um olhar atento à utilização de signos, sendo essa utilização feita pelo sujeito falante.

Se por um lado a canônica exaltação de um “Eu-supremo”, um “Eu-totalizante” (e totalitário), ou, nas próprias palavras de Barthes, de um “Autor-Deus”, que encerra as possibilidades de significação do texto a partir de critérios autorreferentes, como sua intencionalidade e sua biografia, oblitera a visão e teorização sobre o próprio processo comunicativo, cujo paradigma linear e unidirecional foi superado por uma compreensão circular e polissêmica, por outro lado o apagamento da noção de “autoria”, levado às últimas consequências, fratura as possibilidades de significação do texto em suas múltiplas dimensões.

A insurgência do pós-estruturalismo na segunda metade do século XX funcionou como reação à euforia cientificista que caminhava rumo à exclusão do humano enquanto elemento de sua equação, refletindo sobretudo a centralidade que ocupa o corpo na constituição da linguagem e da vida em sociedade (Teixeira, 2022). Contudo, vale lembrar que o desenvolvimento da Psicanálise se deu anterior e paralelamente ao desenvolvimento do pensamento estruturalista e, por

consequência, do pensamento pós-estruturalista. Nela, a dimensão do corpo é fundamental — sem ele, não há constituição de linguagem nem formação psíquica do sujeito.

É por conceber uma teoria edificada sobre a noção de sujeito cindido, cujo desenvolvimento humano só é possibilitado pela derrocada de um “sentimento oceânico”, momento inicial da vida no qual não há diferenciação entre mundo interno e mundo externo, entre sujeito e objeto, que a Psicanálise preza pela noção de alteridade na construção do discurso, havendo, destarte, a presença de uma dualidade (Eu-Tu, Eu-Outro) transitória e moduladora do processo de significação (Freud, 2011). Como bem afirmou Freud (2011, p. 10) em *O Mal-Estar na Civilização*: “o sentimento do Eu está sujeito a transtornos, e as fronteiras do Eu não são permanentes”. Logo, a inclusão das contribuições da Psicanálise para se pensar o(s) conceito(s) de “autoria” e o(s) processo(s) de significação certamente interessa a este estudo.

Não à toa alguns teóricos da Semiologia, como Roland Barthes e Christian Metz, se deixaram penetrar pelos escritos de Sigmund Freud e Jacques Lacan — este, inclusive, propôs um retorno a Freud a partir de certa apropriação do pensamento estruturalista saussuriano, ao vincular-se à noção de signo como composto por um significado (conceito) e um significante (imagem acústica) e compreender que, assim como o sonho interpretado por Freud deveria ser lido como um significante, o discurso (fala e escrita) também o deve, afinal, ambos são produções imaginárias; dessa forma, cabe dizer que a Psicanálise, em seu desenvolvimento, extrapola as ambições da linguística estrutural de Saussure ao centrar o seu interesse mais na *parole* do que na *langue* (Bento, 2007; Sadala, Martinho, 2011).

Roland Barthes, em sua transição do estruturalismo ao pós-estruturalismo, adotou o conceito de “desejo” como elemento primordial em suas análises textuais: para ele, existe uma intrínseca relação entre significação e desejo (Barthes, 1977; Moriarty, 1991). Conforme as palavras de Leyla Perrone-Moisés (Perrone-Moisés *apud* Teixeira, 2022, p. 13), Barthes passa a ver a escrita “como o discurso do desejo”. A utilização de signos perpassa o campo do simbólico, instância psíquica onde habita não só o desejo (ou a repulsão), como também certa economia dos sentidos, que disputam pelo poder, podendo ser trocados ou substituídos (Moriarty,

1991). “E o corpo, diz Barthes, é o objeto único e unificado do campo simbólico” (Moriarty, 1991, p. 126, tradução nossa).

Já em seu primeiro livro, *O Grau Zero da Escritura*, publicado originalmente em 1953, são feitas 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).

Neste 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” (Barthes, 1974, p. 122). Para Barthes (1974, p. 122-123), 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”. O estilo “não passa de metáfora”, se relaciona com “uma lembrança encerrada no corpo do escritor” (Barthes, 1974, p. 123).

Isso significa dizer que a atividade de escrita se conecta tanto aos sistemas psíquicos 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 (Barthes, 1974, 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 (segunda tópica), composto pelas instâncias *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 lingüística 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 que são internalizadas pelo sujeito. Nas palavras de Barthes (1974, p. 125), 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”.

#### 4.2.1 O Estilo como Sintoma

É necessário reconhecer, no entanto, que enquadrar o estilo ao Id, pura e simplesmente, se mostra uma operação teórica insuficiente, pois enquanto o estilo é uma instância visível, o Id não é. Aliás, tanto a língua, quanto o estilo e a escritura são instâncias visíveis, o que já não ocorre com as instâncias do aparelho psíquico postuladas por Freud. A Psicanálise, tradicionalmente, opera sobre conceitos imateriais, que são acessados e reconhecidos através de indícios deixados por aquilo que é visível e passível de ser interpretado — como os sonhos, os atos falhos e os sintomas.

Seria mais oportuno, então, considerar o estilo como um *sintoma*, um indício das forças pulsionais derivadas do Id e que atuam sobre o corpo daquele que escreve e, portanto, realiza a passagem do pensamento ao ato, em suma, se comporta. O estilo imprime algo sobre a história daquele corpo e sobre o que ele, no contato com as exigências da realidade — como a norma culta da língua —, teme e deseja. Em *Inibição, sintoma e angústia*, ensaio publicado originalmente em 1926, Freud (2014, p. 19-20) define o sintoma como “indício e substituto de uma satisfação instintual que não aconteceu”, ou seja, uma “consequência do processo de repressão”, mediante o qual “o prazer que se espera da satisfação é transformado em desprazer”. Isso implica considerar que, para quem cria, imprimir um estilo sobre a sua obra não necessariamente coincide com a intencionalidade e/ou com o prazer. “Devido à repressão, o pretendido desenvolvimento excitatório no interior do Id não se realiza, o Eu [Ego] consegue inibi-lo ou desviá-lo” (Freud, 2014, p. 20).

O sintoma atua como um “conteúdo manifesto”, expressão cunhada por Freud pela primeira vez no ensaio *A Interpretação dos Sonhos* em correlação ao “conteúdo latente”, e se refere a “qualquer produção verbalizada — desde a fantasia à obra literária — que se pretende interpretar segundo o método analítico” (Laplanche, 2001, p. 100). Da mesma forma que ocorre com o sonho, é através do estilo — e, no caso desta pesquisa, do estilo cinematográfico de Petra Costa —, portanto, um sintoma, um conteúdo manifesto, que se chega ao conteúdo latente. Este, um conjunto de significações que, uma vez decifrado, “deixa de aparecer como uma narrativa em imagens para se tornar uma organização de pensamentos, um discurso, que exprime um ou vários desejos” (Laplanche, 2001, p. 99).

#### 4.2.2 O Conteúdo Latente como Segundo Sistema Semiológico

Ainda buscando estabelecer uma aliança entre os pensamentos de Freud e Barthes para o exercício analítico sobre a obra fílmica de uma cineasta e as correspondências com o seu psiquismo, convém explorar as contribuições metodológicas trazidas em *Mitologias*, de Roland Barthes. Publicada originalmente em 1957, esta obra acumula uma série de ensaios escritos mensalmente entre os anos de 1954 e 1956, nos quais o autor reflete sobre “alguns mitos da vida cotidiana francesa” (Barthes, 2001, p. 7). Tais reflexões, comenta, são fruto de uma “impaciência frente ao ‘natural’ com que a imprensa, a arte, o senso comum, mascaram continuamente uma realidade que, pelo fato de ser aquela em que vivemos, não deixa de ser por isso perfeitamente histórica” (Barthes, 2001, p. 7); em outras palavras, uma impaciência pela constante confusão entre Natureza e História que permeia a vida social e seus produtos culturais. Disto, resulta uma crítica ideológica à cultura dita de massa e a proposição de uma “semiologia geral do nosso mundo burguês” (Barthes, 2001, p. 7).

O aborrecimento de Barthes com tal “mascaramento da realidade” — em especial, da realidade social francesa do século XX — guarda certas semelhanças com as inquietações de Freud sobre a transformação do conteúdo latente em conteúdo manifesto, o qual, na lógica psicanalítica, é “lacunar e mentiroso”, uma “versão mutilada” dos conteúdos psíquicos do sujeito que cabe ao analista desvendar (Laplanche, 2001, p. 99). A diferença, no entanto, reside sobre o objeto: enquanto Freud trabalha a partir do contato direto com pessoas, focando em seus aspectos psicológicos, Barthes o faz a partir do contato com produtos culturais, seja por meio da literatura, do teatro, da publicidade, da fotografia ou mesmo do cinema, focando em seus aspectos ideológicos.

Os ensaios de *Mitologias*, dotados de uma significativa dose de sarcasmo, abordam variados temas: desde o sentido de alimentos e de seu consumo — como *O Bife com batatas* e *O vinho e o leite* — até o sentido da exaltação a personalidades e das artificialidades que impõem a sua admiração — como *O escritor em férias* e *O cérebro de Einstein*. Posterior aos ensaios, há uma segunda parte — denominada *O mito, hoje* —, na qual Barthes busca uma metodologia para sistematizar os textos reunidos e melhor definir o mito contemporâneo. A respeito da segunda parte, a discussão a seguir visa à síntese de suas principais ideias,

articuladas conceitualmente, apropriando-se também dos exemplos empíricos que Barthes apresenta.

Já de início, *O mito, hoje* é concebido com a seguinte proposição: “o mito é uma fala” (Barthes, 2001, p. 131). Entretanto, não é uma fala qualquer, mas um sistema de comunicação, uma mensagem, um modo de significação, uma forma, que “não se define pelo objeto de sua mensagem, mas pela maneira como a profere: o mito tem limites formais, mas não substanciais”, sendo “uma fala escolhida pela história”, que “não poderia de modo algum surgir da ‘natureza’ das coisas” (Barthes, 2001, p. 131-132).

Isso significa dizer que existe uma relação de arbitrariedade entre o mito e o seu referente, tal qual existe com a língua — a propósito deste entendimento, Barthes (2001, p. 133) afirma haver uma dependência do mito em relação à *semiologia*, “ciência geral extensiva à linguística” e uma disciplina que, segundo Ferdinand de Saussure (2006, p. 24), estuda “a vida dos signos no seio da vida social”, constituindo “uma parte da Psicologia social e, por conseguinte, da Psicologia geral”.

A fala mítica pode ser formada por escrita ou por representações: “o discurso escrito, assim como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, tudo isso pode servir de suporte à fala mítica”; “trata-se *desta* imagem realizada em vista *desta* significação: a fala mítica é formada por uma matéria *já* trabalhada em vista de uma comunicação apropriada: todas as matérias-primas do mito, quer sejam representativas, quer gráficas, pressupõem uma consciência significante” (Barthes, 2001, p. 132). Imagem e escrita, no fim, passam a ser sinônimos, pois ambas exigem uma *léxis*, isto é, impõem uma significação.

Barthes (2001, p. 133) empenha-se em atribuir definições à semiologia, atualizando as proposições de Saussure: para ele, “a semiologia é uma ciência das formas, visto que estuda as significações independentemente de seu conteúdo”. Apegar-se à forma como elemento definidor do sistema, no entanto, conduz o seu pensamento a uma problematização sobre a crítica histórica: seria o formalismo fator de aproximação ou de distanciamento? Barthes (2001, p. 134) entende que “quanto mais um sistema é especificamente definido em suas formas, tanto mais é dócil à crítica histórica” e que “um pouco de formalismo afasta-nos da história, mas muito formalismo aproxima-nos dela”. A mitologia, ciência encarregada de estudar os mitos, deve fazer parte “simultaneamente da semiologia, como ciência formal, e da

ideologia, como ciência histórica: ela estuda ideias-em-forma” (Barthes, 2001, p. 134).

Há, entre Barthes e Saussure, uma convergência: ambos entendem que a semiologia “postula uma relação entre dois termos, um significante e um significado” (Barthes, 2001, p. 134). Ao significante, “vazio”, cabe *expressar* o significado; já o signo, total associativo entre os dois termos, é “pleno”, é “um sentido” (Barthes, 2001, p. 134-135). Para Barthes (2001, p. 136), “a semiologia só pode comportar uma unidade ao nível das formas, e não dos conteúdos; o seu campo é limitado, tem por objeto apenas uma linguagem, só conhece uma operação: a leitura ou o deciframento”. E este deciframento é o do mito, um “sistema particular”, um “*sistema semiológico segundo*” (Barthes, 2001, p. 136).

FIGURA 2 – DIAGRAMA DA ANÁLISE DO MITO



FONTE: Barthes (2001, p. 137)

Concebe o autor:

Pode constatar-se, assim, que no mito existem dois sistemas semiológicos, um deles deslocado em relação ao outro: um sistema linguístico, a língua (ou os modos de representação que lhe são assimilados), a que chamarei *linguagem-objeto*, porque é a linguagem de que o mito se serve para construir o seu próprio sistema; e o próprio mito, a que chamarei de *metalinguagem*, porque é uma segunda língua, *na qual* se fala da primeira (Barthes, 2001, p. 137).

Barthes (2001), então, encontra dois exemplos de fala mítica para explicar o mito. No primeiro deles, está uma sentença de gramática latina, presente em uma apostila de colégio: “*quia ego nominor leo (pois eu chamo-me leão)*”, cujo sentido não se reduz ao significado da frase; a sentença não busca falar do leão, mas impor-se: “sou um exemplo de gramática”; é dizer, o significante “*quia ego nominor leo*” constituiria um primeiro sistema semiológico, enquanto o significado “sou um exemplo de gramática” levaria a um segundo sistema semiológico e a uma

significação global da sentença (Barthes, 2001, p. 137-138). No exemplo seguinte, Barthes (2001, p. 138) analisa uma capa da revista *Paris-Match*, na qual “um jovem negro vestindo um uniforme francês faz a saudação militar, com os olhos erguidos, fixos sem dúvida numa prega da bandeira tricolor”, a bandeira da França. Para ele, “há um significante, formado já ele próprio por um sistema prévio (*um soldado negro faz a saudação militar francesa*); há um significado (aqui uma mistura intencional de “francidade” e de “militaridade”); há enfim uma *presença* do significado através do significante” (Barthes, 2001, p. 138).

O significante pode ser encarado, no mito, sob dois pontos de vista: como termo final do sistema linguístico, ou como termo inicial do sistema mítico: precisamos portanto de dois nomes: no plano da língua, isto é, como termo final do primeiro sistema, chamarei ao significante: *sentido* (*chamo-me leão; um negro faz a saudação militar francesa*); no plano do mito, chamar-lhe-ei: *forma*. Quanto ao significado, não há ambiguidade possível: continuaremos a chamar-lhe *conceito*. O terceiro termo é a correlação dos dois primeiros: no sistema da língua, é o signo; mas não se pode retomar esta palavra sem ambiguidade, visto que, no mito (e isto constitui a sua particularidade principal), o significante já é formado pelos *signos* da língua. Chamarei ao terceiro termo do mito, *significação*: e a palavra é tanto mais apropriada aqui, porque o mito tem efetivamente uma dupla função: designa e notifica, faz compreender e impõe” (Barthes, 2001, p. 138-139).

Ao fazer uma comparação com a Psicanálise, Barthes (2001, p. 141) afirma que, “em Freud, o segundo termo do sistema é o sentido latente”. “Freud constata, justamente, que o sentido segundo do comportamento é o seu sentido próprio, isto é, apropriado a uma situação completa, profunda; tal como o conceito mítico, ele é a própria intenção do comportamento” (Barthes, 2001, p. 141). “Um significado pode ter vários significantes: é o caso, particularmente, do significado linguístico e do significado psicanalítico. É também o caso do conceito mítico” (Barthes, 2001, p. 141). Para Barthes (2001, p. 141-142), é justamente “esta repetição do conceito através de formas diferentes [que] é preciosa para o mitólogo, [pois] permite-lhe decifrar o mito: é a insistência num comportamento que revela a sua intenção” — “por exemplo, um livro inteiro será o significante de um só conceito”.

Tratando especificamente da significação, Barthes (2001, p. 143) afirma que ela “é o próprio mito, exatamente como o signo saussuriano é a palavra”. E a função do mito, não seria a de esconder ou fazer desaparecer, mas sim a de *deformar*. Ainda em uma comparação com a Psicanálise, o autor argumenta que “não há nenhuma latência do conceito em relação à forma: não é absolutamente necessário

um inconsciente para explicar o mito” (Barthes, 2001, p. 143). “Assim como, para Freud, o sentido latente do comportamento deforma o seu sentido manifesto, assim, no mito, o conceito deforma o seu sentido” (Barthes, 2001, p. 143).

Ao deformatar o seu sentido, o conceito priva o leão e o negro de suas histórias, transformando-lhes em gestos — ou seja, há um processo de alienação: “retira-se-lhes a memória, [mas] não a existência” (Barthes, 2001, p. 144). Vale dizer, portanto, que “o ponto de partida do mito é constituído pelo ponto terminal de um sentido” (Barthes, 2001, p. 144). “O sentido existe sempre para *apresentar* a forma; a forma existe sempre para *distanciar* o sentido. E nunca há contradição, conflito, explosão entre o sentido e a forma, visto que nunca estão no mesmo ponto” (Barthes, 2001, p. 145). Barthes (2001, p. 145) compreende, então, que o mito possui “um carácter impositivo, interpelatório”, ou seja, “é uma fala definida pela sua intenção (*sou um exemplo de gramática*), muito mais do que pela sua literalidade (*chamo-me leão*)”, estando a intenção de algum modo “petrificada, purificada, eternizada, *tornada ausente* pela literalidade”.

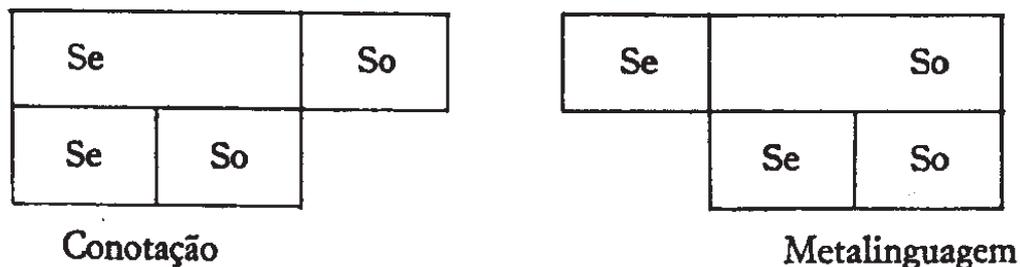
Há, ainda, um esforço reflexivo perante a motivação da significação mítica, que “não é nunca completamente arbitrária”, mas “sempre em parte motivada”: “a motivação é necessária à própria duplicidade do mito; o mito joga com a analogia do sentido e da forma: não existe mito sem forma motivada” (Barthes, 2001, p. 147). Desta forma, “a motivação é escolhida entre várias possibilidades: posso dar à imperialidade francesa muitos outros significantes, além da saudação militar de um negro” (Barthes, 2001, p. 148).

Sendo o mito uma inflexão que não esconde, não ostenta, mas deforma, ele pode também ser compreendido por seu “compromisso”: “encarregado de transmitir um conceito ‘intencional’, o mito só encontra traição na linguagem, pois a linguagem ou elimina o conceito escondendo-o, ou o desmascara dizendo-o” (Barthes, 2001, p. 150). Assim, “a elaboração de um *segundo* sistema semiológico vai permitir que o mito escape ao dilema: obrigado a revelar ou a liquidar o conceito, *naturaliza-o*” (Barthes, 2001, p. 150). Logo, o princípio do mito se dá em *transformar a história em natureza*: “o mito é lido como um sistema fatural, quando é apenas um sistema semiológico” (Barthes, 2001, p. 152).

Este projeto de decodificação continua em *Elementos de Semiologia*, obra publicada originalmente em 1964, na qual Barthes (1992, p. 95) discute sobre denotação e conotação, propondo que “qualquer sistema de significação comporta

um plano de expressão (E) e um plano de conteúdo (C) e que a significação coincide com a relação (R) entre os dois planos: E R C". Ao supor que tal sistema "E R C" se torne o elemento de um segundo sistema, Barthes (1992) propõe duas maneiras de "desengate". No primeiro caso, inspirado pela *Semiótica conotativa* de Hjelmslev<sup>9</sup>, "o primeiro sistema (E R C) torna-se o plano de expressão ou *significante* do segundo sistema", resultando na fórmula "(E R C) R C", ou seja, "o primeiro sistema constitui então o plano de *denotação* e o segundo sistema (extensivo ao primeiro) o plano de *conotação*" (Barthes, 1992, p. 95). Já na segunda configuração, "o primeiro sistema (E R C) torna-se, não o plano de expressão, como na conotação, mas o plano de conteúdo ou *significado* do segundo sistema", resultando na fórmula "E R (E R C)", que "é o caso de todas as *metalinguagens*: uma metalinguagem é um sistema cujo plano de conteúdo é, ele próprio, constituído por um sistema de significação; ou ainda, é uma *Semiótica que trata de uma Semiótica*" (Barthes, 1992, p. 96). Assim, estabelece-se um diagrama para diferenciar as duas vias de decodificação, sendo "Se" equivalente ao *significante* (plano de expressão) — análogo ao conceito de "conteúdo manifesto" — e "So" equivalente ao *significado* (plano de conteúdo) — análogo ao conceito de "conteúdo latente":

FIGURA 3 – DIAGRAMA DA CONOTAÇÃO E DA METALINGUAGEM



FONTE: Barthes (1964, p. 96)

A utilização da fórmula "Conotação" permite, no momento da análise, identificar o conteúdo latente — segundo sistema semiológico — inscrito nas frases,

<sup>9</sup> Louis Hjelmslev, em seus *Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem*, escritos originalmente em 1943, segue a tradição linguística de Ferdinand de Saussure e propõe que todo sistema de signo abriga em si dois funtivos: um plano de expressão, que se direciona "para o exterior", e um plano de conteúdo, que se direciona "para o interior", definidos por oposição e de modo relativo, cuja função semiótica os faz serem solidários um ao outro e, portanto, interdependentes (Hjelmslev, 1975, p. 53-64).

cenar, ou mesmo sequências fílmicas icônicas que demarcam o estilo de Petra Costa ao longo da sua obra, vinculando tal conteúdo aos seus temores e desejos.

## 5 O ESTILO E A ESCRITURA DE PETRA COSTA

Em decorrência das discussões até aqui realizadas, em especial a psicanalítico-freudiana e a semiológico-barthesiana, inaugura-se o capítulo de análise. Para isto, retoma-se o entendimento de que o *estilo* transcorre aquilo que, outrora indecifrável, passa a ser percebido como *sintoma*, manifestação visível que demanda a sua decodificação. É através do consciente trabalho exercido sobre *expressão* e *conteúdo* que se percebe, na costura estilística, como o luto se figura. Mas, para compreender o *prazer* implicado na criação cinematográfica, é preciso ir além: a *Teoria Crítica dos Processos de Criação* possibilita pensar uma metodologia mais complexa para, por meio de conteúdos extra fílmicos, compreender como a cineasta reflete sua obra.

Partindo de tais asserções, antes de pensar sobre a figuração do luto (*desprazer*) e a conversão de uma experiência desprazerosa em uma experiência de prazer mediante a criação cinematográfica (*prazer*), neste caso bastante marcada pela textualidade, propõe-se explorar alguns dos materiais que, por meio da palavra principalmente, inspiraram tal criação. Se, para Barthes, o estilo vincula-se às lembranças de quem escreve e à transmutação de seu Humor, é preciso considerar que tais lembranças e transmutações são, sobretudo, culturais. Neste sentido, a literatura consumida por Petra Costa, por exemplo, torna-se um caminho de melhor compreensão acerca de seu repertório linguístico e imagético. Entretanto, sabe-se que Barthes escreveu pouco sobre o cinema. Assim, outras contribuições para se pensar o estilo cinematográfico são necessárias — principalmente porque Barthes (1974, p. 122) alega que o estilo é “produto de um impulso, não de uma intenção”.

Para David Bordwell (2013), teórico e historiador do cinema, e Kristin Thompson (2013), teórica e autora de cinema, o *estilo* corresponde a um sistema formal do filme relacionado ao emprego de técnicas, bem como às continuidades e mudanças deste emprego — o que engloba a *mise-en-scène* (cenário, atores, iluminação, figurino e maquiagem), o plano fotográfico, a montagem e o som. Isto confere certa textura ao filme e possibilitando ao/à espectador/a vivenciar determinada experiência e atribuir-lhe significado (Bordwell, 2013; Bordwell, Thompson, 2013). Tais práticas sistematizadas também sofrem a influência das condições históricas e materiais de produção, do tempo narrativo proposto e igualmente dos clichês, que codificam a história a ser contada. O estilo pode ser

percebido tanto de maneira individual quanto grupal. Em um único filme de um/a único/a diretor/a, bem como em um grupo de filmes de um/a mesmo/a diretor/a ou de diferentes diretores/as, o estilo é, dentre outras coisas, capaz de desencadear o entendimento sobre gêneros cinematográficos, como, por exemplo, “o musical, o filme de gângster e o desenho animado” (Bordwell, 2013, p. 17 e 58).

Neste sentido, a repetição da escolha técnica por diferentes diretores/as em seus filmes constituiria um gênero. Mas a repetição, em si, não necessariamente é uma premissa para configurar aquilo que se entende por estilo cinematográfico. Um exemplo que Bordwell (2013) utiliza para ilustrar o estilo, e que não parte da repetição técnica, está em *M, O Vampiro de Dusseldorf (M - Eine Stadt sucht einen Mörder, 1931)*, produzido em um momento onde o cinema mudo cedeu espaço aos “filmes falados” e, portanto, “os cineastas teriam de encontrar um estilo adequado ao cinema sonoro” (Bordwell, 2013, p. 35). Fritz Lang, “ousadamente”, apresentou duas linhas de ação simultâneas, uma no plano narrativo visual e outra no plano narrativo sonoro: “enquanto ouvimos um analista da polícia descrever a insanidade do *serial killer*, Lang o exhibe experimentando mudanças de expressão” (Bordwell, 2013, p. 35-37). Atualmente, tal técnica pode ser considerada corriqueira, mas é preciso lembrar que em algum momento foi inovadora e associada a um espectro reduzido de autores/as e seus filmes.

Isso conduz a reflexão para o fato de que a prática da direção não se restringe ao elenco e à equipe de produção: o/a diretor/a concentra-se para, também, dirigir a atenção do/a espectador/a, moldando a sua reação (Bordwell, Thompson, 2013, p. 475). Tal intenção, para quem assina a autoria de um filme, parte daquilo que ele/a percebe, se atenta, memoriza e pretende compartilhar com o público, de maneira a proliferar uma experiência estética e psíquica. Para melhor compreender os efeitos de tal experiência através de uma análise sobre o estilo, cabe à/ao analista: 1. Determinar a estrutura organizacional, ou seja, “como o filme é composto como um todo”; 2. Identificar as técnicas proeminentes usadas, a partir daquilo que o filme enfatiza e dos interesses de análise; 3. Determinar os padrões das técnicas, em suas repetições e variações, bem como em seus desenvolvimentos e paralelos, seja do filme como um todo ou de apenas um segmento deste; e 4. “Propor funções para as técnicas proeminentes e os padrões que elas formam”, procurando “pelo papel que o estilo desempenha na forma geral do filme” (Bordwell, Thompson, 2013, p. 476-479).

Neste delicado lugar onde o estilo congrega impulsos, intenções e a utilização de técnicas, que conduzem à construção de uma obra fílmica e a determinado entendimento sobre a subjetividade do/a autor/a, há ainda que se considerar uma importante característica estilística de Petra Costa: a *autobiografia*, um “*cinema-escrita de si*” (Pereira, Nogueira, 2018), onde *autor*, *narrador* e *personagem* coincidem (Lejeune, 2008). Por conseguinte, as fronteiras entre o que se figura no filme e o que percorre os afetos da cineasta se tornam ainda mais difusas.

Sua *escritura* estaria vinculada à proposição de um pacto com o/a espectador/a. Para Barthes (1974, p. 124), esse pacto consiste em “um ato de solidariedade histórica”, uma “relação entre a criação e a sociedade” e uma linguagem “transformada por sua destinação social [...] ligada assim às grandes crises da História”. Portanto, a *escritura* relaciona-se com um “compromisso entre uma liberdade e uma lembrança”, “uma escolha de consciência, não de eficácia” (Barthes, 1974, p. 125). Neste pacto, neste compromisso com o qual ela se engaja, interessa retratar o íntimo e o familiar para, então, tocar os complexos da humanidade. Por isso, compete resgatar algumas das influências latentes no seu processo criativo para, conseqüentemente, interpretar quais as grandes crises da História com as quais Petra Costa está dialogando.

## 5.1 INFLUÊNCIAS LATENTES NO PROCESSO DE CRIAÇÃO, DIFERENTES FORMAS DE FIGURAR O LUTO E OBTENÇÃO DO PRAZER

PETRA [lendo em inglês]: Psychological Report - Petra is a 7 years 6 months old girl, who was brought for psychological evaluation by her mother. The mother indicated that Petra started saying that she wants to die and has been experiencing nightmares. There is also evidence for depression and feelings of guilt. Petra avoided talking about her sister. Petra is using defenses which suggest obsessive-compulsive tendencies in order to cope with difficult situations. She is likely to continue using these defenses for a while, which permit her to deny any admission of her true depression (Costa, 2012, 60'10"-60'58").



*Columbia University* (Petra Costa, 2013a). Suas produções audiovisuais iniciaram com pesquisas de campo voltadas para: 1) um grupo de teatro da Pensilvânia que estava fazendo sua montagem de *Dom Quixote of Bethlehem*; 2) o processo de gentrificação do Harlem, um bairro novaiorquino; e, por fim, 3) Tucumã, uma cidade localizada no Pará e na Amazônia, onde seus pais moraram antes de ela nascer (Petra Costa, 2013a). Tais filmes foram montados, mas nunca finalizados e estreados oficialmente pois, segundo a cineasta, existia um grande interesse nos seus conteúdos e ao mesmo tempo uma inabilidade em torná-los produtos audiovisuais distantes do que ela considerou ser “uma reportagem” e/ou um produto “muito mais forte no texto do que na imagem” (Petra Costa, 2013a).

Ainda que a textualidade continue sendo uma marca preponderante nos seus filmes oficialmente lançados e aclamados por festivais e pela imprensa, é notável o investimento em uma sucessão imagens esteticamente impactantes e em uma montagem que promova certa harmonização entre imagem e texto. Isso torna possível, não só para a cineasta como também para o público, atribuir-lhes [aos filmes] o estatuto de “obras de arte”.

Conforme a concepção freudiana explicitada ao longo dos capítulos 3 e 4, a fantasia, expressa em devaneios e na atividade artística, possibilita a dissociação do real e realoca a atividade pulsional, anteriormente direcionada a objetivos específicos, a estados intermediários de busca e satisfação — resultando, assim, no encontro com o prazer. Cecília Salles (2017, p. 44), por sua vez, pontua que “o percurso da criação mostra-se como um emaranhado de ações que, em um olhar ao longo do tempo, deixam transparecer repetições significativas”. É dizer: tais estados intermediários de busca e satisfação guardam consigo certa memória de seus objetivos específicos originários. E essa memória pode ser percebida em suas manifestações semânticas.

O filme *Elena* (2012), projeto idealizado por anos até ser finalmente produzido e lançado, demarca o desejo de fazer cinema como decorrente da necessidade de contar uma história: o trauma de ter perdido a irmã para a depressão e o suicídio. Neste sentido, as repetições criativas recorrem à semântica da perda e do luto, sendo a criação e a memória antíteses presentes na condução das narrativas fílmicas para ressignificar o trauma originário, sublimando-o em uma produção estética que possibilita uma experiência de prazer. Assim, todos os filmes de Petra Costa são, a seguir, explorados pelo viés que ela mesma defendeu de criar

intimidade com a morte: “o [processo] mais importante nessa passagem pela vida” (Canal Brasil, 2020).

### 5.1.1 *Olhos de Ressaca* (2009)

Foi ao fazer um curta sobre o amor de Vera e Gabriel que Petra conseguiu ter “mais tempo e intimidade” com os personagens retratados para “explorar novas formas” de fazer cinema (Petra Costa, 2013a). Descobrir o Super-8, cujo filme tem 8mm de largura, foi também uma “revelação da memória” e uma “grande aula de cinema”, já que ela tinha apenas três rolos de filme para fazer seus registros e “captar ali a essência” do que ela queria transmitir “sem som”. “Então não tinha mais como ficar aprisionada pelo conteúdo”, “eu pude mergulhar um pouco na sensação”, considera (Petra Costa, 2013a).

Das constantes entrevistas feitas com a câmera, Petra transformou suas habilidades ao entrar em uma “jornada” com seus avós, “da memória, da relação com o envelhecer, da relação com a morte” (Petra Costa, 2013a). Em um momento no qual ela estava filmando seu avô Gabriel com a Super-8, ele contou que já havia escutado o mesmo barulho antes, no dia em que se casou com Vera (Petra Costa, 2013a). Petra não tardou a procurar tais registros e encontrou “várias latinhas de 16mm”, que complementaram suas filmagens (Petra Costa, 2013a).

Sendo assim, *Olhos de Ressaca* (2009), primeiro filme oficial da cineasta, é um curta-metragem documental que retrata os 70 anos de namoro e 60 anos de casamento de seus avós. Sua proposta estética visual consiste na recuperação de imagens de arquivo, no preto e branco, mescladas com entrevistas e imagens do presente, no colorido.

À primeira vista, está a silhueta do casal sobre a areia da praia, em conjunto com o som das ondas do mar. O casal se beija e caminha lado a lado. Na sequência, um plano detalhe explora as mãos idosas de um acariciando a pele do outro, e vice-versa. Uma luz incide sobre os cabelos de Vera e, logo, vemos o seu rosto, que é surpreendido por mais um beijo de Gabriel. O sabor dos beijos se repete, temperado com as luzes do dia.

Surge então a voz de Gabriel, recitando um trecho de *Dom Casmurro* (1899), obra de Machado de Assis:

GABRIEL: Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas. Mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me (Machado de Assis, 1899 apud Costa, 2009, 01'31"-02'07").

As ondas do mar cedem espaço para as gaivotas no céu, e Gabriel prossegue o seu relato: “É difícil dizer, assim, em um detalhe, né? Eu tinha uma atração por ela. É como diz o Machado de Assis sobre a Capitu, né? Tinha olhos de ressaca. Que atraiu. E eu achava a coisa mais linda” (Costa, 2009, 02'16"-02'37"). Enquanto observamos uma fotografia de Vera mais nova, na qual seus olhos estão em destaque, Gabriel conclui: “E a ressaca puxa, né? Lá pro fundo do mar” (Costa, 2009, 02'51"-02'55”).

Através das inserções literárias de trechos das obras *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis; *Mocidade e Morte*, de Castro Alves; e *Grande Sertão Veredas* (1956), de Guimarães Rosa, o texto fílmico adquire certo frescor poético, complementar aos relatos concedidos e à estética nostálgica dos filmes de 8mm e 16mm. Segundo Petra, seus avós a deixaram “entrar na intimidade mais profunda deles e revelando memórias que ninguém da família conhecia”: enquanto Gabriel “foi mais pelo lado literário e artístico, foi se revelando um poeta”, Vera foi “pelo afeto, pelo amor, pela parte mais sensorial” (Canal Curta!, 2015).

No romance machadiano, as citações do olhar retrospectivo do protagonista Bento Santiago, também conhecido como Bentinho, enaltecem a visão romantizada que outrora teve sobre Capitu, personagem com quem construiu um relacionamento amoroso, gradativamente aniquilado pelos ciúmes e por uma conseqüente sensação de perda emocional. *Dom Casmurro* (1899) expressa, sobretudo, o luto de Bentinho diante de suas perdas — seja na infância e inocência, na paixão e fé no amor ou na própria paz de espírito. Os trechos recitados em *Olhos de Ressaca* (2009), no entanto, fixam-se no momento de idealização da imagem da mulher amada, traduzindo-se na obra fílmica como um culto de romantização do relacionamento de Vera e Gabriel. Em suma, como um culto de romantização do *objeto de amor* — seja este objeto originário (Elena), seja este objeto intermediário (os avós).

Após a citação que Gabriel faz de *Dom Casmurro* (1899), assistimos por mais um tempo o mar, o horizonte e o pôr-do-sol, seguido pelo casal, que caminha lado a lado. Vera, então, relembra os tempos em que eram vizinhos: “Tinha uma

casa entre a minha e a dele. O quintal dele [se] encontrava com o quintal da nossa, lá no fundo, e tinha uma mangueira. Manga Ubá” (Costa, 2009, 03’11”-03’24”). Começa a ser reproduzido um trecho de *Valsa pra Lua*, música de Vitor Araújo tocada no piano, que é reproduzida em três diferentes momentos do curta. Vera e Gabriel estão de olhos fechados, e ela segue: “A manga amadurecia, caía lá em casa, e a gente ficava lá esperando e acompanhando” (Costa, 2009, 03’24”-03’32”).

Ao som da música, várias pessoas brincam de trenzinho e passam por trás de Gabriel que, de olhos abertos, sorri. Ao seu lado, novamente está Vera, cuja voz permanece narrando: “Depois, de noite, a gente reunia todo mundo, uma turma grande! Todos os vizinhos ali tinham as amigas, outros rapazes... Ficava lá na calçada. Fazia um grupinho e ficava batendo papo” (Costa, 2009, 03’37”-03’49”). Em meio ao trenzinho, Vera também sorri.

VERA: E aí que eu notei que tinha um dos rapazinhos que era bem interessante. Que ele era mais atencioso, mais educado que os outros... E achava ele bonito. Achava ele bonito mesmo. E eu vi que tinha uma coisa com ambiênciazinha. Aí a gente começava a flertar (Costa, 2009, 03’53”-04’12”).

A música cessa e outro efeito sonoro preenche o espaço. Observamos os olhos de Vera e Gabriel, que estão por entre as árvores.

VERA: Ele só entrou lá em casa no dia que eu fiz 15 anos que, eu convidei a turma toda, né, pra ir lá pra casa, pra gente dançar. Aí a gente dançou... E ele me deu uma medalhinha... Medalhinha de Santo Antônio, o santo casamenteiro! (Risos). Aí é que a gente começou. Começou a namorar (Costa, 2009, 04’29”-04’52”).

Vera e Gabriel dançam juntos. O sorriso de Vera guia as ondas da lembrança para o dia em que o casal selou o matrimônio no altar da igreja. Imagens de arquivo da celebração do casamento são acompanhadas de assobios, e das vozes de Vera e Gabriel cantando *Gondoleiro do Amor*, de Vicente Celestino. Gabriel começa: “Teus olhos são negros, negros / Como as noites sem luar / São ardentes são profundos / Como o negrume do mar”. Logo, Vera se junta a ele: “Por isso eu te amo querida / Quer no prazer quer na dor / Rosa, canto, sombra e estrela / Do gondoleiro do amor” (Costa, 2009, 05’35”-06’01”).

FIGURA 5 – CASAMENTO DE VERA E GABRIEL



FONTE: *Olhos de Ressaca*, dirigido por Petra Costa (2009)

O casal ri e um violino acompanha a transição das imagens da igreja para lençóis brancos na cama. A coloração no preto e branco se atualiza para o colorido e, de repente, Vera e Gabriel estão deitados, juntos.

FIGURA 6 – VERA E GABRIEL DEITADOS NA CAMA



FONTE: *Olhos de Ressaca*, dirigido por Petra Costa (2009)

Essa costura de relatos, inserções literárias, imagens de arquivo e imagens do presente, em um ritmo que respeita os tempos e pausas das falas espontâneas e intimistas de seus avós, faz com que o documentário se aproxime do diário pessoal, um diário retrospectivo e consciente da passagem do tempo, que possibilita a criação e a fruição de memórias. Além disso, o recurso da voz *off* revestido pela centralidade dos depoimentos fortalece o ponto de vista do casal, implicando-lhes certa autoria narrativa, enquanto Petra Costa assume, na produção fílmica, o papel de mediadora e, sobretudo, contempladora.

Mais adiante no filme, fotografias de família são sobrepostas. Um vídeo de arquivo dos pais de Vera é exibido. Vera conta: “Minha mãe era muito macia, mas ela pouco tinha tempo pra abraçar a gente, porque ela trabalhava muito” (Costa, 2009, 11’30”-11’38”). Começa, então, a tocar mais um trecho de *Valsa pra Lua*, de Vitor Araújo, enquanto vemos o corpo de Vera flutuando na piscina.

FIGURA 7 – VERA FLUTUA NA PISCINA



FONTE: Olhos de Ressaca, dirigido por Petra Costa (2009)

Mais vídeos de arquivo da família de Vera são intercalados com tal imagem. Enquanto isso, Vera segue: “Ela é que costurava pra nós, ela fazia comida... Senti muito a morte dela. Sinto até hoje. Sinto falta dela, do carinho dela, do riso dela...”

Sinto no coração e na memória” (Costa, 2009, 11’48”-12’10”). A música é reproduzida por mais um tempo. Vera jovem, em preto e branco, mergulha no mar. Em seguida, Vera idosa, colorida, entra na piscina. Assobios ressurgem enquanto Gabriel, na piscina, nada em direção à câmera com um leve sorriso.

Aqui, a imagem de Vera flutuando na piscina e que, em última instância, seria a imagem da mulher na água — elemento presente nas quatro narrativas fílmicas da cineasta, cujas repetições veremos ao longo do texto —, está associada, através da *mise-en-scène*, à imagem de Ofélia — que vem com mais força no filme *Elena* (2012) — e, através da inserção da narração em *off*, ao tema da morte e da sensação de perda do objeto de amor.

FIGURA 8 – DIAGRAMA “(E R C) R C” DE OLHOS DE RESSACA (2009)



FONTE: a autora (2025)

Mais adiante, de frente ao espelho, Vera e Gabriel se arrumam, ao mesmo tempo em que ela se compara ao marido: “Eu sou mais impetuosa, ele é mais calmo. Eu sou mais real, ele é mais sonhador. Ele sempre atrasado e eu chego sempre adiantada. Fica aí... Se deliciando com as obras de Castro Alves e Machado de Assis...” (Costa, 2009, 13’22”-14’05”). Depois de passar o lápis no olho, Vera encara o próprio reflexo e sorri. A luz do sol incide sobre as árvores e, logo, insere-se um plano detalhe do olho de Gabriel, cujo rosto está encostado em um tronco. Gabriel recita mais uma passagem literária, dessa vez, de *Mocidade e Morte*, poema de Antônio de Castro Alves:

GABRIEL: Oh! eu quero viver, beber perfumes / Na flor silvestre, que embalsama os ares; / Ver minh'alma adejar pelo infinito, / Qual branca vela n'amplidão dos mares. / No seio da mulher há tanto aroma... / Nos seus beijos de fogo há tanta vida... / — Árabe errante, vou dormir à tarde / À sombra fresca da palmeira erguida (Castro Alves, 1913 apud Costa, 2009, 14'25"-14'52").

Aproximando-se do final do filme, tal inserção literária resgata a vivacidade da juventude, intensa e efêmera, cuja transitoriedade para um estado menos enérgico pode ser percebida como uma perda prematura — algo que ocorre na vida da irmã e é retratado no longa *Elena* (2012). Há, no entanto, que se reconhecer que a passagem do tempo ceifa tal vivacidade e que, mesmo diante do inevitável envelhecimento e da morte, a memória pode insurgir como um ato de resistência, preservando a juventude — seja a memória da irmã, seja a memória dos avós.

Gabriel caminha por entre as árvores, enquanto sua voz diz: “Mocidade é agora! Naquele poema ‘*Mocidade e morte*’ você vê quão bonita é a mocidade, né” (Costa, 2009, 15'10"-15'19"). Debaixo do chuveiro, Vera toma banho. Seu relato vem como uma espécie de antítese à ideia de mocidade: “Há algumas vezes que eu tenho certas dificuldades. De me movimentar... De dizer algumas palavras... De cantar... A voz não sai. E eu vejo que isso é a idade, que tá mudando” (Costa, 2009, 15'22"-15'45"). Gabriel, a céu aberto, olha para o alto e reflete: “É... Eu não tenho aquela angústia de Castro Alves não. E a morte pra nós, que temos oitenta anos, é uma coisa natural, que pode vir a qualquer... E nós temos que encarar. Assim... E não ter muito medo” (Costa, 2009, 15'46"-16'15"). Ele permanece olhando para o alto e solta mais meia dúzia de palavras, um tanto difíceis de compreender, sobre a chegada da morte. Ela, por sua vez, se atém a certas fortalezas da terceira idade, e fala: “Mas em compensação a gente conhece mais coisas, a gente distingue melhor as aproximações das pessoas que têm carinho com a gente... Essa percepção das coisas que nos envolvem aumenta com a idade. Uma delas é essa aqui, ó:” (Costa, 2009, 16'52"-17'29"). Vera e Gabriel brincam em balanços, lado a lado e, mais uma vez, dão as mãos. Vera continua a falar: “Mas isso sempre foi assim. E isso é muito importante. Não é qualquer pessoa que tem momentos assim como eu tenho com ele, que a gente sente o apoio um do outro sem precisar falar nada. Só de cruzar o olhar...” (Costa, 2009, 17'30"-18'00"). Gabriel ri e confessa: “É mesmo”. Vera concorda: “Não é? Isso é a melhor coisa na vida” (Costa, 2009, 18'00"-18'08”).

FIGURA 9 – VERA E GABRIEL DE MÃOS DADAS ENQUANTO BALANÇAM



FONTE: *Olhos de Ressaca*, dirigido por Petra Costa (2009)

O casal é então retratado em um cenário escuro, preenchido por velas acesas. Vera descreve um pouco mais sobre a intimidade a dois: “Nós não temos aquela paixão do início, né. A gente tem ainda o carinho um com o outro. E é um carinho mesmo, assim, fundo. Muito suave, muito agradável... Dá estímulo pra gente continuar tudo” (Costa, 2009, 18’11”-18’32”). Vera e Gabriel se beijam; apagam as várias velas juntos. Caminham mais uma vez pelo terreno, em meio às árvores. Vera continua: “A gente não sabe viver separados mais não” (Costa, 2009, 18’49”-18’54”). Gabriel ri. Ela diz: “Nossa vida é toda entrelaçada mesmo” (Costa, 2009, 18’56”-19’01”). *Valsa pra Lua* é reproduzida uma última vez.

Quando surgem os créditos do filme, Gabriel recita um trecho de *Grande Sertão: Veredas* (1956), obra escrita por João Guimarães Rosa.

GABRIEL: Ô senhor... mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso me alegra de montão (Guimarães Rosa, 1956 apud Costa, 2009, 19’57”-20’20”).

Mais uma vez, a inserção literária remete à passagem do tempo e à necessidade de elaboração diante das perdas implicadas nas mudanças. A ausência de respostas definitivas acompanha a jornada de busca pelo sentido da existência,

seja no sertão, como propõe metaforicamente o livro, seja na vida como um todo, como propõe o filme.

Ao final, está uma dedicatória endereçada à Elena, falecida irmã da cineasta. Nesse sentido, é possível conceber um câmbio objetual, mobilizado pela troca dos personagens retratados ao longo dos filmes, na busca e na satisfação intrincadas a tais estados intermediários. Se havia um desejo de estabelecer certa comunicação com Elena desde *Olhos de Ressaca* (2009) e *Elena* (2012), o que implicaria um “desejo de ressurreição”, isso significa que tal objeto — a irmã — é passível de substituição, quando a busca pelo mesmo reverbera frustração na atividade pulsional — uma vez que o objetivo específico [a literal ressurreição] não é atingido — e a conduz a buscar novas estratégias para obtenção do prazer, com objetos e objetivos intermediários. Retratar Vera e Gabriel, assim, constituiria este estado intermediário da atividade pulsional.

### 5.1.2 *Elena* (2012)

A cineasta verbalizou, em um debate ocorrido na Universidade Federal de Minas Gerais em 2015 sobre *Elena* (2012) que não vê muito sentido na divisão entre documentário e ficção e que, ao trabalhar com Ava Rocha, em *Olhos de Ressaca* (2009), descobriu “o prazer da montagem”, associando-o a uma “dança entre imagem e som” (Elena Filme, 2015). Além disso, ela verbalizou que acha “interessante” “ir fundo no que quer que seja”, independente da área de atuação, e que parte da motivação de fazer um filme sobre a irmã veio dos sonhos que tinha com ela “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. Ainda havia outro, no qual Petra se via “cozinhando o vômito dela” e “uma voz dizia” que a fumaça que saía era “a dor dela” (Elena Filme, 2015). O longa-metragem *Elena* (2012), então, corresponde a uma busca por satisfazer, através da elaboração de tais sonhos, seus desejos e temores convertidos em cenas oníricas: há, no filme, a repetição de sua morte, ocasionada por autolesão advinda da ingestão de substâncias psicotrópicas, e, por fim, sentida e percebida por um preparo narrativo — a montagem — que, tal qual a fumaça — um índice —, é dispersado pelas luzes na sala de projeção.

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).

Em outro debate, realizado ao lado de Eduardo Bueno e Jorge Furtado no auditório da Livraria Cultura em Porto Alegre, Petra Costa admite que este foi “um processo bem confuso” (Petra Costa, 2013a). A ideia de fazer o filme, surgida quase dez anos antes de seu lançamento, veio através do exercício teatral com os diários e também do momento em que a cineasta assistiu ao filme *Bicho de Sete Cabeças* (2001), baseado na obra literária autobiográfica *Canto dos Malditos* (1990), de Austregésilo Carrano Bueno, roteirizado por Laís Bodanzky, Austregésilo Carrano Bueno e Luiz Bolognesi, e dirigido por Laís Bodanzky (Petra Costa, 2013a).

Segundo suas palavras, a experiência de ler o diário de Elena “foi muito forte”, pois era “o diário do último ano dela em Nova York”, um material bastante detalhado, no qual a irmã “entrava nas minúcias” do seu dia a dia (Petra Costa, 2013a). A experiência, além de “muito impactante” para Petra, deixou a impressão de que aquele diário seria o livro de seu destino, pela quantidade de semelhanças que encontrava entre si e Elena, principalmente a relação com o Teatro, complementa (Petra Costa, 2013a). A palavra, portanto, é uma importante via de conexão póstuma entre as irmãs.

Com relação ao filme *Bicho de Sete Cabeças* (2001), destaca-se a denúncia à violência praticada por instituições de saúde mental, no caso os manicômios, que tratavam seus pacientes de maneira autoritária e desumana antes da Reforma Psiquiátrica. O que chamou a atenção de Petra, todavia, foi a rara abordagem desta produção fílmica frente a um “sofrimento mais silencioso”: “*pra* mim, o filme tem esse lado mais engajado de querer falar desses sofrimentos invisíveis, falar da perda, falar do suicídio, que eu acho que são questões tabu e que só falando que se elabora, se previne, se pensa, enfim...” (Petra Costa, 2013a).

É a partir de um jogo de correspondências entre irmãs que o filme *Elena* (2012) opera, apoiando-se mais uma vez no recurso do diário pessoal acompanhado da técnica voz *off* como decisão narrativa. 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, desta forma, se misturam.

No que concerne à mistura entre falas, esta é uma questão apropriada pela cineasta e problematizada ao longo do filme, quando 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 identificação; desta 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.

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 Lacreta, 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 eu tava 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).

A partir deste relato, é possível dimensionar ainda mais sobre a importância que a palavra, comunicação verbal, exerceu no percurso da criação. Da palavra escrita, presente nos diários, o diálogo entre irmãs foi se desenvolvendo por meio da palavra dita com a própria voz.

O longa-metragem se inicia com um som umedecido, revelado pelas imagens como o som do atrito entre pneus de carros, a água e o asfalto, e que se assemelha ao som da quebra das ondas do mar presente na introdução de *Olhos de Ressaca* (2012). Aqui está, portanto, uma das repetições de elementos que figuram o luto associado à imagem da irmã. Petra Costa faz na diegese fílmica, enquanto personagem, seu primeiro movimento de comunicação.

PETRA: Elena... Sonhei com você essa noite. Você era suave, andava pelas ruas de Nova York com uma blusa de seda. Procuro chegar perto. Encostar. Sentir seu cheiro. Mas quando vejo você tá 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 do muro bem alto. E morro (Costa, 2012, 00'38"-01'38").

O elemento água, assim, recebe o seu destaque. O plano detalhe percorre um rio no qual se inserem plantas aquáticas e tecidos, enquanto toca *Dedicated to the one I love*, música de *The Mamas; the Papas*, e passam os créditos iniciais. A música cede espaço para o som das águas em movimento e o título *Elena* surge.

O conflito inicial é disparado com a transgressão de Petra à interdição feita por sua mãe, Li An:

PETRA: Nossa mãe sempre me disse que eu podia morar em qualquer lugar do mundo. Menos em Nova York. Que eu podia escolher qualquer profissão. Menos ser atriz. No dia 4 de Setembro de 2003 eu me matriculei no curso de Teatro da Columbia University. Queriam que eu te esquecesse, Elena. Mas eu volto pra Nova York na esperança de te encontrar nas ruas. Trago comigo tudo que você deixou no Brasil: seus vídeos, fotos, diários... E as cartas em fita k7. Porque você sempre teve vergonha da sua letra e preferia gravar suas impressões dos seus dias aqui pra mandar pra gente. Hoje eu ando pela cidade ouvindo a sua voz e me vejo tanto nas suas palavras que começo a me perder em você (Costa, 2012, 03'19"-04'46").

Enquanto Petra anda pelas ruas de Nova York, áudios de Elena da época em que viveu sozinha na cidade são reproduzidos. As mensagens versam sobre suas impressões do lugar, das aulas de línguas, canto, dança e teatro, e sobre o seu primeiro teste de *casting*, para o qual foi indicada por um professor. Um vídeo de teste é então apresentado e, pela primeira vez, podemos ver o rosto de Elena.

FIGURA 10 –ELENA NO TESTE DE CASTING



FONTE: *Elena*, dirigido por Petra Costa (2012)

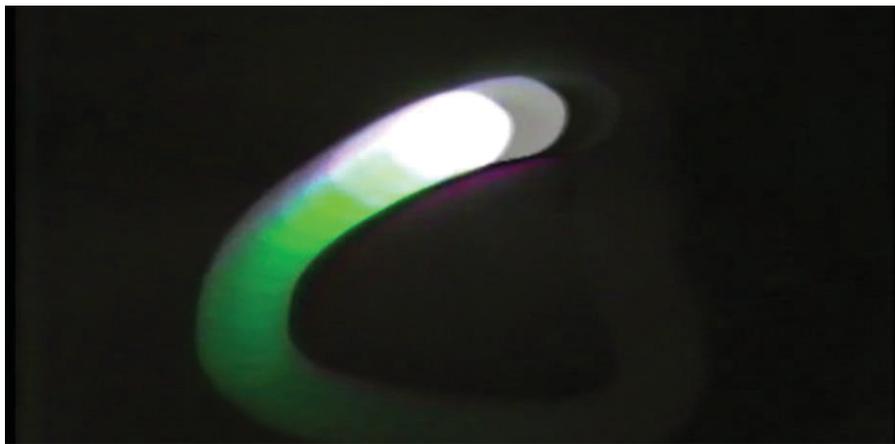
MULHER: Quantos anos você tem?  
 ELENA: Vinte.  
 MULHER: Vinte? E qual a sua altura?  
 ELENA: Um metro e oitenta.  
 MULHER: Ok. Você nasceu no Brasil?  
 ELENA: Nasci no Brasil e estou aqui há quase um ano e meio...  
 MULHER: E o que fez você vir para os Estados Unidos?  
 ELENA: Eu fazia teatro lá desde os 14 anos... Mas as possibilidades no Brasil são: ou você continua no teatro, e são poucas as produções, ou faz novela. Fui convidada.... depois de um tempo trabalhando no teatro. Mas eu não gosto muito.  
 MULHER: Você queria fazer outras coisas?  
 ELENA: Eu queria fazer filmes.  
 MULHER: Filmes, certo.  
 ELENA: E no Brasil não tem... quase nada. Especialmente agora, com a mudança política, o presidente... É um filme por ano, no máximo.  
 MULHER: Seus pais, eles trabalham no ramo?  
 ELENA: Não. Minha mãe é jornalista e socióloga, ela tem um jornal lá e meu pai é político, mora em Belo Horizonte (Costa, 2012, 06'08"-07'13").

No retrato fílmico, quando se transmite o entendimento de que o sonho de ser atriz desabrochou como herança da mãe, revela-se que Li An já havia participado de um filme quando mais jovem. A interrupção do sonho, de acordo com a narrativa proposta, decorreu da passagem do tempo, preenchida pelo enamoramento com aquele que veio a ser o pai de Elena e Petra e pela implementação do regime ditatorial, instaurado após o golpe militar de 1964. A militância política passou a conferir um novo sentido à existência do casal,

surpreendido pela gravidez e, portanto, impedido de ir à Guerrilha do Araguaia. Elena, nas palavras de Petra, salvou a vida de seus pais.

Assim, a filha mais velha cresceu na clandestinidade. A narrativa de Petra salta para o período de redemocratização, ocorrido a partir 1985. Aos treze anos, Elena é presenteada com o nascimento da irmã e com uma filmadora. Começa a fazer filmes caseiros. Petra, já mais velha, se depara com eles: alguns contam com passos de dança de Elena — primeiras imagens cuja edição vem acompanhada da trilha de *Valsa pra Lua*, de Vitor Araújo —, outros com sua audaciosa direção, fazendo com que Petra dance e cante, ou ainda simulando o assassinato de sua babá. Mas há um deles que chama a atenção: 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”, Elena exclama, enquanto toca pela segunda vez no filme *Dedicated to the one I love*, música de *The Mamas; the Papas* (Costa, 2012, 15'50"-15'53"). Petra, então, conta: “Minha mãe me disse que desde os quatro anos você sabia que queria ser atriz. E parece que você sempre dava um jeito de me pôr pra contracenar com você” (Costa, 2012, 12'14"-12'27").

FIGURA 11 – FILMAGEM DA LUA FEITA POR ELENA



FONTE: *Elena*, dirigido por Petra Costa (2012)

É após a separação dos pais que Elena, já com quinze anos, para de filmar. Nesse período, Petra diz que sente um distanciamento por parte da irmã. “Você para de brincar de teatro comigo para virar atriz de verdade” (Costa, 2012, 17'07"-17'12"). Aos 17, Elena entra no grupo de teatro Boi Voador, em São Paulo. As atuações,

segundo os amigos, são sempre acompanhadas de repetido perfeccionismo. Petra, mais velha, se recorda da insatisfação da irmã.

PETRA: Os outros atores me contam que você ensaiava muito. Obsessivamente. Que mesmo quando parecia perfeito, pra você nunca tava bom, sempre faltava alguma coisa. Mas você não tá satisfeita, Você quer mais. Você diz que quer ser atriz de cinema (Costa, 2012, 18'24"-19'59").

FIGURA 12 – MANCHETE DE JORNAL ABORDANDO UMA APRESENTAÇÃO TEATRAL DE ELENA



FONTE: *Elena*, dirigido por Petra Costa (2012)

No debate em que participa com Eduardo Bueno e Jorge Furtado, Petra Costa (2013a) comenta sobre a baixa produção cinematográfica brasileira durante os anos Collor e alguns de seus desdobramentos, como por exemplo a mudança de Elena para Nova York. Segundo suas palavras, “o teatro *tava* indo bem até, ela *tava* num grupo legal, que era o Boi Voador, em São Paulo”, no entanto, surgiu a possibilidade de mudança para os Estados Unidos, e “era uma época triste no Brasil”, pois apesar de o teatro existir, a derrota de Lula nas eleições abalou a família, principalmente Li An, que havia trabalhado muito em sua campanha (Petra Costa, 2013a). Então, além do “desejo frustrado”, havia certo “entusiasmo de tentar algo em outro lugar”: Elena, apaixonada por filmes, decidiu se mudar e, no entanto, seu impulso criativo foi se frustrando cada vez mais por ficar constantemente na espera pelo papel de atriz de cinema (Petra Costa, 2013a).

Petra, na sequência filmica, lembra-se de seu aniversário de 7 anos, quando sua irmã já tinha 20, conseqüentemente resgatando a força narrativa do elemento água:

PETRA: 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 coloca ela 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, 20’07”-21’22”).

Imagens de Petra caminhando por uma ponte são expostas. A narração em *off* prossegue: “Você tava certa, sete anos foi a minha pior idade” (Costa, 2012, 21’54”-22’02”). A sua caminhada é então preenchida por diversas vozes, dizendo sobre o quanto Petra se parece com Elena.

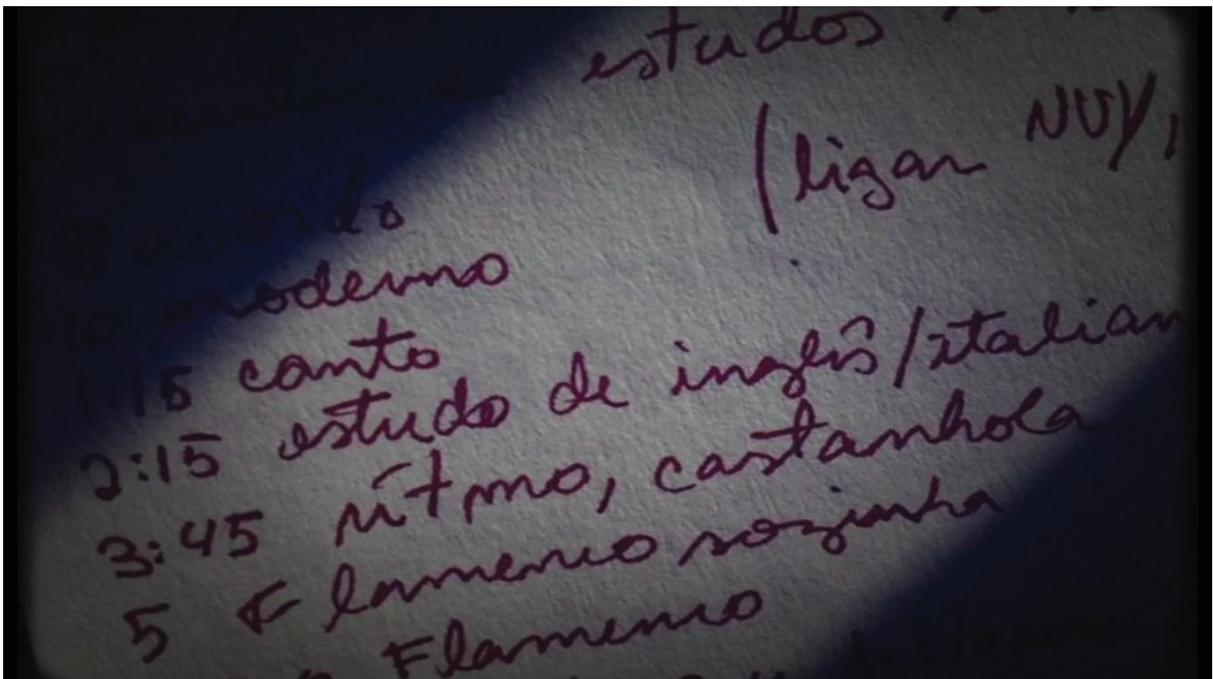
Ainda no debate entre Petra Costa, Eduardo Bueno e Jorge Furtado, a cineasta admite que sua ideia inicial era trabalhar com “a fala das pessoas em *off*”: “eu queria fazer um filme que fosse uma personagem andando pela [...] cidade”, que passaria “a ouvir diversas pessoas falando sobre o que pareceria ser a morte dela” e que no final se revelaria ser “a morte da irmã, que já morreu” (Petra Costa, 2013a). A cineasta comenta que, depois de entrevistar diversas pessoas que conheceram Elena, se encantou pelo material adquirido e tentou editar o filme a partir dele (Petra Costa, 2013a). Havia, no entanto, certo conflito em construir “um filme todo narrado”: “isso é muito chato”, ela pensou na época da montagem (Petra Costa, 2013a). Mas à medida que foi sendo montado, a cineasta percebeu que a “intimidade” exercia maior força narrativa, e então, “o que não era da intimidade, [...] quebrava” tal força (Petra Costa, 2013a). O filme precisou de três montadoras, pois demorou cerca de três anos até ser finalizado: Idê Lacreata, com quem Petra Costa trabalhou por um ano; Marília Moraes e Tina Baz, que participaram da montagem do corte final (Petra Costa, 2013a).

Após a cena em que Petra atravessa a ponte, a voz de Elena ressurgue, contando sobre como estão as coisas em Nova York e principalmente sobre as possibilidades de trabalho.

ELENA: 20 de Abril: Sinto que minha vida tá melhor do que nunca. A primavera tá começando a chegar e parece que a cidade toda fica no cio. Enquanto eu não consigo entrar na universidade eu vou tentando aprender o máximo possível nesses cursos livres e passo os dias correndo pela cidade de uma aula pra outra, mas é ótimo, vou fazendo exercício de respiração, às vezes até cantando e ninguém nem liga.

8 de Maio: Semana passada eu tava num bar e acabei conhecendo o Coppola. Ele até me chamou pra assistir às filmagens do "Poderoso Chefão 3", quem sabe eu não consigo uma ponta? Me dá arrepio só de pensar (Costa, 2012, 23'32"-24'16").

FIGURA 13 – ROTINA DE ELENA



FONTE: *Elena*, dirigido por Petra Costa (2012)

Mas a espera por um retorno das produtoras é insuportável. Sua insatisfação vai se transformando em tristeza e melancolia:

ELENA: 3 de Junho: Tô me vendo no vidro do trem, nossa como eu engordei em três dias, que decadência... Enquanto eu como tenho vontade de nunca parar. Eu quero mais. Eu fico pensando no que pode vir depois... Mas vai acabando e eu vou ficando triste, triste. Acabou. Mas eu vou comer mais! Quero ir até o fim disso, mesmo sabendo que de certa forma num tem fim. Mas daqui a quatro dias eu tô recuperada, totalmente. Aí com mais sete dias eu emagreço cinco quilos e faço fotos lindas com o Marcelo, pra modelo e atriz. Pronto, é fácil. Agora me sinto gorda e vazia. E esse trem demora só pra completar. Queria ter pai, mãe e irmã em casa agora. Será que a minha raiz vai conseguir arrebentar asfaltos, canos e prédios para sobreviver e gerar frutos? Sim, se minha raiz fosse forte, grande... Mas sinto que minha semente nem chegou a brotar direito ainda. Então, provavelmente numa cidade, ela, se brotasse, miúda e doente viveria (Costa, 2012, 25'31"-27'56").

Elena retorna ao Brasil. Mas o recebimento da carta de aceitação na Universidade de Nova York muda as coisas. Ela então volta aos Estados Unidos, desta vez acompanhada da mãe e da irmã, para que não se sinta tão sozinha. A sombra da solidão e da inadequação, no entanto, cerca Elena e respinga em Petra.

PETRA: Eu não gosto dos primeiros meses em Nova York. A Olinda já não cuida mais de mim e eu tenho ódio. Ódio de aprender inglês, da escola, da professora que usa saia de oncinha e do frio. Quando chego em casa faço dois pequenos rituais: arranho meus pulsos com uma faca de serrinha até ficar bem vermelho e ponho um band-aid na testa. Você me vê e me puxa pra dentro do banheiro. Séria, você diz: “Seja uma boa atriz, Petra. Se você quer chamar atenção, você tem que fazer direito. Ninguém vai acreditar nesse band-aid no meio da testa. Deixa ele um pouco escondido atrás da franja que fica muito mais convincente”.

Naquele tempo eu não acreditava em Deus nem em Papai Noel, mas acreditava em sereias. Elas me pareciam tão possíveis quanto os cavalos marinhos que eu via no aquário. Você me leva pra ver o filme da Pequena Sereia no cinema que fica na esquina de casa. E nesse dia você volta a brincar comigo de encenar, e a gente volta pra casa cantando, e sentindo que nem ela, embaixo d’água, sonhando em trocar de pele. “Bright young women, sick of swimming, ready to stand”. Depois você lê pra mim a história original, em que ela sofre pra se tornar mulher, perde a voz e morre. “Como assim ela morre?”, eu te pergunto. Me sinto enganada, peço pra dormir com você. Dessa memória ficou a dança que fizemos juntas.

A Pequena Sereia aceita passar pela dor de uma faca atravessando seu corpo, sangrando seu corpo, pra ganhar pernas e assim dançar (Costa, 2012, 33’16”-36’25”).

A referência feita à *Pequena Sereia* é mais um dos elementos que aponta para a influência que a água, em seus sentidos mais amplos, exerce sobre a criação do filme. Em outro debate no qual Petra Costa participou ao lado de João Moreira Salles e Daniela Capelato, menciona que, no momento em que fez contato com o material de arquivo, encontrou “milhares de coincidências” entre as suas referências e as da irmã:

PETRA COSTA: Eu tinha feito a Ofélia várias vezes, eu entrava em cena molhada [e] descobri que a Elena, no Corpo de Baile, [...] uma peça que ela fez com o grupo Boi Voador, entrava em cena e falava: “estou adoecida de amor, ponha a mão em mim e eu viro água”. Comecei a escrever as minhas memórias e quase todas as minhas memórias da Elena tinham água. Então a água foi se mostrando como um elemento importante (Petra Costa, 2013b).

Após a sequência da *Pequena Sereia*, o filme remonta o que acontece naquele ano em que Elena, gradativamente, se deixa consumir pelas angústias.

ELENA: 10 de Setembro: Minha garganta tá machucada, sempre teve. Não só por causa dos gelados, vento, frio, tensão, ansiedade. Mas principalmente a consciência do medo, da falta de amor por mim, pela minha voz. Talvez eu precise de uma terapia especial, pra me destraumatizar, e tirar esse rolo de fios, no peito e na garganta, que antes não me deixava respirar e agora não me deixa falar, nem cantar (Costa, 2012, 36'34"-37'17").

PETRA/ELENA<sup>10</sup>: Esse corpo tá doente. A vida o fez totalmente doente, totalmente. Aquele “Eu” descontrolado voltou. E eu ajo como se atuasse, percebo tudo como numa tela de cinema. Meu tempo, respiração, os olhos ficando diferentes. O mundo tá vazio... Deserto. Não adianta esperar por ninguém. Você tá só, completamente só. E aí? O quê você vai fazer? Eu vou me degradar e escorrer por esse ralo... Agora eu tô entrando dentro dele... Que bom (Costa, 2012, 39'58"-41'18").

Quando Petra recebe uma amiga em casa, a visita impressiona-se com a forma como Elena está deitada na cama. Li An pede para a filha fazer um esforço, pois seu estado tem afetado Petra. Elena fica brava, diz que vai se matar e some de casa. Algumas horas depois, ela volta. Conseqüentemente, Li An decide levá-la a um psiquiatra. Elena começa a se tratar com Lítio. Se ausenta das aulas de teatro por mais de um mês, mas decide retornar. O sofrimento persiste. Em uma conversa com a mãe, a primogênita senta-se na cama e diz: “Arte pra mim é tudo, sem a arte eu prefiro morrer. Se eu não consigo fazer arte, melhor morrer” (Costa, 2012, 42'04"-42'18"). Li An a questiona e, então, na necessidade de sair de casa, solicita à filha que a espere voltar e que cuide de Petra enquanto isso. Elena concorda. Chora de soluçar, mas espera.

No dia seguinte, ela precisa levar Petra à escola. É dia do “*show and tell*”, dinâmica na qual os alunos levam algum objeto de casa e o apresentam à turma. Petra percebe a tristeza da irmã, mas é distraída com o cachorrinho de pelúcia azul que ela lhe dá e que, segundo suas palavras, é mágico. Basta a caçula pedir-lhe algo que o seu desejo irá se realizar.

Enquanto Petra está na escola, Elena fica em casa, completamente sozinha. No fim do dia, um amigo seu faz uma ligação, pois haviam combinado de assistir a um *show* juntos. Eles conversam por telefone, o amigo se oferece para buscá-la,

---

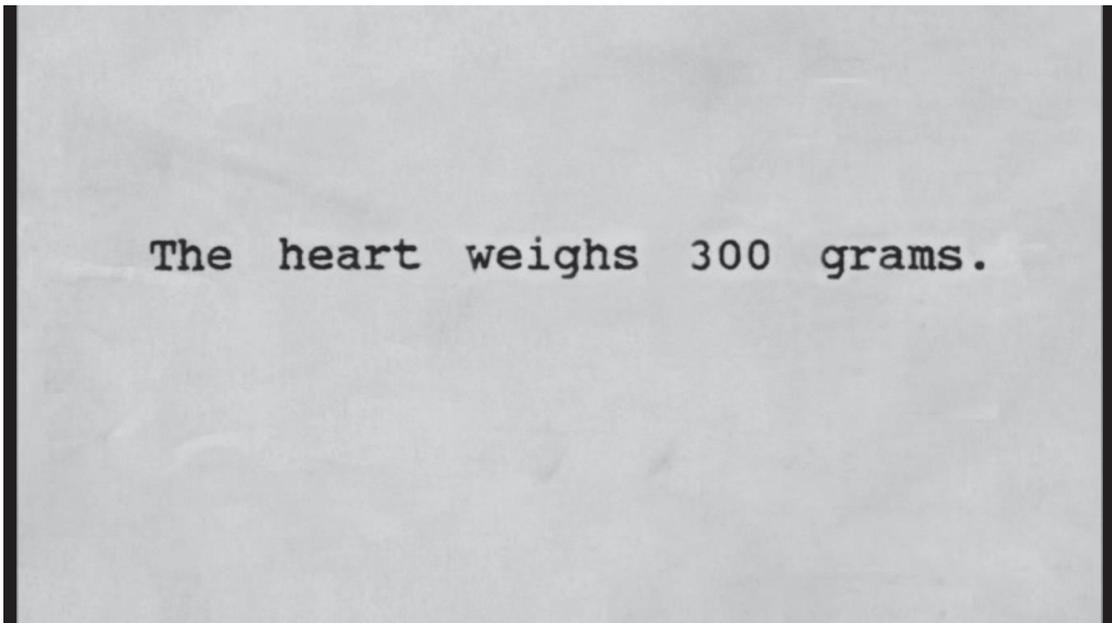
<sup>10</sup> Segundo a legenda em português, disponível na Netflix, a voz que narra tal texto é de Petra Costa. Entretanto, de acordo com o roteiro de *Elena* (2012), disponível para download no link <https://elenafilme.com/roteiro/>, este texto consiste em uma fusão das duas vozes. Na faixa comentada do DVD do filme, a cineasta revela que este texto “é um trecho do diário” de Elena (IMS, 2014, 41'00"-41'14").

mas Elena diz que não está bem e se recusa a ir. Mesmo assim, ele insiste e, na companhia de outro amigo, pega um táxi para ir até sua casa. Quando chegam, ele toca a campainha, mas ninguém atende. O amigo, então, vai até o orelhão da esquina, liga algumas vezes para a casa e, novamente, ninguém responde. Eles esperam por um tempo, até que Li An aparece. Quando todos entram, o enigma é decifrado: Elena havia ingerido um frasco inteiro de aspirinas com cachaça. Enquanto a ingestão fazia efeito, Elena também escreveu uma carta:

PETRA [lendo a carta de Elena]: Esse mistério, me sinto escura, num escuro que nunca vai terminar, não ousa querer trabalhar em teatro, cinema, dança, canto, porque eu os já vivi e poucos momentos depois já não possuía sua luz e não sabia pra quê, o que e por quê eu os fazia. E toda a tristeza de sempre tomava conta de mim. Ai, que mal estar, gostaria pelo menos de poder vomitar. Nem isso. Me sinto fraca, covarde e envergonhada perante a vida e todos. Eu quero morrer. Razão? Tantas que seria ridículo mencioná-las. Eu desisto, desisto porque meu coração tá tão triste que eu sinto achar-me no direito de não perambular por aí com esse corpo que ocupa espaço e esmaga mais o que eu tenho de tão, tão frágil. Quero desaparecer. This time, I was not supposed to fight (Costa, 2012, 48'08"-50'48").

Eles acionam a ambulância, mas Li An deseja levá-la ao hospital o quanto antes. Os amigos preferem esperar pela chegada dos paramédicos e, quando finalmente chegam ao hospital, o atendimento demora. A prestação de socorros é lenta. Elena, desmaiada na maca, tosse e vomita. Os enfermeiros então a levam para fazer a lavagem de pulmão. Mas já é tarde. O laudo, definitivo, revela: “Causa da Morte: Intoxicação aguda devido a efeitos conjuntos de salicilato, etanol, doxilamina e difenidramina. Modo: Suicídio” (Costa, 2012, 53'04"-53'31", tradução nossa).

FIGURA 14 – EXTRATO DO LAUDO MÉDICO ATESTANDO O ÓBITO DE ELENA



FONTE: *Elena*, dirigido por Petra Costa (2012)

Nesse momento de clímax, a narrativa fílmica apresenta um vídeo de Elena dançando com uma luz, cujo formato é circular. A música *Valsa pra Lua* é reproduzida mais uma vez. A dança de Elena com a luz transita para o vídeo caseiro que ela mesma fez da Lua. Ouve-se novamente a sua voz dizer: “Tô dançando com a lua” (Costa, 2012, 54’07”-54’09”).

FIGURA 15 – ELENA DANÇA COM A LUZ



FONTE: *Elena*, dirigido por Petra Costa (2012)

O relato de Petra segue para o sofrimento que ela e sua mãe precisaram enfrentar, dos dias subsequentes até os atuais. O bicho de pelúcia azul que não trazia a irmã de volta. A culpa que atormentava os pensamentos da mãe, concomitante ao desejo de morte. A fobia de Petra à possibilidade de ver a mãe morta e o desenvolvimento de um transtorno psicológico. O olhar distante, vertiginoso e saudosista da mãe. O silêncio do pai. Por fim, a dolorosa aceitação de todos de que Elena nunca mais voltará.

Os anos passam e Petra gradativamente perde o medo. Mas a necessidade de prestar o vestibular recupera o aperto no peito. A imagem de Petra se confunde com a imagem da irmã e uma diferenciação de papéis é demandada. Mas Petra, arriscadamente, opta pela identificação: decide cursar Teatro na faculdade. Sente receio pela chegada da morte. Sente angústia por não saber seu lugar no mundo.

PETRA: Qual meu papel? Qual meu papel nesse filme? Faço dezessete, dezoito anos... Sinto que com as horas que passam eu vou chegando mais perto de você. Até que no meu aniversário de vinte e um anos, minha mãe me olha e me diz: "Agora você tá mais velha que a Elena". O medo de que eu fosse seguir seus passos, começou a se desfazer mas eu continuei achando que você, Elena, estava dentro de mim, que era um estar em mim... Deixei de sentir isso ao começar a te buscar. Você foi tomando forma, tomando corpo, renascendo um pouco pra mim. Mas para morrer de novo. E eu, com muito mais consciência para sentir sua morte dessa vez. Imenso prazer que vem acompanhado da dor (Costa, 2012, 68'34"-70'35").

Esse momento decisivo para o conflito central do filme — a compreensão de aceitação da morte de Elena — é sequenciado pela imagem de Petra segurando uma grande concha e levando ao ouvido. Quando Petra questiona-se sobre o seu papel no filme, tal questionamento vem seguido de asserções sobre o medo que sentia de "seguir os passos" de Elena. Esta sensação, com o tempo, foi se desfazendo. No entanto, sua fala continua: "mas eu continuei achando que você, Elena, estava dentro de mim, que era um estar em mim..." (Costa, 2012, 68'41"-69'48"), sugerindo um movimento de incorporação da imagem da irmã. "Você foi tomando forma, tomando corpo, renascendo um pouco pra mim. Mas para morrer de novo. E eu, com muito mais consciência para sentir sua morte dessa vez. Imenso prazer que vem acompanhado da dor" (Costa, 2012, 69'48"-70'35"). Paralelamente a tais frases, o plano imagético revela Petra segurando uma grande concha e

levando-a ao ouvido, constituindo, portanto, um gesto, uma coreografia do contato [com a falecida irmã].

FIGURA 16 – PETRA LEVA A CONCHA AO OUVIDO



FONTE: *Elena*, dirigido por Petra Costa (2012)

Percebe-se nessa sequência fílmica (Costa, 2012, 68'41"-74'57") e, especialmente, na cena em que Petra leva a concha ao ouvido, a síntese de uma mensagem, de uma intenção criativa e, em suma, de um desejo: reviver Elena através da memória.

FIGURA 17 – DIAGRAMA “(E R C) R C” DE ELENA (2012)



FONTE: a autora (2025)

Tais frases e coreografia são sequenciados pelos ruídos da água. Petra diz: “Me afogo em você, em Ofélias”, e logo somos apresentados a várias mulheres de olhos fechados, flutuando no rio, ao som de *I Turn to Water*, de Maggie Clifford. A contemplação a essa composição perdura um tempo, até que a voz de Petra retorna: “E pouco a pouco... As dores viram água... Viram memória...”. A cineasta e personagem não só sugere o afogamento de si mesma nas imagens de Elena e de Ofélia, como leva várias mulheres a representarem tal afogamento, promovendo certo contágio. Esse processo associa a palavra “dores”, um significante, às palavras “água” e “memória” — podendo-se, inclusive, falar de uma alusão à “lágrima” e ao “choro”.

FIGURA 18 – PETRA COSTA E LI AN FLUTUAM NA ÁGUA / MULHERES FLUTUAM NA ÁGUA



FONTE: *Elena*, dirigido por Petra Costa (2012)

Segundo a cineasta, a música *I Turn to Water* foi uma encomenda que ela fez à Maggie Clifford, inspirada em um texto de Guimarães Rosa (IMS, 2014, 25’28”-26’40”). A letra, que basicamente diz “*I’m sick with love / Touch me / I turn to... I turn to water*”, é uma tradução de um trecho da novela *Dão-Lalalão*, publicada

originalmente em 1965 e recitada por Elena em uma apresentação de teatro com o grupo Boi Voador, conforme mencionado anteriormente. Além desta referência, vê-se que a *mise-en-scène* se assemelha à pintura *Ophelia*, do artista britânico John Everett Millais, concluída entre 1851 e 1852.

FIGURA 19 – OPHELIA, DE JOHN EVERETT MILLAIS



FONTE: MILLAIS, John Everett (1851-1852). Tate Britain, Londres. Disponível em: Google Arts & Culture

Nesse sentido, pode-se dizer que a utilização de tais trilhas musicais — tanto *Valsa pra Lua* quanto *I Turn to Water* — implica na inserção de um *leitmotiv*<sup>11</sup> (do alemão, “motivo condutor”). Ou seja, trata-se de 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 imagem da mulher na água e os sentimentos de desolação, tristeza e solidão — o que talvez seria a materialização do “Complexo de Ofélia”. Entende-se que, nesta composição, a

<sup>11</sup> “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).

cineasta persegue a imagem arquetípica de Ofélia. Além disso, reconhece-se uma construção narrativa que: 1) parte de uma pré-disposição afetiva de quem escreve o texto fílmico; e 2) predispõe a experiência afetiva do espectador enquanto fruidor da obra fílmica.

A respeito dessa composição, Daniela Capelato, consultora criativa do filme, comenta que “a ideia da encenação [...] aparece quando” a equipe “se dá conta [de] que são três mulheres que tinham o sonho de ser atriz” (Elena Filme, 2014). “A gente entendeu que a história dessa família também podia ser entendida como uma construção cênica, ainda que ali tudo fosse muito real”, o que “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).

Sendo uma das personagens centrais de *Hamlet*, peça de William Shakespeare escrita entre 1599 e 1601, Ofélia, em sua trágica morte por afogamento, representa a fragilidade feminina diante das próprias emoções desencadeadas pelas pressões sociais de um mundo dominado por figuras masculinas. Sua morte também estabelece um elo com a imagem das águas. A maneira pela qual a morte ocorre, gerando dúvidas sobre ser um acidente ou suicídio, ocorre com ambas personagens: Ofélia e Elena.

No debate com Eduardo Bueno e Jorge Furtado, Petra Costa comenta sobre a noite em que Elena ingeriu substâncias e se afogou com o próprio vômito no hospital: “foi um erro médico, assim, um crime médico, praticamente”, principalmente em razão da grande demora para atendê-la, quando se tratava de um caso de urgência; ou seja, “se tivessem limpado o estômago dela assim que ela tivesse chegado, com certeza não teria acontecido” (Petra Costa, 2013a). “Isso já esteve mais claro no filme”, mas o corte final não explicita o que de fato aconteceu: “a Elena tomou os remédios justamente na hora que a minha mãe ia chegar em casa” (Petra Costa, 2013a). No entanto, Li An se atrasou, “porque furou o pneu do carro e [ela] não tinha estepe” (Petra Costa, 2013a). “Quando ela chegou, a Elena já *tava* desmaiada”; então, para a cineasta, “era muito mais um grito de socorro do que uma tentativa fatal” (Petra Costa, 2013a).

A vulnerabilidade e a deterioração emocional e psicológica, tanto de Ofélia quanto de Elena, são elementos que impulsionam Petra Costa a tratar de questões não somente íntimas, como também privadas, em uma obra que dialoga com a sociedade tornando-as públicas. A expressão “Complexo de Ofélia”, tantas vezes

utilizada por ela em entrevistas, se inspira no que foi trazido por Gaston Bachelard, filósofo francês, em seu livro *A Água e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, publicado originalmente em 1942. De acordo com a cineasta na faixa comentada de *Elena* (2012), material extra que se encontra no DVD do filme, a água veio, inicialmente, por meio da influência de Ofélia, “mas depois ela foi sendo encontrada nos lugares mais inesperados, primeiro as minhas memórias da Elena, muitas tinham o elemento da água, como a da concha, como essa da pequena sereia, o banho, né, que eu não conhecia” (IMS, 2014, 35’33”-35’52”). “E, quando eu comecei a pesquisar mais a Ofélia, eu comprei *A Água e os Sonhos*, do Bachelard, que foi um livro [...] de cabeceira durante esse filme”; “ele fala da lua como um reflexo das águas, como lugar de nascimento, mas onde se jogam os mortos também. Ela foi ecoando em diversos lugares” (IMS, 2014, 35’52”-36’23”).

No livro, Bachelard considera que “a água é o elemento da morte jovem e bela, da morte florida, e nos dramas da vida e da literatura, é o elemento da morte sem orgulho e sem vingança, do suicídio masoquista” e “o símbolo profundo, orgânico, da mulher que só sabe chorar suas dores e cujos olhos são facilmente ‘afogados de lágrimas’” (Bachelard 1997, p. 85 *apud* Nascimento, 2019, p. 64). Além disso, “a água também guarda em si a ideia de lentidão, tranquilidade e ternura” (Nascimento, 2019, p. 64), interpretação possível a partir da afirmação de que “a morte numa água calma tem feições maternais” (Bachelard, 1997, p. 93 *apud* Nascimento, 2019, p. 64).

No encerramento do filme, Petra volta às ruas de Nova York e sua voz guia a conclusão: “As memórias vão com o tempo, se desfazem. Mas algumas não encontram consolo, só algum alívio nas pequenas brechas da poesia” (Costa, 2012, 76’32”-76’46”). Imagens de arquivo de Elena dançando são apresentadas. Petra revela: “Você é minha memória inconsolável, feita de pedra e de sombra. E é dela que tudo nasce, e dança” (Costa, 2012, 76’51”-77’05”). Em meio ao anonimato da grande cidade, Petra homenageia sua irmã e gira, delicadamente, no ritmo do seu sentir. *Valsa pra Lua* é reproduzida pela última vez. Nos créditos, está uma dedicatória à Vera Furtado, sua avó, e à Olinda Salviano, sua babá.

Por fim, os termos “memória inconsolável”, “pedra” e “sombra” são extraídos de um diálogo ocorrido no filme *Hiroshima Mon Amour* (1959), escrito por Marguerite Duras e dirigido por Alain Resnais. Considerado um marco na história do Cinema, seja pela estrutura narrativa não-linear e introspectiva, pelos diálogos poéticos ou

pela integração entre documentário e ficção, o longa-metragem aborda temas como o trauma, a memória e a impossibilidade do esquecimento, entrelaçando dramas pessoais e políticos. No diálogo, é possível perceber as nuances desse entrelaçamento:

ELA (NEVERS): *Ouçã, eu sei. Sei tudo. Isso continua.*

ELE (HIROSHIMA): *Você não sabe nada.*

ELA (NEVERS): *As mulheres arriscam-se a ter bebês monstros. Mas isso continua. Os homens arriscam-se a ficar estéreis. Mas isso continua. A chuva causa medo... a chuva de cinzas nas águas do Pacífico. As águas do Pacífico matam. Pescadores morreram. O alimento causa medo. Joga-se o alimento de toda uma cidade. Enterra-se o alimento de cidades inteiras. Uma cidade inteira se revolta. Cidades inteiras se revoltam. Contra quem se revoltam as cidades? Querendo ou não, revoltam-se contra o princípio da desigualdade praticado por alguns povos contra outros povos. O princípio da desigualdade aceito por algumas raças contra outras raças. O princípio da desigualdade aceito por algumas classes contra outras classes. Ouçã. Como você, eu conheço o esquecimento.*

ELE (HIROSHIMA): *Não, você não conhece o esquecimento.*

ELA (NEVERS): *Como você, eu tenho memória, conheço o esquecimento.*

ELE (HIROSHIMA): *Não, você não tem memória.*

ELA (NEVERS): *Como você, também tentei lutar com todas as forças contra o esquecimento. Como você, eu esqueci. Como você, desejei ter uma memória inconsolável... uma memória de sombras, de pedra. Lutei por conta própria, com todas as forças contra o horror de não entender o porquê dessa lembrança. Como você, eu esqueci. Por que negar a evidente necessidade da memória? Ouçã, eu sei. Isso vai recomeçar (Resnais; Duras, 1959, 10'47"-13'08", tradução nossa).*

Da mesma maneira, Petra Costa investe em uma estrutura narrativa introspectiva, em diálogos poéticos, na integração entre documentário e ficção e no entrelaçamento entre os dramas pessoais e políticos. Conforme já explicitado anteriormente, ela entende que faz cinema, sobretudo “para combater o esquecimento e os tabus” (Canal Brasil, 2020). É possível dizer, assim, que a cineasta se identifica com as temáticas abordadas por *Hiroshima Mon Amour* (1959), com a personagem Nevers, com a roteirista Marguerite Duras e com o diretor Alain Resnais para, através da criação, dizer sobre o luto e a memória a si e ao mundo.

Em entrevista ao *SUB40*, programa do Opera Mundi, Petra Costa conta que, a partir do suicídio da irmã e das experiências afetivas que vivenciou em decorrência deste evento, sentiu o desejo de contar a história no formato filme, pois continuava vendo em várias mulheres jovens o tal “Complexo de Ofélia”, “esse afogar-se nas próprias emoções” (Opera Mundi, 2020).

### 5.1.3 *Olmo e a Gaivota* (2014)

PETRA COSTA: Eu fui convidada para codirigir um filme com uma dinamarquesa, depois do Elena, que é o “*Olmo e a Gaivota*”, [...] um pouco um questionamento de: “se Elena tivesse sobrevivido ao suicídio?” [...] E então se a Ofélia tivesse sobrevivido a esse suicídio, qual seria a grande transformação na vida dela? Seria a decisão sobre ter ou não ter filhos (Opera Mundi, 2020).

No bate papo com Eduardo Bueno e Jorge Furtado, a cineasta considera que, assim como os dois primeiros filmes, o seu terceiro é bastante íntimo, no entanto, com uma diferença: *Olmo e a Gaivota* (2014) parte de um desejo em fazer “um mergulho na intimidade alheia” (Petra Costa, 2013a). Aqui, vê-se uma gradativa transição da esfera privada para a esfera pública como objeto de sua pesquisa e abordagem artística. Desta vez, Petra Costa, que queria fazer uma ficção, assume o roteiro e a direção ao lado de Lea Glob, que queria fazer um documentário, em um projeto híbrido no qual Olivia Corsini e Serge Nicolai, dois atores do *Théâtre du Soleil*, interpretam a si próprios durante o período de gravidez de Olivia (*Olmo e a Gaivota*, 2015b).

A eleição de um novo objeto da pulsão demanda que a atividade psíquica opere sobre o campo da linguagem e, assim, verse sobre um novo significante. De Vera e Gabriel a Elena pode-se perceber o significante “família” como eixo conectivo, e de Elena a Olivia o significante “mulher atriz”. Observa-se, ainda, que em *Olmo e a Gaivota* (2014), os significantes “família” e “mulher atriz” se somam na matriz do enredo fílmico. Os objetos, representados por personagens dos quais se pode extrair significantes variados, devem ser entendidos nas relações que estabelecem entre si. São essas relações, afinal, que diversificam o rol de sensações de prazer ou desprazer percebidas pelo sujeito. Portanto, a cada realização fílmica compreende-se a coexistência de experiências psíquicas convergentes e divergentes entre si. A convergência identificada por esta dissertação possui relação com a(s) experiência(s) de luto, traduzindo os objetos — ou seja, os diferentes personagens — ao significante “o que me é familiar e passível de morrer” como eixo conectivo — o que não significa que ele seja o único.

Em uma entrevista à Globo News, a cineasta admite ter sentido “muito desejo de trabalhar com um grupo de teatro”, saindo desse “cinema mais hierarquizado, congelado” para ir em direção a um “cinema mais colaborativo de

improvisação” (Olmo e a Gaivota, 2015a). “Gostava muito do *Théâtre du Soleil*”, ela diz, “e conheci o Serge e a Olivia quando eles vieram *pro* Brasil em 2011”, momento no qual assistiram *Elena* (2012) e gostaram, empolgando-se com a ideia de fazer um filme em parceria com Petra Costa (Olmo e a Gaivota, 2015a). Quando ela estava mixando *Elena* (2012), foi participar do Festival de *Cannes* e, segundo suas palavras, viu muitos filmes ruins e um que considerou bom: *A Caça* (*Jagten*, 2012), produção sueco-dinamarquesa roteirizada por Thomas Vinterberg e Tobias Lindholm e dirigida por Thomas Vinterberg (Olmo e a Gaivota, 2015a). Escreveu para um amigo, Alexandre Dal Farra, compartilhando sua necessidade de trabalhar com os dinamarqueses para “aprender com eles como chegar em temas psicológicos tão profundos sem nunca cair no melodrama”, e no dia seguinte conheceu uma diretora de um festival dinamarquês, que lhe disse ter acabado de voltar de uma viagem à América Latina e estar à procura de um/a diretor/a latinoamericano/a para trabalhar em conjunto com um/a diretor/a dinamarquês/a (Olmo e a Gaivota, 2015a). Foi nesse momento que Petra demonstrou disponibilidade para se juntar ao projeto.

Quando o convite foi feito à Olivia para atuar no filme, ela ainda não estava grávida. “A princípio, era *pra* ser um dia na vida de uma mulher em que nada de extraordinário acontece, mas ela é invadida pelo extraordinário nos pensamentos, desejos, medos”, conta a cineasta (Agenda, 2015). Assim que souberam da gravidez, acolheram “com muita paixão”, principalmente depois de perceberem que são raros os retratos no cinema e na literatura “que exploram o que se passa na mente de uma mulher durante a gravidez”, que “é sempre muito naturalizada, retratada de uma forma quase biológica, só”, reitera (Agenda, 2015). “Mas hoje a gravidez é uma escolha, então portanto ela é um dilema. E a nossa atriz tinha esse dilema” (Agenda, 2015). Petra Costa lembra ainda que quando a conheceu, Olivia pensava que não teria filhos, que ela não conseguiria com a sua vida de artista, na qual costumava trabalhar 12 horas por dia no *Théâtre du Soleil* (Agenda, 2015).

O filme se inicia com um momento alegórico: um ensaio de teatro no palco, onde todos os personagens apresentados se caracterizam de outros personagens. Serge dança com alguns homens. Olivia abre a cortina para outras mulheres passarem e, logo, as observa. Na sequência, Serge dança com uma mulher; seus rostos se aproximam, os lábios se tocam. Vários atores e atrizes dançam em pares. Serge dança com a mesma mulher e Olivia, que está com outro par, não para de olhar para eles, até que se desfaz do par e se senta no chão, em meio ao elenco.

Serge e a mulher dançam por trás de Olivia, que desata o choro. “Sim, esse é o campo de visão!”, uma voz feminina fala ao elenco (Costa; Glob, 2014, 02’14”-02’17”, tradução nossa). A voz em *off* de Olivia complementa: “Às vezes acho que eu poderia, sem perceber, me perder na loucura. Isso me dá medo” (Costa; Glob, 2014, 02’59”-03’14”, tradução nossa).

Assim, as escadas do prédio onde Serge e Olivia vivem juntos, elemento narrativo importante, se manifestam. No apartamento, o casal, separado por uma porta, se conecta: Serge está do lado de fora do banheiro e Olivia do lado de dentro. Eles conversam sobre o tempo necessário para o teste de gravidez fazer efeito. Depois de urinar, Olivia precisa esperar dois minutos para o resultado: solicita então a Serge que lhe diga uma música de dois minutos e ele sugere *Mi Sono Innamorato Di Te*, de Luigi Tenco. O casal canta junto e, logo, celebra o resultado. Serge pergunta a Olivia se irão casar. Ela diz que não. Eles se beijam e fazem amor.

Retorna-se ao palco: Serge e Olivia estão caracterizados. As cortinas se abrem. Onde não há ninguém mais, eles dançam juntos e se beijam. Até que atores surgem e os cercam. Dois levantam um pano vermelho e chacoalham enquanto outro levanta o sobretudo de Olivia. No camarim, Olivia olha-se pelo espelho. O sorriso se transforma em seriedade. Ela então começa a se maquiar. A voz de Serge ressoa: “Para a Nina amadurecer e escapar da aristocracia, ela perderá o fruto desse amor e recomeçará do zero a vida como atriz” (Costa; Glob, 2014, 07’44”-07’57”, tradução nossa). Olivia prova o vestuário. Serge segue: “Ela é a única que continua lutando como uma gaivota. Uma gaivota na tempestade, corajosa” (Costa; Glob, 2014, 08’01”-08’09”, tradução nossa).

Referências à peça *A Gaivota*, de Anton Tchekhov, estão presentes em várias cenas do filme. Desde uma problematização em relação ao papel da arte e do/a artista, até desejos não correspondidos, conflitos presentes na obra de Tchekhov e manifestos por Olivia, especialmente em momentos de introspecção, que também ecoam conflitos vividos por Elena. Segundo Petra Costa, “*A Gaivota* é uma peça que, coincidentemente, [...] o Tchekhov fez meio que em diálogo com *Hamlet*”, “é uma peça sobre artistas que *tão* querendo se tornar artistas, mas nessa insegurança, e ao mesmo tempo [sobre] artistas mais estabelecidos, mas entrando em decadência” (Agenda, 2015). Na peça, “tem duas figuras femininas: uma que tem medo de se perder na loucura, que é mais jovem [Nina], e a outra que tem medo

de envelhecer [Arkádina]” e, para a cineasta, ambos os medos habitam Olivia, a protagonista do filme (Agenda, 2015).

O filme, ao conceber uma personagem mulher e atriz que ultrapassou as inseguranças da juventude e pode, assim, experienciar as inseguranças frente à maternidade e ao envelhecimento, fornece, ainda que no campo da fantasia, certo sentido de continuidade da experiência de Elena, que faleceu jovem. Portanto, a integração de Nina e Arkádina como entidades incorporadas por Olivia no enredo possibilita a compensação de uma experiência cindida vivenciada pela irmã. O amadurecimento de Olivia complementa o imediatismo de Elena. Assim como o brincar do menino analisado por Freud, *Olmo e a Gaivota* (2014) cria um espaço lúdico que compensa a sua ausência.

Depois do ensaio, Serge e Olivia dirigem-se a um jantar de confraternização com a companhia de teatro. No elevador do prédio onde será o evento, discutem se vão ou não contar para os colegas sobre a gravidez. Serge quer contar, mas Olivia é contra e pede para ele não o fazer. O jantar segue; todos cantam e celebram. Eis que Philippe, o diretor da companhia, revela que todos foram convidados a estrear a peça *A Gaivota* em Nova York — outra inserção ficcional no filme (Vertentes do Cinema, 2015). Elaine, que também trabalha na companhia, conta que a abertura da temporada será em Nova York e que depois irão para Montreal. Neste momento, Olivia decide dizer que está grávida e tenta convencer ao grupo e a si mesma de que pode participar até os 6 meses de gestação. Philippe se opõe. Olivia se revolta pela perda do direito de trabalhar, fica estressada e, quando vai ao banheiro, descobre que está sangrando. Chama Serge e, juntos, vão ao hospital.

FIGURA 20 – ULTRASSOM DE OLIVIA



FONTE: *Olmo e a Gaivota*, dirigido por Petra Costa e Lea Glob (2014)

Durante o ultrassom, o médico diz que o bebê está bem, mas que Olivia tem um hematoma de 8cm de diâmetro na parte inferior do útero e existe risco de sofrer um aborto. Por isso, ela precisa ficar em casa, de repouso, e sem fazer o uso de escadas.

Ao voltar para casa, o casal sobe as escadas do prédio, único meio de acesso ao apartamento. No quarto, eles conversam sobre medicações e logo, Serge se despede, pois tem que ensaiar com a companhia. Olivia fica sozinha em casa, toma banho, olha o movimento pela janela... Até que Petra intervém:

PETRA: *Olivia!*

OLIVIA: *Não sei mais o que podemos fazer. Não sei se dá para continuar.*

PETRA: *Sim, a gente continua.*

OLIVIA: *Não posso nem me mexer.*

PETRA: *Não podemos parar agora.*

OLIVIA: *A gente faz o quê? Qual é o meu papel?*

PETRA: *Me diz o que sente.*

OLIVIA: *Me sinto presa. Tudo que imaginei, uma gravidez trabalhando, exercendo minha profissão, sem nunca parar, é mentira. Estou ficando com medo... do compromisso. Vou perder o trabalho de 10 anos? Será o começo... do fim da minha carreira? (Risos). É como se me puxassem o tapete e não sei mais no que me agarrar.*

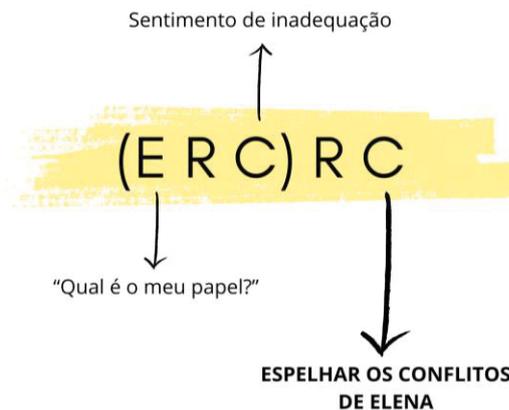
PETRA: *É disso que a gente vai falar.*

(Costa; Glob, 2014, 17'00"-18'36", tradução nossa).

Aqui, Olivia repete o mesmo questionamento feito por Petra em *Elena* (2012). A pergunta “Qual é o meu papel?”, no universo do enredo de *Olmo e a Gaivota* (2014), revela uma crise de identidade que a protagonista vive frente às consequências da gravidez, que a impedem de trabalhar como atriz. No entanto, ela também carrega certa memória dos sentimentos de inadequação e vazio existencial vividos por Elena e, conseqüentemente, por Petra, que foram retratados no longa-metragem anterior.

Este diálogo de manifestação do vazio existencial de Olivia assemelha-se ao desabafo de Elena recordado por Li An, sobre a época em que não estava indo às aulas de Teatro: “arte pra mim é tudo, sem a arte eu prefiro morrer. Se eu não consigo fazer arte, melhor morrer” (Costa, 2012, 41’57”-42’18”). Pode-se dizer então que Olivia, assim como Elena, não incorpora o significante “atriz” apenas como uma função, mas sim como um traço identitário e uma força motriz, do qual dependem sua libido e sua motivação para existir. Tal característica, presente na composição da personagem, reforça a tese de que ela corresponde à busca e à satisfação de estados intermediários da atividade pulsional da cineasta, revivendo Elena através da memória e possibilitando o encontro com o prazer.

FIGURA 21 –DIAGRAMA “(E R C) R C” DE OLMO E A GAIVOTA (2014)



FONTE: a autora (2025)

Em uma entrevista, Petra Costa sinaliza que o drama de Olivia tem relação com o seu “desejo de não perder as asas, de ser livre, de ser selvagem”, características que correspondem ao “que ela mais ama na [própria] personalidade”: “essa boemia, essa irreverência...” (Agenda, 2015). Então a cineasta questiona:

“como criar raízes e criar uma família sem perder isso, como se fosse uma mulher sendo puxada entre o céu e a terra?” (Agenda, 2015). O título do filme, que une Olmo — nome dado ao filho de Olivia e Serge, remetendo a “uma árvore do norte da Itália” que “simboliza a revolução” — e Gaivota — uma referência à peça de Tchekhov e a um “ser livre” — representa “esse confronto entre a necessidade de criar raízes, criar uma família, e a [busca pela] liberdade” (Olmo e a Gaivota, 2015b).

Depois da cena em que Petra intervém, Olivia olha para baixo. Vemos um porta-retrato com uma foto sua, assim como outros detalhes da casa. Uma música com piano começa a tocar — ou seja, evoca-se o *leitmotiv*, principal figuração do luto.

OLIVIA: Quando eu era mais nova eu tinha a sensação de... ser possuída por um animal muito agitado, que não achava seu lugar. Por isso tive que partir. Era essa sensação de insatisfação constante num cotidiano sem graça que me enlouquecia. Sempre em busca de algo onde colocar toda essa energia (Costa; Glob, 2014, 19'02"-19'43", tradução nossa).

Do plano detalhe, o filme transita para a câmera subjetiva e, depois, para a imagem de arquivo. Várias filmagens de Olivia mais nova são expostas enquanto sua voz em *off* segue o relato: “Sempre... Sempre atuando, atuando, atuando... Com 4, 5, 6 anos, 7, 25, 32... Fazendo de tudo para ser amada” (Costa; Glob, 2014, 19'56"-20'37", tradução nossa). Da imagem de arquivo, volta-se para o plano detalhe: as mãos de Olivia se acariciam delicadamente. Ela diz: “Mas... o importante agora é tentar ficar calma, não me mexer” (Costa; Glob, 2014, 20'44"-20'57", tradução nossa). Gentilmente, Olivia canta, passeia pela casa, rega as plantas, atravessa o corredor, lava a louça e olha pela janela.

OLIVIA: Nesses últimos 10 anos, trabalhei, trabalhei... Vivi no meio de tecidos bordados, cortinas de seda, maquiagem, luzes. Criava-se dia e noite, a qualquer hora... neve, inverno, tempestade, Japão, Ásia... em plena Paris. Você está protegido de tudo. Está protegido de tudo, se você faz teatro (Costa; Glob, 2014, 21'32"-22'08", tradução nossa).

Um tempo depois, Serge volta para casa e tenta ensaiar na sala, relendo o texto de Tchekhov em voz alta. Olivia surge caracterizada com uma peruca azul, batom e vestido vermelhos. Começa a cantar: “Sou / Como você me quer / E te amo / Como nunca amei ninguém / Eu sou a única / Que você pode amar / Você não vê / Que estou a dois passos de você / Para entender / O que você já sabe / Que sou /

Como você me quer” (Costa, Glob, 2014, 23’45’’-24’48’’, tradução nossa). Serge fica irritado e diz que não tem tempo para isso.

FIGURA 22 – OLIVIA INTERROMPE O ENSAIO DE SERGE



FONTE: Olmo e a Gaivota, dirigido por Petra Costa e Lea Glob (2014)

Na visão de Petra Costa, o filme retrata a sensação de “claustrofobia” de uma mulher que precisa ficar no quinto andar de um prédio, “sem elevador”, “cheia de desejos”, como se fosse uma “Rapunzel urbana” (Olmo e a Gaivota, 2015b). Mais uma vez, o diário surge como um recurso criativo que impulsiona o desenvolvimento do roteiro: “ela [Olivia] gravou um áudio-diário durante os nove meses e isso foi incrível, porque foi pegando as emoções e as transformações no instante”, revela a cineasta (Olmo e a Gaivota, 2015b). “Várias coisas que ela falou, depois ela não lembrava ou até queria censurar, porque é um processo de transformação muito profundo” (Olmo e a Gaivota, 2015b).

Apesar de não ser mãe, Petra Costa afirma ter lido muitos livros sobre o tema para melhor compreendê-lo, dando destaque a *Misconceptions: Truth, Lies, and the Unexpected on the Journey to Motherhood*, escrito por Naomi Wolf e publicado originalmente em 2001 (Olmo e a Gaivota, 2015a). No livro, a autora “vai falando de todos os clichês da gravidez e tem depoimentos de várias mulheres que tiveram gravidezes diferentes do que é esperado”, o que a cineasta considerou uma

iluminação no seu processo de investigação e criação (Olmo e a Gaivota, 2015a). “Deus criou o mundo em sete dias é uma hipótese, mas a mulher cria um ser humano em nove meses. E como [é] que isso acontece? O que se passa na cabeça de uma mulher?”, questiona (Olmo e a Gaivota, 2015a).

Mais adiante no filme, Olivia, nua, sobe em uma balança no banheiro do apartamento. Logo, começa a folhear um livro sobre gravidez e passa por várias páginas onde há desenhos e fotografias de feto.

OLIVIA: Fiquei com um dente mole e uma amiga disse: “É normal, o bebê precisa de cálcio... Na gravidez pode se perder dentes...” Eu ri com a ideia de uma troca tão absurda. A vida contra um dente. Mas a simplicidade com que ela falou me perturbou muito. Como se fosse fácil dar pedaços de si. Aí penso em mim como mãe. E quando me imagino mãe, fico com medo. Porque não sei como se faz. Não sou uma moça boazinha, bem educada. Falo palavrão. Quando me irritado posso sair chutando. Não aguento mais. Quero sair... Quero sair... Sinto que tem um ‘alien’ dentro do meu ventre, que se nutre de mim, e me impõe as regras do jogo (Costa; Glob, 2014, 29’10”-31’09”, tradução nossa).

Mais tarde, Serge chega em casa e Olivia pergunta como foi o seu dia e o que fizeram durante o ensaio. Serge responde que avançaram nas cenas. Olivia pergunta quais. Serge responde: “as partidas de Trigorin e Arkádina”. Logo, ele se questiona sobre o pagamento da conta de luz, e ela insiste no assunto, perguntando quem interpretou Arkádina. Ele responde: “foi a Camille”. Olivia indaga sobre como ela se saiu, e Serge conta como foi, tecendo elogios à Camille e dizendo que riram muito. Olivia demonstra mágoa e diz: “então é melhor” (se comparando à Camille). Serge defende que essa não é a questão. Olivia insiste no assunto e pergunta se alguém da companhia perguntou por ela. Ele corta o assunto e pergunta se pode tomar um banho. Ela pede a compreensão de Serge, que em seguida argumenta que ter o próprio presente, diferente dela, que tem o seu. Olivia o interrompe:

OLIVIA: Meu presente não é só meu, é seu também, só que sou eu que carrego. Então é seu problema também.  
 SERGE: Não quero que seja assim.  
 OLIVIA: Faz 4 meses que estou aqui, presa, assim, nesta posição. Fazendo algo que nos concerne... a nós dois. Estou trabalhando para nós dois. Mas tenho a impressão... de trabalhar sozinha.  
 SERGE: Merda.  
 OLIVIA: Eu sou perseguida pelo medo. Eu sou perseguida...  
 SERGE: Olivia, para de ter medo! Quanto mais medo, mais risco tem.  
 OLIVIA: Ok, devo me sentir culpada por ter medo porque posso perder a criança.  
 SERGE: Não posso falar nada.  
 OLIVIA: Escolha bem suas palavras, merda!

SERGE: Não vou me sentir culpado por trabalhar. Ganho 1.800 euros por mês, trabalho pra burro. Quanto recebe...? 20 euros por dia de benefícios? O que a gente faz com isso? Tenho que trabalhar, pelo menos 10 horas por dia. Tem conta pra pagar, aluguel de 1.450 euros... por mês, Olivia. Quando o bebê chegar, teremos que pensar nisso. Você não terá um salário. E isso vai se perpetuar depois do nascimento. Você não vai ter um salário imediatamente.

OLIVIA: Você acabou o seu discurso... seu monólogo de contador?

SERGE: É a realidade... Tenho contas para pagar.

OLIVIA: Conheço bem nossas despesas. Mas como você se engana! Não te peço isso. Te peço que fique comigo à noite, para ver um filme, conversar.

SERGE: A gente faz isso. Toda vez que dou um passo... Nunca é bom. Porque não é o que você quer que eu faça. (Bufo). A gente está cansado.

OLIVIA: Estou cheia de energia. Não fiz nada o dia inteiro. Não estou nada cansada.

PETRA: Sim. É isso que está acontecendo? Está muito bom. Mas me pergunto... Gostaria de uma variação. Uma variação em que... Olivia é menos severa e se abre... um pouco mais. Gosto muito do que estão fazendo, mas só queria ver se podemos entrar mais... no que se passa na sua cabeça, no seu corpo, quando ele [Serge] não está aqui.

OLIVIA: Sim, mas ele não... sim mas ele, você, você... você ouviu o que ele responde?

SERGE: É minha culpa? O que é para eu...

PETRA: Sim... Como ele pode te ajudar?

OLIVIA: O que ele diz é irritante. Daria para ser menos...

SERGE: Menos... Menos babaca? (Risos).

SERGE: O que pediu a ela?

OLIVIA: Ela me pediu para ser menos severa. Um pouco mais vítima.

SERGE: Não posso chegar perto dela? Fico distante? (Risos de Petra e Olivia).

OLIVIA: Um canalha de primeira! Ok... Vamos retomar do início?

PETRA: Não precisa ser do início... podemos cortar.

OLIVIA: Ok.

SERGE: Então, Olivia... diz o que você fez hoje.

OLIVIA: Terminei as orelhas. Talvez tenha até feito cílios. Acho que acabei o fígado. Mas me tomou muita energia

(Costa; Glob, 2014, 33'50"-38'18", tradução nossa).

Sobre esta cena de discussão entre o casal, Marina Meliande, montadora do filme, comenta que houve várias versões, mas em um dado momento a equipe de produção “descobriu esse momento de interação, da Petra falando com eles”, e percebeu que “fazia todo o sentido de isso estar no filme, com esse traço de metalinguagem, mas não só” (Vertentes do Cinema, 2015). “Que o fato dela falar com eles mudava completamente o sentido da cena, e que isso trazia pro filme mais uma camada interessante”, não só por revelar como o casal de atores interagiu com as diretoras, mas também por tornar perceptível que “isso é uma construção o tempo todo de *mise-en-scène* deles como atores encenando sua própria vida *pra* duas diretoras, que *tão* ali muito na intimidade” (Vertentes do Cinema, 2015).

Sobre o assunto, Petra Costa entende que tanto ela quanto Lea Glob se tornaram “personagens do filme também, como elementos perturbadores dentro daquele apartamento”, incitando-os “a chegarem a lugares da intimidade que eles não necessariamente querem revelar” (Olmo e a Gaivota, 2015c). A cineasta também reconhece que essa “era uma linha muito tênue que acabou sendo muito rica no filme, que é: a linha entre o que é público e o que é privado” (Vertentes do Cinema, 2015). “Esse ponto de tensão era um ponto fértil”, complementa, defendendo que o casal não precisaria ceder tudo, mas que pelo menos eles e as diretoras pudessem “brigar”, e que essa briga não precisaria ser ocultada (Vertentes do Cinema, 2015).

Mais adiante, Olivia, na banheira, reflete sobre sua existência e, novamente, evoca-se o *leitmotiv* e o termo “memória inconsolável”. Surge sua voz em *off*, acompanhada de uma melodia cujas notas tocadas por um piano são distorcidas e ecoadas, e que lembra vagamente *Valsa pra Lua*, para tratar da mesma nuance de sentimentos desoladores. A sequência (Costa, Glob, 2014, 38’20”-42’20”), ainda, é justaposta por imagens de Olivia atuando e, depois, à beira mar, repetindo a imagem da mulher atriz e da mulher na água — um eco, concomitantemente, de Elena e Ofélia.

OLIVIA: Ontem à noite, pensei na... memória inconsolável. Me dei conta que não conheço a minha. Não conheço minha tristeza. Tem histórias de loucura nas mulheres da minha família. Não falamos muito disso. A ideia me aflige... quando me desoriento, quando me perco. É o silêncio que me incomoda muito. Falo... falo de tudo, de nada, para preencher este vazio. Tem o medo de fracassar... ou de descobrir que... não tenho talento. Que acreditava que tinha, mas era só um sonho infantil. Cheguei com 22 anos, e de repente tenho 34. Serge sempre diz: “Não se preocupe porque... um filho nos dará muita força”. Sinto culpa porque... tenho a impressão de torná-lo a solução para minha incapacidade de... de solidão. Tenho medo da agressividade que me habita. Do tigre e do dragão dentro de mim. E... podem ser os hormônios, mas... neste momento, eu os vejo (Costa; Glob, 2014, 39’18”-42’43”, tradução nossa).

FIGURA 23 – OLIVIA REFLETE NA BANHEIRA



FONTE: *Olmo e a Gaivota*, dirigido por Petra Costa e Lea Glob (2014)

Passado o tempo, é chegada a hora de Serge estreiar a peça com a companhia. Ele faz as malas e se despede, abraçando a barriga de Olivia por um tempo e, depois, trocando palavras carinhosas e irônicas na porta.

Sentada e nua, Olivia acaricia sua barriga enquanto espalha um creme pelo corpo. Em seguida, levanta-se, posiciona-se diante do espelho e continua aplicando o creme. Após observar a paisagem pela janela, decide se arrumar para sair do apartamento. Hesita por um momento antes de descer a escada, mas acaba seguindo em frente. Já na rua, contempla as árvores e o ambiente ao redor. Caminha pelo parque, imersa em reflexões sobre sua situação.

OLIVIA: Quando tive vontade de ter um filho, evitei me perguntar se Serge era o homem da minha vida... se essa história era mesmo a história da minha vida. As fantasias, o romantismo, me levam... um pouco longe demais da realidade. Nos conhecemos no teatro. Vivemos no teatro, em apneia — imersos. Eu era Ana, ele era Ricardo III. Eu era Desdêmona, ele era Otelo. Eu era Arkádina, ele era Trigórin. Às vezes me pergunto se... poderíamos sobreviver na nossa própria pele. Gosto quando a vida vai depressa. Gosto quando é intensa, sem regras, sem hábitos. Gosto de acordar em lugares diferentes, toda manhã... Das paisagens mudando diante dos olhos. Quero me sentir atravessada pelos eventos quase de forma violenta (Costa; Glob, 2014, 50'23"-51'59", tradução nossa).

Assim, Olivia vai para a feira e conversa por telefone com Álvaro, seu amigo e ex-namorado, propondo-lhe a ideia de uma festa e convidando-o para fazer parte. Serge e Olivia mexem com um vaso de planta e conversam sobre o que motiva Olivia a fazer essa festa, e ela responde que se não estiver compartilhando este momento com pessoas que foram fundamentais para ela, é como se ela não tivesse ficado grávida. Já no apartamento, o casal conversa e Serge comenta que conhece os amigos, com exceção de Álvaro, visto somente uma vez. A conversa se estende para o tema da amizade (entre Olivia e Serge, no começo da relação) e Olivia diz que quem virá (Álvaro) será um amigo e que ela acha importante que Serge não deixe no ar vibrações estranhas.

Petra e Lea perguntam a Serge se ele não sente ciúmes. Ele diz que sim, mas que o sentimento transcende. Olivia, então, acrescenta: “o ciúme que sinto é questão de tempo”, “tempo que me roubam”, “tempo com você [Serge] que me roubam”. Em seguida, Olivia diz “não sou a mais nova [na profissão], você pode encontrar jovens atrizes”. Serge em tom de brincadeira, comemora; Olivia o chama de “cretino”, “babaca”. Serge devolve a provocação dizendo que ela pode encontrar jovens atores, ao que Olivia responde: “tomara!”. Serge ri (Costa, Glob, 2014, 57’46”-59’05”, tradução nossa).

FIGURA 24 – OLIVIA E SERGE CONVERSAM SOBRE A RELAÇÃO



FONTE: *Olmo e a Gaivota*, dirigido por Petra Costa e Lea Glob (2014)

Maquiada, de frente para o espelho, Olivia reflete sobre suas inseguranças, aponta para uma ruga e diz que “é a exigência”. Vai apontando para outros detalhes de seu rosto e dizendo o que eles lhe lembram. Petra pergunta se teria “alguma linha da infidelidade”, Olivia arregala os olhos e diz: “Se der para evitar de falar da infidelidade, e estragar minha relação, talvez eu preferisse”. Petra responde: “mas você nunca falou disso”. Olivia reage: “Ahn?”. Petra explica: “Mas você nunca falou disso”. Olivia encerra o assunto: “Justamente” (Costa; Glob, 2014, 59’05”-60’52”, tradução nossa).

A cineasta problematiza a tentativa de enquadrar o filme como “ficção” ou “documentário”. Mas ainda assim, para ela, se for analisar a situação mais detalhadamente, ela defende que o filme está “um pouco mais na ficção, porque ali tudo é inventado, de certa forma... Tudo é encenado” (Vertentes do Cinema, 2015). Sendo “um filme sobre a encenação, através da encenação” ele consegue, contudo, lidar “com coisas muito reais”: “se é boa encenação, ela chega no que é mais real, eu acho” (Vertentes do Cinema, 2015). De todo modo, Petra Costa entende que, no fundo, “era essa a investigação: através da encenação chegar na crueza dessa mulher e desse casal, desse momento de transição, de sacrifício e de celebração” (Vertentes do Cinema, 2015).

Durante a festa de celebração da gravidez de Olivia e da chegada de Olmo, alguns amigos conversam na sala enquanto ela se maquia no quarto. Serge se aproxima e diz que ela “está linda”, que ela “rejuvenesceu” e que “seus olhos [estão] maiores, doces como antes”. Ela ri e responde: “engraçado, me sinto mais velha, e você diz... mais nova”. Ele retruca: “sério, seus olhos estão grandes e lindos” (Costa; Glob, 2014, 70’45”-71’09”, tradução nossa).

Na sala, o casal recebe presentes dos amigos: um deles é uma sunga azul com caveiras verdes estampadas — “este é para a piscina, quando ele fizer um ano”, a amiga diz. A mãe recebe com entusiasmo. Logo, bebidas são servidas e todos brindam a Olivia, a Serge e ao bebê, que está prestes a chegar. Uma música começa a tocar e Olivia dança com alguns de seus amigos. Serge conversa com outro deles sobre “como é ser pai”, e diz: “ainda é um território desconhecido” (Costa; Glob, 2014, 73’25”-73’45”, tradução nossa).

“Ter filhos”, então, passa a ser o centro das conversas da ocasião. Enquanto muitas vozes falam sobre o tema, Olivia permanece sentada escutando. Uma de

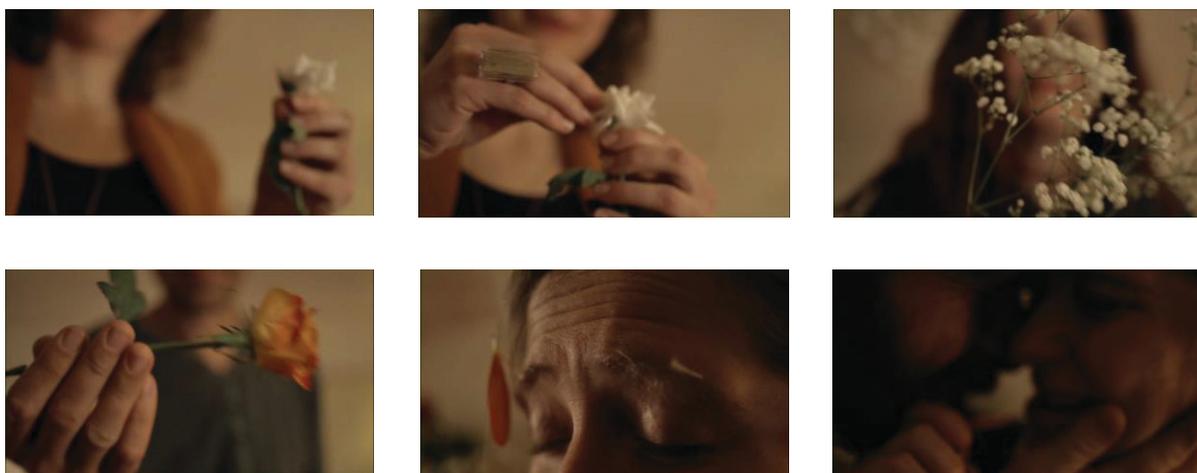
suas amigas revela: “Tenho medo de perder a liberdade. Sou egoísta”. Outra conta: “Atuei até o 4º mês, e tive que parar”. Outra, ainda, diz: “Eu fui quase até o parto”. E elas continuam a falar sobre o processo de maternidade (Costa; Glob, 2014, 73’45”-75’30”, tradução nossa).

Enquanto se servem da janta, os convidados discutem o tema e dão suas opiniões repetidamente. Em algum momento, Olivia se levanta e, em meio às vozes, começa a acariciar a barriga. Uma delas diz: “Não sei se é um luto...”. Outra retruca: “Não é uma morte!”. Olivia fica encarando os amigos conversarem, com os olhos arregalados; até que começa a encarar a câmera. De repente, ela sai e se tranca no banheiro. Serge tenta convencê-la a sair: começa a tocar uma música no violão e a cantar; outro amigo pega o violão para tocar e acompanhar o canto de Serge.

No embalo da música que Serge canta, a cena muda para um momento em que os convidados lançam flores e pétalas sobre a cabeça de Olivia, que está sentada/ajoelhada no meio da sala. Serge é o último a jogar, e depois de fazê-lo, a beija.

Esta cena, semelhante a um velório, vem como uma espécie de desfecho, simbolizando um rito de passagem entre a maternidade intrauterina e o início da maternidade extrauterina — ambas as condições desvinculam a protagonista da possibilidade de trabalhar como atriz. O seu corpo, que está abaixo dos corpos dos convidados, recebe no “banho de flores” a marca do fim de um período da vida.

FIGURA 25 – RITO DE PASSAGEM DE OLIVIA



FONTE: *Olmo e a Gaivota*, dirigido por Petra Costa e Lea Glob (2014)

Após os créditos, reproduz-se a música *Samba da Rosa*, de Vinícius de Moraes. Exibe-se imagens de Olivia acariciando o bebê enquanto passa creme no seu corpo e lhe dá banho. Serge, com a filmadora, acena para si mesmo [e para o público] através do espelho. Atrás dele, Olivia amamenta o bebê, olha para a câmera, pega o seu pequeno braço e acena também. Nesse jogo imagético dual morte-vida, o nascimento da criança traz uma antítese à experiência do luto: a celebração da vida. O “desejo de ressurreição”, portanto, pode ser parcialmente satisfeito, enquanto operação da linguagem, versão do significante; aflorando, novamente, a possibilidade de encontro com o prazer.

FIGURA 26 – OLIVIA AMAMENTA O SEU FILHO



FONTE: *Olmo e a Gaivota*, dirigido por Petra Costa e Lea Glob (2014)

Segundo Petra Costa, em conversa com Carlos Alberto Mattos e João Moreira Salles, presente na faixa comentada do DVD de *Elena* (2012), a estrutura narrativa de *Olmo e a Gaivota* (2014) se inspira na estrutura narrativa de *Mrs. Dalloway*, romance de Virginia Woolf publicado originalmente em 1925 (IMS, 2014, 79'51"-80'00"). Na obra, prevalece o tempo psicológico sobre o tempo cronológico, de forma a explorar memórias, reflexões e associações dos personagens. Sendo assim, o roteiro foi “mais de apontamentos do que o roteiro [propriamente] escrito”: “tinham frases apontadas, tinham conteúdos apontados, tensões apontadas”; “nesse

sentido, a gente funcionava muito nesse esquema de trabalho de teatro”, conta a cineasta (Vertentes do Cinema, 2015). A equipe, cada dia antes de filmar, sentava-se em uma mesa para, conjuntamente, discutir “um pouco como ia ser a cena no dia seguinte” e, “na própria cena”, todos contribuíam constantemente na escrita do “roteiro” (Vertentes do Cinema, 2015).

Ter feito um filme com atores foi considerado pela artista como uma boa experiência, “porque cê não fica fixo nas suas próprias ideias, nas suas concepções de mundo, e cê deixa os atores, a vida e o acaso e a sua equipe maravilhosa” intervirem; “vira realmente uma obra em conjunto” e não “uma obra do diretor” (Vertentes do Cinema, 2015).

Assim, como *Elena* (2012), *Olmo e a Gaivota* (2014) também foi um filme “de montagem” (Vertentes do Cinema, 2015). Foi a primeira vez de Olivia no cinema e o filme ia sendo-lhe mostrado à medida que era montado (*Olmo e a Gaivota*, 2015a). Na primeira impressão, diz Petra Costa, “ela adorou”, mas depois, na última vez em que o filme lhe foi apresentado, com o corte final, ela sentiu uma espécie de “choque”, pois o seu filho já havia nascido e estava “tudo bem”, “todos os medos evaporaram” e ela já não se identificava mais com “os questionamentos que ela teve” durante a gravidez; queria agora mostrá-la “enquanto uma celebração” (*Olmo e a Gaivota*, 2015a, *online*; Vertentes do Cinema, 2015). Demorou um tempo para que a atriz pudesse digerir e elaborar o retrato de sua gestação. “A gente teve uma conversa”, conta a cineasta, que defendeu o seu ponto de vista no cinema: “através da vulnerabilidade, das rachaduras, dos lugares mais incômodos, que surge o que é mais humano” (*Olmo e a Gaivota*, 2015a). “E aí uma semana depois ela se reconheceu [no filme]” e ficou “tudo bem” (*Olmo e a Gaivota*, 2015a).

Permanece então o seu questionamento: “O quanto a gravidez não é também uma morte? A morte da mulher que você era até então. *Pra* renascer uma outra mulher que você não sabe quem é” (*Olmo e a Gaivota*, 2015a).

#### 5.1.4 *Democracia em Vertigem* (2019)

Passado um ano do lançamento de *Olmo e a Gaivota* (2014), Petra Costa relata ter assistido *A Batalha do Chile* (*La Batalla de Chile*), trilogia de filmes dirigidos pelo cineasta chileno Patricio Guzmán e lançados entre os anos 1975 e 1979, cuja narrativa retrata as tensões políticas instauradas em 1973 no Chile que

culminaram no golpe de Estado contra o então presidente Salvador Allende e na implementação do regime ditatorial de Augusto Pinochet (Nocauté, 2019). Assistir tais filmes, segundo ela, permitiu compreender melhor o que vinha acontecendo no Brasil, “principalmente desde a eleição de 2014” (Nocauté, 2019).

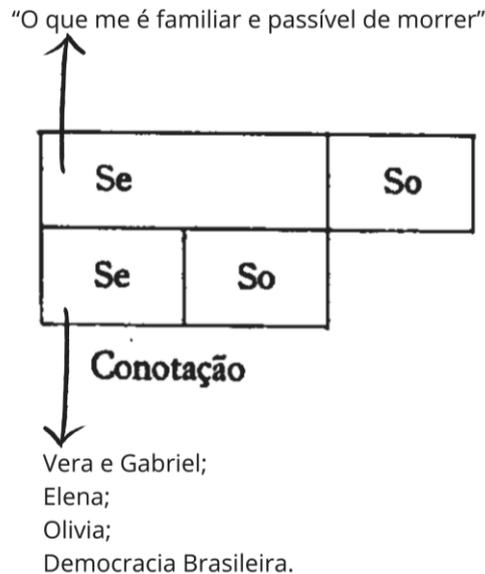
Na ilusão de que a verve da polarização política que acompanhou as eleições daquele ano estivesse “se resolvendo”, a cineasta se viu surpreendida pelas “grandes manifestações a favor do *impeachment* [de Dilma]” ocorridas em março de 2016 (Nocauté, 2019). “Imbuída dessa inspiração”, ela se dispôs a filmar a manifestação, e ali, segundo suas palavras, sentiu como se “tivesse caído no buraco do coelho da Alice e entrado numa realidade surrealista”: “pessoas defendendo a volta da ditadura militar, a volta da monarquia, com uma agressividade muito forte” (Nocauté, 2019). “Eu quase apanhei nessa manifestação, e saí com a clareza de que eu precisava documentar o que *tava* acontecendo”, conclui (Nocauté, 2019).

*Democracia em Vertigem* (2019), então, apresenta desde uma perspectiva pessoal e íntima o processo de crise da democracia brasileira com a queda do governo do Partido dos Trabalhadores (PT), que se deu através do *impeachment* de Dilma Rousseff em 2016 e da prisão de Luiz Inácio Lula da Silva em 2018, diretamente relacionados à Operação Lava Jato e ao processo de polarização política no país.

Com relação ao câmbio objetual — substituir Elena por outros personagens no seio da criação fílmica — exposto anteriormente, pode-se dizer que se migrou de um câmbio mais concreto, em *Olmo e a Gaivota* (2014), para um câmbio mais abstrato, em *Democracia em Vertigem* (2019). De pessoas próximas à cineasta, Petra Costa caminhou para a reflexão sobre o sistema político da Democracia brasileira, mas ainda, a partir do que lhe é “familiar”. Suplantado um eixo conectivo entre o objetivo específico e o câmbio objetual, estabelecemos que, no processo de luto, lembrar o morto já atua como um estado intermediário da busca pelo desejo de ressurreição. E lembrar de alguém que “se parece com” o morto revela uma operação de linguagem sobre o significante, identificada aqui pelos eixos conectivos.

No caso do significante “o que me é familiar e passível de morrer”, é possível dizer que ele demarca, conforme afirmou Barthes, um “termo final do sistema linguístico”, sendo a *forma* do sistema mítico (2001, p. 138) ou o *plano de expressão* do sistema conotativo (Barthes, 1964, p. 95-96).

FIGURA 27 – DIAGRAMA DOS PERSONAGENS ENQUANTO PLANO DE EXPRESSÃO DA CRIAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE PETRA COSTA



FONTE: a autora (2025)

O filme começa dentro de um carro, onde se vê uma aglomeração de pessoas — algumas delas se aproximam, portando câmeras fotográficas e filmadoras. Logo, ouve-se uma jornalista falar, em português: “Não havia expectativa de uma prisão, assim, tão rápida. Pegou todo mundo de surpresa” (Costa, 2019, 00’36”-00’42”). Outra, em inglês, complementa: “Um baque enorme para um presidente eleito duas vezes, saindo com taxa de aprovação de mais de 80%, já liderando as pesquisas para as eleições do próximo ano” (Costa, 2019, 00’42”-00’54”, tradução nossa). A câmera avança e mira um novo cenário: uma faixa pendurada no prédio com a seguinte mensagem: “LULA 2018 - ELEIÇÃO SEM LULA É FRAUDE!”. Trata-se da sede do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC, lotada no dia 7 de abril de 2018.

A população do entorno se manifesta contrária à possibilidade de que Lula, que está dentro do prédio, se apresente voluntariamente ao cárcere. Enquanto isso, ele se despede de amigos queridos e companheiros de luta. Em outros pontos da cidade, manifestantes comemoram sua prisão. Estes, vestidos de verde e amarelo, condenam não só o político como também o Partido dos Trabalhadores (PT).

Assim, somos introduzidos ao Palácio da Alvorada, que sedia a casa da presidência da República em Brasília. Enquanto uma música tocada no piano sugere

uma sonoridade triste, passeamos por seus cômodos e ouvimos Petra Costa narrar o seu olhar sobre o Brasil:

PETRA: Imagine um país que ganhou seu nome de uma árvore: Pau-brasil. Sua tinta vermelha a levou à beira da extinção. Só ficou o nome. Onde mais escravos morriam que nasciam. Era mais barato importar outro da África. Onde todas as rebeliões foram brutalmente esmagadas, e a República veio através de um golpe militar. Um país que depois de 21 anos de ditadura restabeleceu sua democracia e se tornou uma inspiração para muitas partes do mundo. Parecia que o Brasil tinha finalmente quebrado a sua maldição. Mas aqui estamos. Com uma presidente destituída, um presidente preso, e o país avançando rapidamente rumo ao seu passado autoritário. Hoje, enquanto sinto o chão se abrir embaixo dos meus pés, temo que a nossa democracia tenha sido apenas um sonho efêmero (Costa, 2019, 02'39"-04'10").

Do título do filme, que surge na sequência, somos levados a um vídeo de arquivo, datado de 1984, que registra a celebração do aniversário de Petra Costa. A cineasta, ainda um bebê, está de frente para um bolo com uma vela acesa. Vozes femininas dizem para Petra soprá-la. Outra música com piano toca — desta vez, é *Mr. Moustafa*, de Alexandre Desplat, parte da trilha sonora original do filme *O Grande Hotel Budapeste* (Wes Anderson, 2014). Petra segue o seu relato sobre o país no qual nasceu: “Quando eu nasci, a gente nem podia votar *pra* presidente. A ditadura militar completava seu vigésimo ano. Numa das minhas primeiras lembranças, eu tô em cima dos ombros da minha mãe, vendo um mar de gente gritando” (Costa, 2019, 04'33"-04'55"). Imagens de arquivo das manifestações pelo movimento “Diretas Já” são apresentadas e, enquanto isso, Petra diz: “Eu e a democracia brasileira temos quase a mesma idade, e eu achava que nos nossos trinta e poucos anos estaríamos pisando em terra firme” (Costa, 2019, 04'59"-05'10").

Novamente, evoca-se o *leitmotiv* que associa a sonoridade no piano, a imagem da mulher na água — através das proposições metafóricas “mar de gente” e “achava que [...] estaríamos pisando em terra firme” (Costa 2019, 04'22"-05'15") —, e uma narração em *off* que remete a sentimentos tristes para tratar de certa expectativa de estabilidade em relação a si própria e à democracia brasileira, aparentemente frustrada.

O elemento (e significante) “água” também atua como um eixo conectivo para figurar o luto, impresso pelas inserções sonoras e imagéticas que acompanham as personagens e seus enredos. Outro momento do longa em que o elemento

sobressai acontece quando uma imagem de arquivo revela Li An na praia, vestindo uma camiseta que diz: “*Give me democracy or give me death*”, acompanhada da asserção “parecia uma mudança de símbolos, de possibilidades”, que trata da primeira eleição de Dilma Rousseff (Costa, 2019, 18’26”-18’38”).

O trecho “eu e a democracia brasileira temos quase a mesma idade”, foi a primeira frase que ocorreu à cineasta no momento de idealização do filme, que, de certa maneira, responde ao seu desejo de falar sobre a sua relação com a democracia (Nocaute, 2019). Além disso, ela se identifica com a “tendência do documentário” de se colocar como parte da história a ser contada, inspirada em outros cineastas, como, além de Patricio Guzmán, Chris Marker, Agnès Varda, João Moreira Salles e Eduardo Coutinho (Nocaute, 2019). “Eu venho da Antropologia e aprendi muito [...] o valor de expor o seu ponto de vista, o seu olhar subjetivo, *pra* não cair na armadilha de tentar criar uma imparcialidade e uma objetividade que não existem”, defende (Nocaute, 2019). “*Pra* mim, era uma história muito complexa de ser contada só com Cinema Direto, por exemplo”, a cineasta insiste, apontando que o filme também foi pensado para “uma plateia apolítica, que não *tivesse* acompanhando os fatos diariamente, mesmo que brasileira; uma plateia brasileira do futuro, que não necessariamente vai ter acompanhado de perto, nem saberia quem são grande parte desses personagens; e uma plateia estrangeira” (Opera Mundi, 2020).

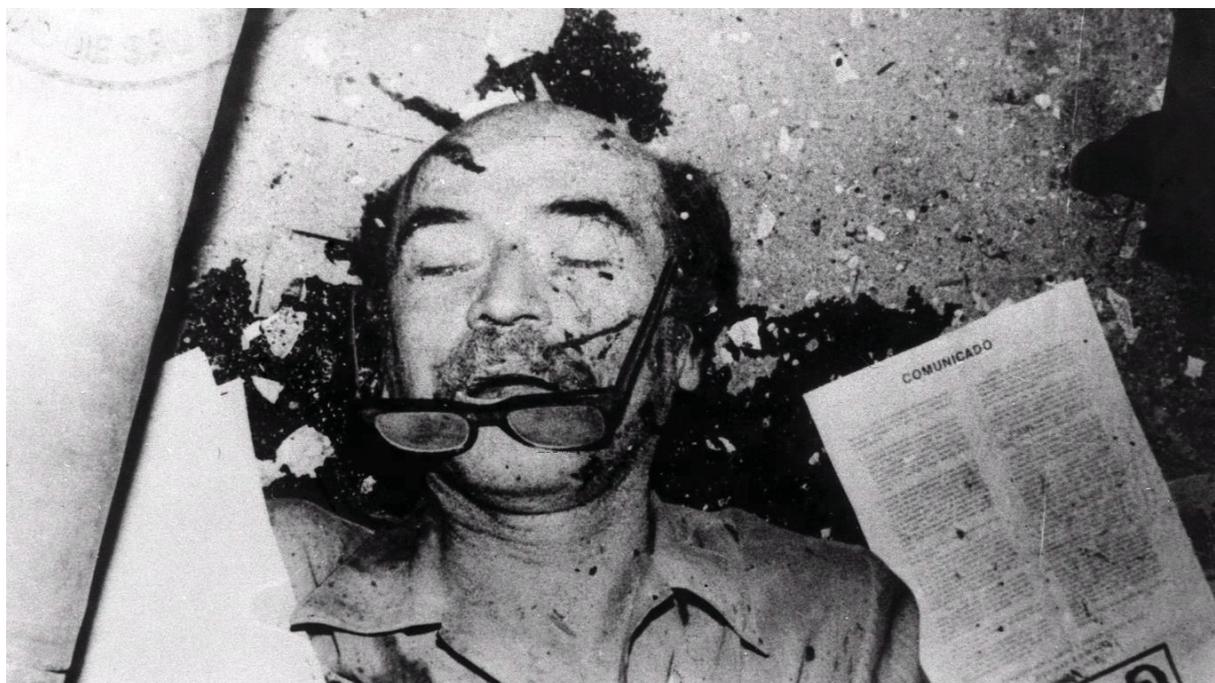
Quanto à decisão criativa de repetir a utilização da narração em *off* em primeira pessoa, Petra Costa afirma que esta “é uma opção que já dialogava com os filmes” feitos anteriormente, e que mesmo assim ela resistiu, entendendo que “*pra* qualquer filme a parte mais difícil é você se colocar” (Opera Mundi, 2020). Sua primeira gravação demorou cerca de seis meses para ser feita e, quando ela enviou o áudio para Jordana Berg, montadora, acreditou que não funcionaria no filme. Diferentemente do que esperava, Berg o inseriu na sequência fílmica e insistiu para enviarem esta edição para o distribuidor (Opera Mundi, 2020). As exhibições do filme realizadas em laboratórios de festivais estrangeiros também corroboraram para que a narração em *off* fosse mantida, pois quando os espectadores viam o filme sem este recurso, “eles não entendiam nada” e, quando o recurso era inserido na sequência apresentada, eles se identificavam, “porque [o filme] fala da relação de uma pessoa com a sua própria democracia”, conta a cineasta (Opera Mundi, 2020).

Logo depois da frase, somos apresentados a um vídeo de Li An mais nova, que filma a si através do espelho.

PETRA: Essa é minha mãe. Ela e meu pai tinham passado os anos 70 na clandestinidade, militando contra a ditadura. Depois de uma rápida passagem pela prisão, eles se mudam pra Londrina. Por uma década, a família não fazia ideia de onde eles moravam. Disfarçados de caixeiro viajante e professora, eles tentavam organizar movimentos de estudantes e trabalhadores. Muitos militantes foram torturados. Outros, mortos. Entre eles o mentor dos meus pais, Pedro Pomar. Eu me chamo Petra em sua memória (Costa, 2019, 05'19"-06'08").

Neste momento, imagens de arquivo do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) são apresentadas de maneira adulterada pela pós-produção: as armas implantadas pelos agentes na cena de assassinato para incriminar Pedro e seu companheiro são removidas em um editor de fotos, em uma tentativa de restituir a verdade e honrar a sua memória.

FIGURA 28 – PEDRO POMAR É ASSASSINADO



FONTE: *Democracia em Vertigem*, dirigido por Petra Costa (2019)

A inserção de Pedro Pomar na narrativa, no entanto, corresponde ao aproveitamento de conteúdos que seriam utilizados em *Elena* (2012). 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* (Elena Filme, 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. Neste sentido, a gestação de Elena surge como uma espécie de “salvação” que os livrou de lutar na Guerrilha do Araguaia. A sequência contempla o período em que viveram em Londrina e a mudança repentina 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), posteriormente assassinado. As fotos da cena do crime, que poderiam ter sido utilizadas em *Elena* (2012), sem a adulteração digital, não participam do corte final, mas ressurgem no longa-metragem de 2019.

Sobre a decisão criativa de adulterar digitalmente as fotos, Petra Costa afirma ter sido uma escolha “difícil”, porque a cena “já tinha sido adulterada antes”, para “justificar as 50 balas que foram atiradas nele, sendo que ele não tinha arma nenhuma” (Opera Mundi, 2020). Tomada “de supetão” nos momentos finais da montagem, a cineasta admite que a decisão não ocorreria novamente, porque “teriam outras formas de discutir isso ou até outra foto *pra* eu usar que não tiraria a atenção do que o filme é realmente” (Opera Mundi, 2020). “Não é sobre isso, não é sobre a Chacina da Lapa. Acho que tem um filme a se fazer sobre a Chacina da Lapa, que poderia discutir isso, mas acho que não era o caso”, conclui (Opera Mundi, 2020).

Na sequência fílmica, sons de sirene acompanham a transição das fotos do assassinato para uma solenidade no Palácio da Alvorada. Petra segue: “E a revolução nunca aconteceu. Mas os ventos começam a mudar quando milhares de operários entram em greve, desafiando a ordem da ditadura” (Costa, 2019, 06’12”-06’16”). Vídeos de arquivo datados de 1979 mostram a greve dos metalúrgicos do ABC, mobilizada por seu sindicato. Lula surge no meio da multidão.

PETRA: As greves são lideradas por esse homem. Metalúrgico e líder sindical, Lula tem 33 anos nessa imagem. Ele só se interessa por política quando visita o Congresso pela primeira vez e percebe que entre os 443 parlamentares, só dois eram da classe trabalhadora (Costa, 2019, 06’48”-07’14”).

No vídeo, Lula caminha em direção a uma multidão de pessoas, que gritam o seu nome e celebram a sua chegada. Assim, ele começa o seu discurso, alegando que “no mundo inteiro, nunca os trabalhadores conseguiram ganhar nada, sem que

houvesse luta, sem que houvesse perseverança, sem que houvesse disposição de brigar até o fim” (Costa, 2019, 7’30”-7’45”). Lula também menciona os diferentes trabalhos a serem feitos durante a greve e, ao final, reitera que o mais importante é “ninguém ir à porta da fábrica”. A multidão o aplaude. O vídeo de arquivo, no preto e branco, transita para outro mais atual, colorido. Lula, então, é carregado pela multidão.

É apropriando-se de uma ótica materna (de Li An), conectada a uma ótica social (de militantes de esquerda), que a cineasta devolve ao filme a imagem de Lula. Petra afirma que para a sua mãe “ele era a expressão de um ideal: trabalhadores se tornando atores políticos, abrindo caminho em direção à democracia” (Costa, 2019, 08’22”-08’32”).

FIGURA 29 – DISCURSO DE LULA NA GREVE DOS METALÚRGICOS DO ABC PAULISTA



FONTE: *Democracia em Vertigem*, dirigido por Petra Costa (2019)

Logo, ela menciona sobre a criação do Partido dos Trabalhadores (PT), que é liderada por Lula em 1980. Uma entrevista que o político concede à TV na época, ao lado de sua esposa, Marisa Letícia, é apresentada no filme.

LULA [em entrevista]: A gente agora está pensando até na construção de um partido político pra ver se os trabalhadores, pelo menos em algum lugar da Terra, se fazem representar condignamente.

PETRA [em *off*]: Se candidata a presidente em 89.

LULA [em vídeo de campanha]: Pra acabar com a inflação, nós vamos ter que atacar ela pela raiz. E a raiz da inflação são os banqueiros. Os grandes empresários.

PETRA [em *off*]: E perde. Em 94...

LULA [em vídeo de campanha]: Para o trabalhador que ganha pouco, o primeiro é um aumento de salário.

PETRA [em *off*]: ...e perde. Em 98...

LULA [em vídeo de campanha]: Tá na hora de um governo que garanta estabilidade econômica, apoiando todos que querem plantar, produzir e gerar empregos.

PETRA [em *off*]: ...e perde. Até que em 2002 ele opta pela conciliação.

LULA [em vídeo de campanha]: Pra dizer também aos empresários que o Brasil precisa muito deles (Costa, 2019, 08'38"-09'26").

A *fala mítica* condensada em Lula denota a *presença* de um ideário populista<sup>12</sup>, cuja montagem fílmica vai, gradativamente, revelando certa função. Em um primeiro momento, Lula simboliza a luta dos trabalhadores. O sentido de seu discurso, alegando que “no mundo inteiro, nunca os trabalhadores conseguiram ganhar nada, sem que houvesse luta, sem que houvesse perseverança, sem que houvesse disposição de brigar até o fim” (Costa, 2019, 7'30"-7'45"), não se reduz ao significado da frase, mas impõe-se como um *exemplo* de política. Através da aceitabilidade desse exemplo que Lula conquista apoio popular. O que o filme faz é reproduzir tal aceitabilidade e, depois, problematizá-la.

Ao justapor trechos específicos dos vídeos de campanha eleitoral, *Democracia em Vertigem* (2019) aponta para um novo significado global: o de que, para crescer politicamente e galgar maior eleitorado, Lula direciona seu discurso cada vez mais aos empresários, e assim, “opta pela conciliação” entre os interesses da classe trabalhadora e os das elites. No fim, a *forma* verbal “o Brasil precisa muito deles [dos empresários]” leva à significação de que, na realidade, é a candidatura de Lula que precisa muito do apoio destes. Esse seria o segundo sistema semiológico inscrito nas frases proferidas ao longo dos anos.

No ano de 2002, Petra aparece indo votar pela primeira vez. Ela e sua mãe estão vestidas de vermelho. Na sequência das imagens de arquivo, os demais

---

<sup>12</sup> Aqui, entende-se o termo *populismo* como um conjunto variado de práticas e discursos políticos que se justificam num apelo ao “povo” em oposição a uma “elite”, em muitos momentos executados por uma liderança carismática que tende a narrar questões complexas de maneira simplificada.

eleitores de Lula celebram a sua vitória. O discurso proclamado em 1º de janeiro de 2003, dia de oficialização da posse da presidência, é reproduzido:

LULA: O Brasil conheceu a riqueza dos engenhos e das plantações de cana de açúcar nos primeiros tempos coloniais. Mas não venceu a fome. Proclamou a independência nacional e aboliu a escravidão, mas não venceu a fome. Conheceu a riqueza das jazidas de ouro em Minas Gerais e da produção de café no Vale do Paraíba, mas não venceu a fome. Industrializou-se...

PETRA [em Off]: Eu tinha 19 anos quando Lula foi eleito e me lembro da alegria, que não tava só em mim. Ela tinha tomado conta das ruas.

LULA: Enquanto houver um irmão brasileiro ou uma irmã brasileira passando fome, teremos motivo de sobra para nos cobrir de vergonha.

PETRA [em Off]: Eu me lembro do medo, da incerteza se deixariam ele tomar posse, e da esperança de que as desigualdades do país seriam enfrentadas.

LULA: Estamos começando hoje um novo capítulo da história do Brasil. Não como nação submissa, abrindo mão de sua soberania. Não como nação injusta, assistindo passivamente ao sofrimento dos mais pobres, mas como nação altiva, nobre, afirmando-se corajosamente no mundo, como nação de todos, sem distinções de classe, de etnia, de sexo e de crença. Hoje é o dia do reencontro do Brasil consigo mesmo (Costa, 2019, 09'49"-11'42").

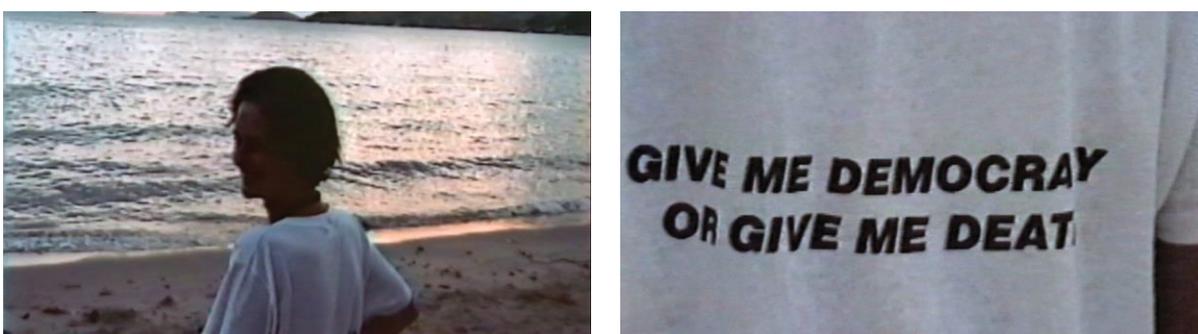
Com o discurso presidencial de Lula, o filme reforça a continuidade de um ideário populista, demarcado pelas repetidas asserções sobre a história de um país que “não venceu a fome”, as quais levam sua gestão a se comprometer com sua erradicação e, assim, fortalecer certa aliança com as bases nas quais o presidente se criou enquanto político. No entanto, a cena que se segue mostra Lula sendo aplaudido e, depois, dando uma volta pelo plenário, demorando-se ao cumprimentar as inúmeras pessoas que encontra pelo caminho. Segundo Petra, Lula seria uma espécie de “escultor, cujo material é a argila humana” (Costa, 2019, 12'02"-12'06"). E “esses abraços refletem tanto o seu carisma quanto sua decisão de conciliar” (Costa, 2019, 12'09"-12'17"). Novamente, o sentido do gesto leva a um segundo sistema semiológico: os inúmeros abraços revelam a *forma* da conciliação política.

Petra aponta ainda para o fato de que a coalizão da gestão lulista não atinge a maioria no Congresso e que, logo após estourar o Mensalão (no qual o PT é acusado por comprar votos para aprovar projetos), o partido recorre a uma nova aliança, desta vez com o PMDB, “o partido mais poderoso do Congresso” (Costa, 2019, 12'53"-13'02"). Segundo ela, Lula estaria “repetindo práticas que ele sempre criticou, e formando alianças com a velha oligarquia brasileira”, algo que se contrapõe à sua “esperança de que ele reformasse eticamente o sistema político” (Costa, 2019, 13'04"-13'18"). Todavia, ver “milhões de pessoas saindo da pobreza”,

“o número de negros nas universidades triplica[r]”, a taxa de desemprego atingir “o menor índice da história” e o Brasil passar “de 13<sup>a</sup> para 7<sup>a</sup> economia do mundo” (Costa, 2019, 13’21”-13’52”) associa, ainda que parcialmente, a imagem do político à de alguém fiel às suas bases originárias. A utilização da frase de Barack Obama, que o cumprimenta com um forte aperto de mão durante uma reunião, serve como síntese da análise sobre a sua atuação: “*the most popular politician on Earth!*” (Costa, 2019, 15’01”-15’04”).

Dilma Rousseff, então, é apresentada. “Ex-guerrilheira, aos 22 anos ela foi presa pelo regime militar. Nesta foto [1970], ela tá sendo interrogada depois de 22 dias de tortura. Enquanto seus interrogadores escondem seus rostos, ela mantém a cabeça erguida”, conta Petra. Vídeos do dia 31 de outubro de 2010, quando Dilma é eleita pela primeira vez, são reproduzidos. Lula e Dilma se abraçam e comemoram a vitória. Li An e Petra dançam pelas ruas, ao som de uma música tocada no piano. “Eu nasci num mundo que meus pais queriam transformar e tava me tornando adulta num mundo mais próximo do que nós sonhávamos”, a cineasta comenta. É apresentado um vídeo de arquivo de Li An na praia vestindo uma camiseta estampada com a frase “*Give me democracy or give me death*”. Petra continua: “Parecia uma mudança de símbolos, de possibilidades”. Ouvimos as ondas do mar por um tempo.

FIGURA 30 – LI AN NA PRAIA COM A CAMISETA “GIVE ME DEMOCRACY OR GIVE ME DEATH”



FONTE: *Democracia em Vertigem*, dirigido por Petra Costa (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 — como se percebe em asserções

como “eu e a democracia temos quase a mesma idade” —, o papel materno representado por Li An, mãe da cineasta, é identificado na figura de Dilma Rousseff.

FIGURA 31 – LI AN E DILMA ROUSSEFF QUANDO FORAM PRESAS NA DITADURA



FONTE: *Democracia em Vertigem*, dirigido por Petra Costa (2019)

Uma das cenas em que essa transferência de papéis se expressa de forma mais clara é a conversa entre Petra Costa e Li An sobre a eleição de Dilma Rousseff à presidência da República.

PETRA: 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").

Mais adiante, Petra coloca uma lupa sobre as gestualidades presentes no dia da posse de seu mandato.

PETRA: *Hoje, percebo que o entusiasmo de ter eleito nossa primeira presidente mulher me cegou pra outra coisa que acontece nessa cena. O precipício entre Dilma e seu tenso vice-presidente. Temer, à direita, tem seus gestos controlados, como se estivesse dentro de uma caixa. Ele entrelaça os dedos e puxa as mãos, como se quisesse separá-las. Foi um casamento arranjado. Dilma, que nunca havia se candidatado, precisava ainda mais do que Lula da aliança com o PMDB pra governar. A condição do PMDB era que Temer, um político conservador e líder do partido, fosse o vice-presidente. Quando perguntado sobre a aliança, Lula disse que se Jesus viesse pro Brasil, teria que fazer aliança até com Judas. Quem mais imaginava que esse homem, que deu toda essa volta pra aparecer na foto, cinco anos depois, ia querer sair na foto sem ela? Mas essa não é uma simples história de traição. Se o clima nos trópicos tava no auge do otimismo, em alguns anos, os alicerces da nossa democracia começariam a rachar (Costa, 2019, 22'47"-24'40").*

FIGURA 32 – DIA DA POSSE DO 1º MANDATO DE DILMA ROUSEFF



FONTE: *Democracia em Vertigem*, dirigido por Petra Costa (2019)

Da mesma maneira que os abraços de Lula revelam a forma de uma conciliação política, a postura corporal de Temer evidencia a fragilidade no arranjo PT-PMDB da gestão de Dilma. O que a montagem de *Democracia em Vertigem* (2019) faz é apropriar-se da postura como um significante da ruptura política, introduzindo, com ela, uma “história de traição” (Costa, 2019, 22’47”-24’40”).

A perspicaz leitura corporal foi, segundo a cineasta, uma sacada “coletiva”: “eu *tava* com a Carol Pires, que é co-roteirista do filme, que foi colunista da *Piauí* [por] muito tempo, [...] mostrando pra ela os filmes do Chris Marker”, principalmente *Elegia a Alexandre (Le Tombeau d'Alexandre, 1992)* onde “ele faz a leitura do gestual” de um Czar russo, que realiza um movimento com o chapéu enquanto o diretor fala algo como “mal sabia ele que pouco tempo depois ninguém mais poderia fazer esse gestual aristocrático com o chapéu” (Canal da Resistência, 2019). Com o desejo de repetir esse tipo de leitura que, ao analisar um movimento corporal, poderia revelar tantos outros detalhes, Petra Costa decide assistir no YouTube à posse presidencial da Dilma, ao lado da parceira de trabalho (Canal da Resistência, 2019). “E a frase sobre as mãos vem de uma inspiração num ensaio da Consuelo Dieguez *pra Piauí*, em que ela fala sobre o Temer e o PMDB e repara como ele *tá*

sempre engatando os dedos. Então, tem uma colagem de inspirações *pra* essa cena”, revela (Canal da Resistência, 2019).

O filme avança por inúmeras discussões, abordando temas como: as manifestações de junho de 2013; a queda da popularidade do governo Dilma; os escândalos da Operação Lava-Jato; as manifestações *pró-impeachment*; a controversa atuação política do juiz Sergio Moro; o vazamento do áudio da conversa entre Lula e Dilma sobre o termo de posse para o cargo de ministro da Casa Civil; a polarização política do país; o processo de votação do *impeachment* de Dilma Rousseff; a ascensão de Jair Messias Bolsonaro; o governo interino de Michel Temer; o vazamento do áudio da conversa entre Romero Jucá e Sergio Machado, conspirando a favor do *impeachment* para abafar os escândalos da Lava-Jato; a acusação inconsistente dos promotores da Lava-Jato de que Lula havia recebido propina; a morte da ex-primeira-dama Marisa Letícia; o depoimento de Lula prestado ao juiz Sergio Moro; a condenação de Lula à prisão; o vazamento dos áudios da conversa entre Michel Temer e Joesley Batista sobre a compra do silêncio de Eduardo Cunha e da conversa entre Aécio Neves e Joesley Batista sobre movimentação de propina; a votação no congresso para a instauração de um inquérito contra Michel Temer; as manifestações pelo “Fora Temer!”; e, por fim, o esgotamento do prazo para Lula se entregar à Polícia Federal.

Segundo a cineasta, para *Democracia em Vertigem* (2019) houve “mais de 5 mil horas [registradas]”, que contaram não só com o material filmado, mas também com “uma pesquisa de arquivo imensa, desde a fundação de Brasília até hoje” (Canal da Resistência, 2019). Consequentemente, Petra Costa queria que vários temas presentes nos registros fossem inseridos no filme, o que não aconteceu — como “a morte de Marielle [Franco]”, “o momento que Temer quase renuncia e não renuncia, [...] um momento de muita adrenalina ali em Brasília” e algumas “entrevistas com o Lula, que eram maiores e mais profundas... com a Dilma também” (Canal da Resistência, 2019). Mas um filme, para ela, baseia-se em “escolhas”, que ditam “a partir de um certo momento o que cabe e o que não cabe” (Canal da Resistência, 2019). Além disso, Petra Costa entende que “um filme de duas horas já é bastante longo e [...] era importante que as pessoas entrassem num fluxo emocional e contínuo”, mais do que fazer um retrato objetivo em diversos capítulos sequenciais (Canal da Resistência, 2019).

Tratando de mais algumas influências que mobilizaram a construção fílmica, após a votação pelo *impeachment*, com 367 votos favoráveis e 137 contrários, Petra reencontra Dilma, que está acompanhada de Cardozo, seu advogado. Ao perguntar sobre como assistiram à votação, ambos respondem que o fizeram “calmamente”. Dilma, no entanto, comenta que sentiu “imensa indignação” e “vergonha”, e questiona: “Como é que pode aparecer assim perante o mundo? O que vão pensar de nós?” (Costa, 2019, 62’47”-63’08”). Cardozo, por sua vez, conta sobre os parlamentares que, na manhã do dia da votação, foram ao Palácio da Alvorada para dizer à Dilma que ela poderia contar com eles. No fim, votaram “sim” ao *impeachment* — algo que, segundo suas palavras, foi “deplorável”. Dilma então relembra *O Processo*, obra de Franz Kafka, dizendo que se sentiu como Josef K., personagem que é processado e julgado por um crime não especificado. “E eu ainda tenho sorte, porque o advogado... O Josef K. não tinha advogado”, ela diz e ri (Costa, 2019, 63’40”-63’51”).

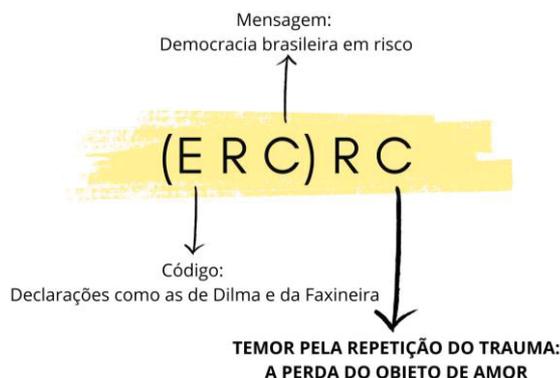
Se em *Elena* (2012) Petra revela que temia chegar à idade da irmã e se encontrar com o mesmo destino — a morte —, em *Democracia em Vertigem* (2019) tal medo é transposto à possibilidade de morte da Democracia, através de uma narrativa que emerge da figura materna e que expõe o trauma, associado ao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

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”).

FIGURA 33 – DIAGRAMA “(E R C) R C” DE DEMOCRACIA EM VERTIGEM (2019)



FONTE: a autora (2025)

Mais adiante, o filme retoma o vazamento de áudio da conversa entre Romero Jucá e Sergio Machado. Petra afirma que este evento a fez pensar no assassinato de Júlio César na tragédia de Shakespeare. “Se o primeiro vazamento ecoava a conspiração dos senadores romanos *pra* apunhalar César por ele ter se tornado poderoso demais, este me lembrou o ato final da peça, quando Brutus não consegue dormir, assombrado pelo fantasma de César” (Costa, 2019, 93’25”-93’43”), ela comenta sobre a conversa entre Michel Temer e Joesley Batista, dono da JBS — empresa brasileira do setor de alimentos que atua com o processamento de carnes —, na qual Temer admite que não consegue dormir no Palácio da Alvorada. Além disso, a compra do silêncio de Cunha também se torna um ponto de interesse na discussão.

JOESLEY BATISTA: O senhor não vai mudar pro outro?

MICHEL TEMER: Eu mudei pro outro mas fiquei uma semana lá... Não consegui dormir... Deve ter fantasma lá.

JOESLEY BATISTA: Deve ter.

[...]

JOESLEY BATISTA: Queria te ouvir um pouco, presidente. Como tá essa situação toda com o Eduardo?

MICHEL TEMER: Eduardo resolveu me fustigar. Você viu que...

JOESLEY BATISTA: É, eu queria falar assim: dentro do possível... eu fiz o máximo que deu ali, zerei tudo... Tô de bem com o Eduardo.

MICHEL TEMER: Tem que manter isso, viu?

JOESLEY BATISTA: Todo mês... (Costa, 2019, 93’55”-94’42”).

Ao chegar no tópico sobre o esgotamento do prazo para Lula se entregar à Polícia Federal, o filme apresenta cenas em que o político se dirige até um palanque para se comunicar aos militantes contrários à sua prisão.

LULA: Nós agora estamos num trabalho delicado. Eles... decretaram a minha prisão. E deixa eu contar uma coisa pra vocês. Vou atender o mandado deles. E vou atender porque eu quero fazer a transferência de responsabilidade. Eles acham que tudo que acontece nesse país acontece por minha causa. Se eu não acreditasse na Justiça, eu não tinha feito um partido político. Eu tinha proposto uma revolução nesse país. Mas eu acredito na Justiça. Numa Justiça justa, numa Justiça que vota um processo baseado nos autos do processo. Não adianta tentar evitar que eu ande por esse país, porque tem milhões e milhões de Lulas, de Boulos, de Manoelas e de Dilmás Rousseff pra andar por mim. Não adianta tentar acabar com as minhas ideias. Elas já estão pairando no ar, e não tem como prendê-las! Não adianta tentar parar o meu sonho, porque, quando eu parar de sonhar, eu sonharei pela cabeça de vocês e pelos sonhos de vocês. Não adianta achar que tudo vai parar o dia que o Lula tiver um enfarte. É bobagem, porque o meu coração baterá pelo coração de vocês, e são milhões de corações. Os poderosos podem matar uma, duas ou três rosas, mas jamais conseguirão deter a chegada da primavera, e a nossa luta é em busca da primavera! (Costa, 2019, 106'12"-108'14").

Novamente, Lula é aclamado pelo público e levado por ele. Alguns manifestantes atiram flores em seu corpo, uma composição cênica que remete ao banho de flores que Olivia recebe em *Olmo e a Gaivota* (2014) e que, mais uma vez, figura o luto.

FIGURA 34 – LULA ANUNCIA QUE IRÁ SE ENTREGAR PARA A POLÍCIA FEDERAL



FONTE: *Democracia em Vertigem*, dirigido por Petra Costa (2019)

Assim, o filme caminha para o seu encerramento, reiterando uma fala mítica sobre a postura política de Lula: fiel às suas bases e frágil na aliança com o *establishment*, ou seja, com as elites políticas que dominam o país. Reforça-se, portanto, a presença de um ideário populista.

A condução de *Democracia em Vertigem* (2019), nesse sentido, passa da semiologia à ideologia, impondo um sentido global para a liderança máxima do Partido dos Trabalhadores - PT: o de que ela converge com o significante “povo”.

Por fim, cabe dizer que chama a atenção a utilização que Petra Costa faz da palavra “doente”, para referir-se tanto à Elena quanto à democracia brasileira. Em *Elena* (2012), tal palavra aparece duas vezes: a primeira delas em um áudio registrado por Elena, no qual ela afirma que sua “semente”, “se brotasse, miúda e doente viveria” (Costa, 2012, 27’16”-28’05”); a segunda, em um momento no qual Petra verbaliza que “esse corpo [o de Elena] tá doente. A vida o fez totalmente doente, totalmente” (Costa, 2012, 39’50”-40’10”). Já em *Democracia em Vertigem* (2019), Petra trata da sua “sensação de que nossa democracia *tava* muito doente”, despertada por um “ostensivo exercício de poder [político]” (Costa, 2019, 99’25”-99’47”). Entende-se, portanto, que o olhar manifesto pela cineasta, frente a esses dois objetos — a irmã e a Democracia brasileira — é similar, compadecido.

Nesse sentido, cabe concordar com o que argumentam Claudio Cledson Novaes e Marcos Botelho de Souza (2020): como uma “dobra” de *Elena* (2012), *Democracia em Vertigem* (2019) “realiza uma leitura do presente político brasileiro como uma espécie de suicídio coletivo”, o que revive o luto da cineasta. Não à toa, a frase final do filme traça paralelos entre o presente e o passado — seja político, seja íntimo:

PETRA: Como lidar com a vertigem de ser lançado em um futuro que parece tão sombrio quanto o nosso passado mais obscuro? O que fazer quando a máscara da civilidade cai e o que se revela é uma imagem ainda mais assustadora de nós mesmos? De onde tirar forças pra caminhar entre as ruínas e começar de novo? (Costa, 2019, 114’42”-115’31”).

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da motivação em estudar processos comunicativos vinculados a uma demanda afetiva — neste caso, o luto —, esta dissertação propôs um diálogo entre o olhar psicanalítico clássico e abordagens da Psicologia, da Semiologia e do Cinema, para atingir os seguintes objetivos:

- a) explorar as relações entre a biografia e a cinematografia de Petra Costa — cuja irmã mais velha, Elena, faleceu em decorrência de um quadro de depressão e de uma tentativa de suicídio quando Petra tinha apenas sete anos;
- b) compreender como se opera, em termos psicológicos, e como se figura, em termos narrativos, a insistência da cineasta no tema da morte;
- c) interpretar como se dá o processo de conversão de uma experiência desprazerosa em uma experiência de prazer na atividade criativa.

Neste sentido, a investigação nutriu-se principalmente da *psicanálise freudiana*, da *semiologia barthesiana*, da *Teoria de Cineastas* e da *Crítica de Processos de Criação*.

Antes de analisar seus filmes *Olhos de Ressaca* (2009), *Elena* (2012), *Olmo e a Gaivota* (2014) e *Democracia em Vertigem* (2019), foi preciso refletir sobre a presença do luto nestas obras, a partir da contribuição de outros estudos, e sobre como tais filmes se inserem estilística e eticamente dentro do documentário, sob a influência dos pensamentos de Fernão Pessoa Ramos (2008) e Bill Nichols (2005). Além disso, alguns textos de Sigmund Freud foram revisitados, para que fosse possível resgatar uma compreensão da dinâmica do aparelho psíquico. Nesse resgate, trabalhou-se com os conceitos de *luto*, *pulsão*, *princípio do prazer*, *princípio da realidade* e *sintoma*. Explorou-se ainda, à luz da Psicologia Cognitiva, as funções cognitivas da *atenção* e da *memória*, no intuito de pensar em como estas se relacionam com as decisões e repetições temáticas de quem escreve e faz cinema.

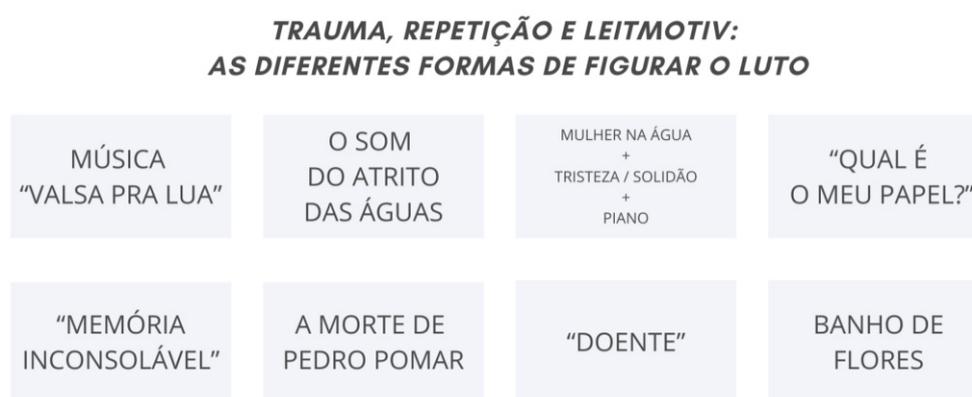
Resgatou-se, também, os conceitos de *autoria* e *criação*, com base em teorias próprias da área do Cinema — a *Teoria do Autor*, a *Teoria dos Cineastas* e a *Teoria de Cineastas* —, para tencioná-los com algumas correspondências entre os pensamentos de Sigmund Freud e Roland Barthes, como o entendimento do *estilo* enquanto um *sintoma* e do *segundo sistema semiológico* enquanto um *sentido latente*. Assim, a proposta metodológica de análise fílmica estabelecida culminou na

utilização da fórmula para sistemas conotativos,  $(E R C) R C$ , de Roland Barthes, para identificar o conteúdo latente inscrito nas frases, cenas, ou mesmo sequências fílmicas icônicas que demarcam o estilo de Petra Costa ao longo da sua obra, vinculando tal conteúdo aos seus temores e desejos.

Para elucidar a percepção subjetiva da cineasta, matéria-prima de sua obra e alicerce do capítulo de análise, aliaram-se os filmes a conteúdos extra fílmicos, como falas públicas concedidas em entrevistas. Tal estratégia se inspirou na *Crítica de Processos de Criação* de Cecília Salles, que visa à ampliação da *Crítica Genética* e reflete sobre os processos criativos a partir dos “arquivos da criação” (ou ainda, “documentos de processo”). Assim, a análise foi desenvolvida a partir da transcrição dos enredos, com imagens e diálogos; da identificação dos distintos momentos em que o luto se figura — correspondendo à noção de *desprazer* —; e também dos momentos em que, apesar do luto e da consciência sobre a morte, correspondem ao campo da fantasia e da criação, instâncias que satisfazem ao princípio do prazer e que nem sempre operam em convergência com a realidade — correspondendo à noção de *prazer*.

Das vezes em que o luto se figura e que se repetem em pelo menos dois filmes, foram encontradas oito ocorrências:

FIGURA 35 – AS DIFERENTES FORMAS DE FIGURAR O LUTO NA FILMOGRAFIA DE PETRA COSTA



FONTE: a autora (2025)

A música *Valsa pra Lua*, de Vitor Araújo, é utilizada em três momentos de *Olhos de Ressaca* (2009) e em três momentos de *Elena* (2012). Tais ocorrências,

em linhas gerais, representam em ambos os filmes primeiro o frescor da juventude, curiosa e expressiva, aliada ao processo de amadurecimento — quando se narra sobre a mangueira que ligava os terrenos de Vera e Gabriel e sobre os primeiros vídeos de Elena, dançando e dirigindo Petra —; depois o enfrentamento com a morte — seja da mãe de Vera, seja de Elena —; e, por fim, a consciência do vínculo e do apego ao outro — com Vera e Gabriel balançando de mãos dadas e com Petra dançando pelas ruas de Nova York em homenagem à irmã.

Já no que diz respeito às águas, tanto sua imagem sonora quanto sua imagem visual são de grande importância para Petra Costa e para a composição narrativa de seus filmes. A própria cineasta admite, no debate que participou ao lado de João Moreira Salles e Daniela Capelato, que quase todas as suas memórias de Elena contavam com a presença da água (Petra Costa, 2013b). Portanto, a utilização deste elemento é também uma maneira de lembrar a irmã, revivendo-a através da memória.

Com relação à composição cênica na qual há a imagem da mulher na água, mais a sonoridade do piano e uma narração em *off* que remete a sentimentos de desolação, tristeza e solidão, pode-se dizer que ela constitui um *leitmotiv*, presente nos quatro filmes de Petra Costa — *Olhos de Ressaca* (2009), *Elena* (2012), *Olmo e a Gaivota* (2014) e *Democracia em Vertigem* (2019) — e, além disso, materializa a expressão “Complexo de Ofélia”, cunhada por Bachelard e resgatada pela cineasta, cujo conteúdo latente consiste em uma alusão à imagem de Ofélia, personagem da peça *Hamlet* de William Shakespeare, e aos temas da morte e da perda do objeto de amor.

A pergunta “Qual é o meu papel?”, por sua vez, explicita um sentimento de inadequação e uma crise de identidade frente às consequências da interrupção de uma etapa da vida — seja pela morte de Elena, que era um modelo e uma inspiração para Petra Costa, desencadeada pela depressão e por uma tentativa de suicídio; seja pela transformação na rotina de Olivia, que deixou de poder sair de casa e trabalhar, em decorrência de uma gravidez de risco. Os sentimentos de Olivia, retratados em *Olmo e a Gaivota* (2014), atravessam a linha tênue entre documentário e ficção e carregam certa memória dos sentimentos de inadequação e vazio existencial vividos por Elena e, conseqüentemente, por Petra, retratados no longa-metragem anterior. Disso, entende-se que o conteúdo latente vinculado a tal signo consiste em, justamente, uma busca da cineasta em espelhar os conflitos da

irmã, que sofreu com a impossibilidade de atuar para o Cinema a ponto de desenvolver um quadro depressivo e prejudicar a sua possibilidade de atuar para o Teatro. Como foi afirmado anteriormente, Olivia, assim como Elena, não incorpora o significativo “atriz” apenas como uma função, mas sim como um traço identitário e uma força motriz, do qual dependem sua libido e sua motivação para existir. Tal característica, presente na composição da personagem, reforça a tese de que ela corresponde à busca e à satisfação de estados intermediários da atividade pulsional da cineasta, revivendo Elena através da memória e aflorando, assim, a possibilidade de encontro com o prazer.

Enquanto isso, o termo “memória inconsolável”, extraído do filme *Hiroshima Mon Amour* (1959), escrito por Marguerite Duras e dirigido por Alain Resnais, vincula-se à impossibilidade do esquecimento de um evento traumático, desencadeando uma tristeza e um luto que podem se arrastar por anos. Presente em *Elena* (2012) e em *Olmo e a Gaivota* (2014), o termo é utilizado para retratar o quanto cada uma das personagens — Petra e Olivia — estão apropriadas de suas tristezas resultantes das experiências de perda vividas.

A morte de Pedro Pomar condensada em uma fotografia, nesse sentido, reitera o horror perante uma perda abrupta. O conteúdo, que seria utilizado em *Elena* (2012) mas não participou do corte final, é reciclado em *Democracia em Vertigem* (2019), com a novidade de ter passado por uma alteração digital que buscou corrigir a adulteração feita pelos agentes do DOPS na cena do crime. O que mais chama a atenção, no entanto, é que a utilização desta fotografia para narrar tanto a história de vida da família quanto a história do Brasil demonstra claramente o entrelaçamento entre os dramas pessoais e políticos e seus conflitos decorrentes. Mais do que elaborar uma análise de conjuntura com base na Ciência Política, o que Petra Costa faz em *Democracia em Vertigem* (2019) é elaborar outra experiência de perda, a partir do afeto perante aquilo que lhe é “familiar e passível de morrer”.

O termo “doente”, então, vem como essa dobra entre *Elena* (2012) e *Democracia em Vertigem* (2019), entre o suicídio da irmã e o suicídio da democracia brasileira. O “futuro”, para o qual somos lançados, e “que parece tão sombrio quanto o nosso passado mais obscuro” (Costa, 2019, 114’42”-115’31”), remete a um temor pela repetição do trauma — a perda do objeto de amor —, traçando então uma compreensão sobre a subjetividade da cineasta, que guarda consigo certa ansiedade e desesperança.

Por fim, o “banho de flores” que tanto Olivia, em *Olmo e a Gaivota* (2014), quanto Lula, em *Democracia em Vertigem* (2019), recebem, remete à composição cênica de um velório, momento no qual as pessoas se despedem de alguém por quem sentem estima e/ou amor, jogando-lhe flores. Este momento, em ambos os filmes, vem como uma espécie de desfecho, simbolizando um rito de passagem e marcando o fim de um período da vida. No caso de Olivia, entre a maternidade intra-uterina e o início da maternidade extra-uterina — ambas condições que desvinculam a protagonista da possibilidade de trabalhar como atriz do *Théâtre du Soleil* — e, no caso de Lula, entre ser um ex-presidente popular suspeito de praticar corrupção, indiciado pela Operação Lava Jato, e ser um preso político — para uns mártir, para outros culpado. Tratando-se de uma figuração do luto, a perspectiva adotada pela cineasta, então, é de que Lula seria, assim como Pedro Pomar, mais um mártir, neutralizado injustamente.

Os conteúdos latentes identificados traçam um caminho de elaboração do luto, calcado em: 1. resgatar a memória traumática da perda de Elena; 2. estabelecer contato com a sua imagem; 3. estabelecer contato com outras imagens que, no entanto, espelham os conflitos presentes em tal experiência de perda; 4. compreender o temor pela repetição do trauma e o desejo de recuperação do objeto de amor perdido.

Espera-se, portanto, contribuir com o desenvolvimento das teorias utilizadas, além de reforçar a importância de se compreender a afetividade subjacente aos processos comunicativos. Pois a intensidade com a qual uma experiência de perda — neste caso, em decorrência da depressão e 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, tal 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 retratados no *plano de expressão*, 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 pelos sentimentos narrados e padecendo também da sensação de luto. Eis a sua escritura.

Manipular a realidade, através do câmbio objetual — substituir a persona Elena, uma espécie de objeto primordial, por outros personagens, ou seja, outros objetos — implica reinventá-la, e nisso consistem as inovações narrativas intrínsecas a cada diegese fílmica. Por isso cada enredo conduz a um desfecho de enfrentamento com a morte distinto. O desejo, ou o temor, que subjaz o *plano de conteúdo*, ou seja, os *significados latentes*, catalisam a decisão criativa sobre o desfecho. Ainda assim, há, em todos eles, um evidente “reviver, através da memória”. Assim sendo, entende-se que, nas quatro produções fílmicas o “desejo de ressurreição” é buscado e parcialmente satisfeito, proporcionando, em certa medida, o encontro com o prazer.

Em uma entrevista concedida em 2013 ao Instituto Vita Alere de Prevenção e Posvenção do Suicídio, a cineasta contou um pouco mais sobre como foi lidar com o suicídio de Elena e considerou “a arte como uma forma de ressignificar esse trauma”. E, ainda, afirmou o seguinte: “o que pra mim foi muito prazeroso da arte foi esse processo de poder compartilhar, ver o quanto a sua história pode ecoar na história de outras pessoas e inspirá-las a ressignificar também seus traumas, suas memórias inconsoláveis” (Vita Alere, 2013). Há, portanto, um eixo conectivo — o significante “memória inconsolável” — entre a imagem da irmã e o sentimento de tristeza evocado. Isso denota que, concomitantemente, é possível obter prazer e desprazer com a criação cinematográfica. Porém, de acordo com as declarações públicas de Petra Costa, a decisão verbal que prevalece é a de ressaltar a sensação de prazer.

## REFERÊNCIAS

**AGENDA.** Petra Costa - Olmo e a Gaivota. Publicado em 10 nov. 2015. Disponível em: YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=gF7JARPLudI>. Acesso em: 13 dez. 2024.

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

AUMONT, Jacques. Pode um filme ser um ato de teoria? **Revista Educação e Realidade**, v. 33, n. 1, jan./jun. 2008, p. 21-34. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/6684>. Acesso em: 7 mar. 2024.

ASTRUC, Alexandre. O que é a mise en scène? *Cahiers du Cinéma*, n. 100, out. 1959, p. 13-16. Traduzido por Matheus Cartaxo. In: **Foco Revista de Cinema**, 2012. Disponível em: <http://focorevistadecinema.com.br/FOCO4/miseenscene.htm>. Acesso em: 11 nov. 2022.

BARTHES, Roland. A morte do autor. 1968. In: **O rumor da língua.** 2. ed. Prefácio de Leyla Perrone-Moisés. Tradução de Mario Laranjeira. Revisão de tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia.** 15. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1992.

BARTHES, Roland. **Mitologias.** Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

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: Cultrix, 1974.

BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto.** Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977.

BAZIN, André. De la política de los autores. *Cahiers du Cinéma*, n. 70, abr. 1957.

BENTO, Victor Eduardo Silva. Existiria uma “semiologia psicanalítica” em Lacan? **Aletheia**, n. 25, p. 177-190, jan./jun. 2007.

BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico.** Tradução de Luís Carlos Borges. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução.** Tradução de Roberta Gregoli. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: Editora da USP, 2013.

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

**CANAL DA RESISTÊNCIA.** Entrevista com a cineasta Petra Costa, diretora do documentário "Democracia em Vertigem". Publicado em 11 jul. 2019. Disponível em: YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=f5Tzw9yzkEU>. Acesso em: 13 dez. 2024.

CUNHA, Tito Cardoso. **Teoria dos Cineastas versus Teoria do Autor.** *In:* Encontro AIM-Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento, VII., 2017, Braga.

DELEUZE, Gilles. **O Ato de Criação.** Palestra de 1987. Tradução de José Marcos Macedo. Folha de São Paulo, 1999.

**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.

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

**ELENA FILME.** ELENA - Memórias de uma criação. Publicado em 20 de maio de 2014. Disponível em: [https://youtu.be/\\_QprO\\_AOUrI](https://youtu.be/_QprO_AOUrI). Acesso em: 27 fev. 2024.

**ELENA FILME.** Petra Costa participa de debate sobre ELENA na UFMG. Publicado em 6 de ago. de 2015. Disponível em: [https://youtu.be/l-5S0Zd36\\_Q?si=uswThYr6u9nvnFEs](https://youtu.be/l-5S0Zd36_Q?si=uswThYr6u9nvnFEs). Acesso em: 26 fev. 2024.

EXTRA: Faixa comentada por Carlos Alberto Mattos, João Moreira Salles e Petra Costa. *In:* DVD de *Elena* (2012). Instituto Moreira Salles, janeiro de 2014.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio de prazer.** Tradução 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 Bilíngue. Tradução de Pedro Heliodoro Tavares. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

FREUD, Sigmund. Formulações sobre os dois princípios do funcionamento psíquico (1911). *In:* **Obras completas, v.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. **Luto e Melancolia**. Tradução, introdução e notas de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FREUD, Sigmund. **O Mal-Estar na Civilização**. Tradução de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

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

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

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Freud e o Inconsciente**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

**HIROSHIMA MON AMOUR**. Direção de Alain Resnais. Roteiro de Marguerite Duras. França/Japão: Argos Films, 1959.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

LAPLANCHE, Jean. **Vocabulário da psicanálise / Laplanche e Pontalis**. Direção de Daniel Lagache; tradução Pedro Tamen. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LEITES, Bruno; BAGGIO, Eduardo; CARVALHO, Marcelo. Fazer a teoria do cinema a partir de cineastas – entrevista com Manuela Penafria. **Intexto**, Porto Alegre, n. 48, p. 6–21, 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/97857>. Acesso em: 7 nov. 2024.

LEJEUNE, Phillipe. **O Pacto Autobiográfico**: de Rosseau à Internet. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LOPES, Joyce do Nascimento. **Afeto e subjetividade**: uma análise semiótica do documentário *Elena*. 2019. 99 f. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019.

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

MORELE, Victória da Silva. **Documentário autobiográfico e busca performática em Elena (2012) de Petra Costa**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Publicidade e Propaganda) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2023.

MORIARTY, Michael. **Roland Barthes**. Stanford: Stanford University Press, 1991.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2005.

**NOCAUTE - Blog do Fernando Moraes**. EXCLUSIVO: PETRA COSTA CONTA DETALHES DA NOSSA DEMOCRACIA EM VERTIGEM. Publicado em 2 jul. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ymba6fYemPE>. Acesso em: 13 dez. 2024.

NOVAES, Claudio Cledson; SOUZA, Marcos Botelho. Petra Costa. Os filmes Elena e Democracia em vertigem como testemunhos líricos de um trágico retorno. **Cinemas d'Amérique latine**, n. 28. 2020. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cinelatino/7559>. Acesso em: 29 abr. 2024.

NUSOM USP. Palestras NuSom - Conversa com Cecilia Almeida Salles. YouTube: **Nusom USP**. Publicado em 24 de ago. de 2016. Disponível em: <https://youtu.be/1BYIYoth32Y?si=ZKJBpx77ZMLRuni0>. Acesso em: 7 nov. 2024.

**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.

**OLMO E A GAIVOTA**. Entrevista de Petra Costa ao Metrópolis (TV Cultura) - Olmo e a Gaivota. Publicado em 26 out. 2015. 2015b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x8p8dSnYdBU>. Acesso em: 13 dez. 2024.

**OLMO E A GAIVOTA**. Petra Costa em entrevista para Globo News - OLMO E A GAIVOTA. Publicado em 5 nov. 2015. 2015a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T9C9H9HEABQ>. Acesso em: 13 dez. 2024.

**OLMO E A GAIVOTA**. Petra Costa no Sem Censura. Publicado em 7 dez. 2015. 2015c. Disponível em: <https://youtu.be/7hARfCv-aeo?si=Vz0QPtarw-50U8sl>. Acesso em: 13 dez. 2024.

**OPERA MUNDI**. #SUB40: Entrevista Petra Costa, cineasta brasileira indicada ao Oscar. YouTube: Transmitido ao vivo em 17 de dezembro de 2020. Disponível em: <https://youtu.be/vEOj6lpR1Ww>. Acesso em: 13 dez. 2024.

PENAFRIA, Manuela; VILÃO, Henrique; RAMIRO, Tiago. O ato de criação cinematográfica e a "Teoria dos Cineastas". *In*: PENAFRIA, Manuela; BAGGIO, Eduardo Tulio; GRAÇA, André Rui; ARAÚJO, Denize (org.). **Propostas para a Teoria do Cinema - Teoria dos Cineastas**. v. 2. Covilhã: Editora LabCom.IFP, 2016.

PEREIRA, Ana Catarina; NOGUEIRA, Juslaine Fátima de Abreu. A reinvenção de si e a construção da alteridade perante o irreversível: o cinema de Petra Costa. **FAP Revista Científica**, v. 18, n. 1, p. 106-126, jan./jun. 2018.

**PETRA COSTA.** Debate sobre o filme ELENA em Porto Alegre (RS) - com Petra Costa, Eduardo Bueno e Jorge Furtado. Publicado em 28 de maio de 2013. 2013a. Disponível em: <https://vimeo.com/67159921>. Acesso em: 13 dez. 2024.

**PETRA COSTA.** Debate sobre o filme ELENA no Itaú Cultural (SP) - com Petra Costa, João Moreira Salles e Daniela Capelato. Publicado em 24 de mai. de 2013. 2013b. Disponível em: <https://vimeo.com/66931777>. Acesso em: 13 dez. 2024.

PUERTAS, Emeterio Diez. *La escritura cinematográfica y el "leitmotiv"*. **RILCE**, 2. ed., v. 2. p. 236-255. 2009.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

RIVERA, Tania. Entre dor e deleite: Luto e melancolia. Resenha de Freud, Sigmund; Kehl, Maria Rita; Peres, Urania T.; Carone, Modesto e Carone, Marilene (tradução de Marilene Carone). São Paulo: Cosac Naify, 2011, 144 p. **Crítica.** Novos estudos CEBRAP, v. 94, p. 231-237. Nov. 2012. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0101-33002012000300016>.

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

SADALA, Glória; MARTINHO, Maria Helena. A estrutura em psicanálise: uma enunciação desde Freud. In: **Ágora**, v. XIV, n. 2, jul/dez 2011, p. 243-258.

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

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral.** Organizado por Charles Bally e Albert Sechehaye. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidom Blikstein. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

STAM, Robert; BURGOYNE, Robert; FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. **Nuevos conceptos de la teoría del cine:** estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad. Barcelona: Editorial Paidós, 1999.

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

TEIXEIRA, Derick Davidson Santos. O corpo que escreve: Barthes, Lacan e o sujeito da escrita. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022.

TRUFFAUT, François. O diretor: aquele que não tem o direito de se queixar. "Cinéma, univers de l'absence?", **Collectif**, 1960.

**VERTENTES DO CINEMA.** OLMO E A GAIVOTA - BATE-PAPO EQUIPE. Publicado em 8 nov. 2015. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=7\\_sJrvJii9M](https://www.youtube.com/watch?v=7_sJrvJii9M). Acesso em: 13 dez. 2024.