

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
Faculdade de Ciências Humanas e da Saúde
Curso de Psicologia

Ananda Honorato Silva

**ANÁLISE PSICANALÍTICA DO DOCUMENTÁRIO ELENA:
o processo de sublimação e luto de Petra Costa**

São Paulo
2018

Ananda Honorato Silva

**ANÁLISE PSICANALÍTICA DO DOCUMENTÁRIO ELENA:
o processo de sublimação e luto de Petra Costa**

Trabalho de Conclusão de Curso realizado como exigência parcial para a graduação do curso de Psicologia da Faculdade de Ciências Humanas e da Saúde, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Orientadora: Prof^a Dr^a Rosa Maria Tosta.

São Paulo
2018

Dedico esse trabalho aos meus amores e desamores,
que me ajudaram a ser quem sou na caminhada da vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus pais, Edilson e Luzinete, que me deram o sopro de vida, que me ensinaram o amor e a honestidade e por acreditarem em mim quando nem eu mesma acreditava. Também agradeço as minhas irmãs Flávia e Lígia, e ao meu primo Rafael pela amizade e amor gratuitos.

Agradeço aos meus professores que me acompanharam durante toda a minha trajetória escolar e universitária. À professora Cris Petroucic por me mostrar um modo de ser delicado e extrovertido. À professora Chu Cavalcanti por me ensinar que seriedade também pode caminhar junto com amabilidade. À professora Beltrina Corte que sempre me recebe com incrível espontaneidade e me ajudou muito nesse trabalho. À minha orientadora Rosa Tosta por me motivar e me fazer refletir sobre cada passo tomado nesse trabalho e à professora Paula Peron por sempre estar disposta a me ajudar nos meus estudos com um sorriso no rosto, muito obrigada. Também agradeço a minha amiga, Fernanda Fazzio por me acalmar e me ajudar a adentrar no universo da psicanálise. Todas essas mulheres são incríveis!

Quero agradecer aos meus amigos, afinal eles são a família que eu pude escolher. Agradeço aos amigos que me acompanharam durante a escola, o cursinho e agora na faculdade. Obrigada por me acolherem em momentos decisivos, por suportarem meus comentários um tanto ácidos e por compartilharem comigo boas histórias, boas risadas. Maria Eugênia, Ana Bárbara, Ana Walder, Cléria, Henrique, Michele, Tuanny e tantos outros representados por essas pessoas maravilhosas. Agradeço especialmente ao meu melhor amigo, Luciano, a única pessoa com quem eu consigo passar quatro horas no telefone.

*As memórias vão com o tempo, se desfazem.
Mas algumas não encontram consolo,
só algum alívio nas pequenas brechas da poesia.
Você é minha memória inconsolável,
feita de pedra e de sombra.
E é dela que tudo nasce,
e dança.
(Petra Costa)*

RESUMO

Título: Análise psicanalítica do documentário Elena - O processo de sublimação e luto de Petra Costa

Autora: Ananda Honorato Silva

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Rosa Maria Tosta

Este estudo foi idealizado a partir do questionamento sobre a possibilidade de realizar sublimação mediante a perda de um objeto amoroso. O objetivo desse estudo é realizar uma leitura psicanalítica do documentário Elena, visando investigar se é possível sublimar durante um processo de luto e como isso ocorre no longa-metragem de Petra Costa, Elena, a partir da teoria freudiana. O método interpretativo aplicado nesse estudo foi elaborado pelo psicanalista Franklin Goldgrub (2004) em que se busca metáforas transparentes, onde seu sentido é apresentado de forma clara, e metáforas opacas, em que é necessário um olhar analítico para que se possa fazer interpretações. O estudo deu início a partir de uma revisão bibliográfica da obra freudiana dos conceitos de sublimação, identificação e luto, que foram dispostos em capítulos. Em seguida, foi descrito o processo de criação do filme a partir de depoimentos de algumas produtoras dele. Logo adiante, foi feita a narrativa do documentário com o propósito de dar embasamento à interpretação. Por fim, se buscou na análise de metáforas transparentes e opacas uma interlocução com as personagens literárias Ofélia, da obra shakespeariana, Hamlet e da Sereiazinha, retirada do conto de Hans Christian Anderson de mesmo nome. O resultado desse estudo mostrou que a partir da interpretação desse documentário pode se conceber que o ato sublimatório da diretora culminou no processo de elaboração de luto dela, logo, algumas pessoas teriam a capacidade de sublimar frente a perda de um objeto amoroso.

Palavras-chave: documentário Elena, sublimação, luto, identificação, metáfora.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
MÉTODO.....	10
1. SUBLIMAÇÃO	13
2. IDENTIFICAÇÃO.....	20
3. LUTO	26
4. ELENA.....	30
4.1. Sobre a criação do documentário	30
4.2. Narrativa do documentário Elena	31
4.3. Análise psicanalítica de Elena.....	38
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	46
REFERÊNCIAS.....	49
APÊNDICE.....	51

INTRODUÇÃO

Segundo Freud (1930), o ser humano é regido pelo princípio de prazer, buscando em sua vida formas de se satisfazer. Ele postula duas maneiras para conquistá-lo, em que a primeira teria um caráter restrito e uma meta negativa visando a satisfação de suas pulsões através de vivências de forte prazer, enquanto que a segunda seria mais ampla e de meta positiva com o objetivo de atenuar o sofrimento eliminando o desprazer.

Em *O mal-estar na civilização* (1930), Freud categorizou as três prováveis origens do mal-estar humano, em que o primeiro seria proveniente do próprio corpo, que envelhece com o tempo, o segundo da natureza, que frente a ela o ser humano se torna frágil e o último referente às relações humanas, definida pelo autor como fonte de prazer e desprazer. Na contramão das três origens de sofrimento o autor apresenta três recursos, denominados por ele como “paliativos” (FREUD, 1930/2010, p.28) para as dores, decepções e tarefas insolúveis. São elas as “poderosas diversões, que nos permitem fazer pouco de nossa miséria, gratificações substitutivas, que a diminuem, e substâncias inebriantes, que nos tornam insensíveis a ela” (FREUD, 1930/2010, p.28). Dentro da categoria de gratificações substitutivas, o psicanalista inclui a arte como uma forma de ilusão ao sofrimento.

A partir dessas considerações, a temática desenvolvida neste trabalho se deu por um interesse pessoal pela criação artística e pelo luto. Durante o meu percurso na faculdade, observei que essas temáticas eram mais abordadas em eletivas, e pouco se desenvolvia. A motivação para a realização dessa pesquisa, deu-se justamente pela curiosidade em estudar como se dá o processo de sublimação em uma situação de luto a partir da visão freudiana.

Ainda em *O mal-estar na civilização*, Freud (1930) apresenta outra maneira de afastar o sofrimento por meio da plasticidade dos deslocamentos da libido de nosso aparelho psíquico. Ao deslocar as metas pulsionais o eu não seria atingido pelas frustrações do mundo externo, de modo que a sublimação acaba se fazendo presente. Elevar as metas pulsionais através da sublimação permitiria que músicos compusessem canções e que cientistas fizessem novas descobertas. No entanto, o autor afirma que esse método é fraco, pois não poderia ser aplicado para todas as pessoas, e mesmo aquelas que conseguiriam sublimar não teriam eficácia, porque esse processo estaria sujeito a falhas.

A partir de um interesse particular sobre o desenvolvimento do processo de sublimação em situações de grande sofrimento humano e do luto, veio o ímpeto de pesquisar como funciona o mecanismo das pulsões e como ela funciona nessas situações em específico, pois na literatura encontra-se mais informações sobre a sublimação de pulsões na erotização.

Inspirado no mecanismo de sublimação este estudo se implica em investigar como ele aparece no documentário *Elena* (2012). No longa metragem é retratada a vida de Elena, irmã de Petra, desde a história anterior ao seu nascimento seguido pela sua trágica e precoce morte, até a forma como ela e sua mãe reagiram a essa perda. Petra retrata a vida de sua irmã com extrema delicadeza de modo que qualquer um que assiste a esse documentário é acalentado pela poesia dele.

Pensando na história desse filme, nas angústias que ele suscitava e em como ele foi criado, selecionei os conceitos que melhor embasariam esta análise. Estes foram: sublimação, identificação e luto.

De acordo com Laplanche e Pontalis (1987), a sublimação é um processo que explica atividades humanas como as artísticas e intelectuais, que aparentemente não teriam nenhuma relação com a sexualidade, mas na verdade são provindas das pulsões sexuais e sofreram modificações de suas metas.

A sublimação aparece aqui como uma alternativa ao excesso de pulsões de um sujeito. Pulsões que não teriam sua satisfação bem aceita por nossa sociedade, caso tivessem tomado o seu caminho original. É interessante ver que no decorrer desse estudo diversas lacunas vão permeando esse conceito. Desde a falta de um texto especificamente dedicado a ele pelo pai da psicanálise, até sobre possíveis hipóteses sobre como funcionaria a sublimação quando relacionada à melancolia.

Quanto ao conceito de identificação, presente na teoria do complexo de Édipo, é o que permite a todo sujeito fazer suas escolhas objetais, a partir de conteúdos que são inconscientes ao eu, mas que definirão muitas vezes como será a personalidade de uma pessoa. A partir disso, poderemos imaginar a importância da identificação no desenvolvimento psíquico do ser humano, bem como nas futuras escolhas que ele fará no decorrer de sua vida.

Finalmente, nos atemos aos conceitos de luto e melancolia nesse estudo por terem sido um dos eixos a serem abordados durante a análise dele. Sendo que o primeiro se refere a um processo de elaboração da perda de um objeto amado, enquanto que o segundo, a uma identificação muito forte com um objeto perdido.

A partir desses conceitos e das questões apresentadas por Petra Costa em seu filme, esta análise se justifica por mostrar que há a possibilidade de se superar uma melancolia e iniciar um trabalho de luto através da produção artística. Além disso sua análise se torna legítima, pois de acordo com Franklin Goldgrub (2004, p.18) “os mitos e os filmes favorecem a percepção da estrutura metafórica do discurso”.

O objetivo desse estudo é realizar uma leitura psicanalítica do documentário *Elena*, visando investigar se é possível sublimar durante um processo de luto e como isso ocorre no longa-metragem de Petra Costa.

MÉTODO

Como metodologia desse estudo foram utilizados alguns autores que discutem a questão da interpretação de filmes na abordagem psicanalítica. De acordo com Violante (2000), nesse tipo de pesquisa podemos conceber que tudo que tange o inconsciente é passível de ser investigado, logo, tudo que é humano também. Esse tipo de pesquisa segue duas coordenadas. A primeira a partir de uma relação inter-humana em que tem um sujeito que fala e outro que oferece a sua escuta, enquanto que a segunda ocorre através de uma situação extra-analítica.

No modo extra-analítico encontramos a *pesquisa hermenêutica* pautada nas vivências do pesquisador e a *pesquisa exegética* realizada por meio da leitura de livros. Sobre esse segundo tipo a autora diz que é

importante o estudante universitário tomar conhecimento da literatura psicanalítica produzida desde o final do século passado, uma vez que “conhecer o que existe, em psicanálise como em qualquer outra disciplina, é o primeiro momento de qualquer pesquisa séria.” (MEZAN apud VIOLANTE, 2000, p.111)

Outro ponto importante que a autora trouxe ao citar Birman foi a proposta de observar o momento histórico em que a teoria foi formulada, bem como as modificações sofridas por ela no decorrer do tempo. A psicanálise teria como objeto de estudo o inconsciente, enquanto que seu método se daria a partir da interpretação e a técnica seria pautada pela associação livre.

Violante (2000) afirma que a psicanálise propõe seu estudo com base no discurso, possibilitando a interpretação desde que permaneça seu rigor conceitual; isto pode ser desenvolvido por meio de vários temas como “as produções culturais como a arte” (p.115).

Para compor a análise do filme foi utilizado o método interpretativo que Franklin Goldgrub desenvolveu em seu livro *A Metáfora Opaca* (2004). O autor afirma que a interpretação deveria ser pautada no discurso, de modo que a linguagem se torna fundamental neste processo. Este método deveria “discernir rigorosamente o sentido de determinada produção discursiva da respectiva significação consciente” (GOLDGRUB, 2004, p.18).

Sobre isso, Goldgrub (2004) defendeu a importância da linguagem para que se pudesse interpretar um discurso. Este deveria ser conferido considerando a teoria, indo além da produção discursiva da associação livre e da escuta analítica pela atenção flutuante, que apesar de serem fundamentais na psicanálise, neste contexto interpretativo acarretaria em uma limitação.

Segundo o autor, para a elaboração desse estudo foi fundamental a volta ao texto *A interpretação dos sonhos* (1900) em que Freud define um método interpretativo. No entanto, lembra que Freud não estendeu este método para conteúdos não oníricos. A falta de uma teoria como essa se

daria à dificuldade em compreender as relações entre linguagem e inconsciente, presentes nos sonhos e em outras formas de discurso.

(...) O sonho, por ser indisfarçadamente metafórico, favoreceu a formulação do método interpretativo- cuja característica principal é a de rastrear, através da substituição, o que foi substituído. As operações oníricas descritas por Freud retratam modalidades de substituição linguísticas. Assim, o conteúdo manifesto do sonho (significação consciente) conduz aos restos diurnos (significação pré-consciente) e na sequência – se a resistência puder ser superada – à lógica subjacente (sentido inconsciente). Cabe então antecipar, de acordo com a argumentação anterior, que a interpretação não é senão leitura de metáforas discursivas. Ou desmetaforização. (GOLDGRUB, 2008, p. 66).

A interpretação ocorreria então através da desmetaforização de dois tipos de metáforas. A primeira é chamada por *metáfora transparente*, seria equivalente a condensação, em que o seu sentido é facilmente decodificável, como na expressão “cada macaco no seu galho” em que indica que não se deve adentrar o espaço do outro. Enquanto que a segunda, *metáfora opaca*, equivaleria ao deslocamento, tendo caráter obscuro, de modo que, seu acesso seria mais difícil exigindo o uso da associação livre e da escuta flutuante para que seja feita essa interpretação. Para o autor, essas metáforas também poderiam ser encontradas em mitos e filmes o que facilitaria a visualização das metáforas do discurso, legitimando o procedimento interpretativo.

O primeiro passo nessa direção consiste em libertar o procedimento interpretativo (a prática psicanalítica) de sua subordinação à transferência. O método interpretativo pode ser aplicado a outros discursos, que não precisam (nem podem) ser abordados a partir da noção de transferência. No que se refere a produção artística, há autores que admitem o valor instrumental da transferência do analista para com o objeto de estudo (mito, filme, livro, etc.). Essa perspectiva será descartada por discordância com a suposição de que emoções e sentimentos possam constituir a base de um procedimento metodológico rigoroso. (GOLDGRUB, 2004, p. 56)

Pensando no que Violante propõe nas pesquisas em psicanálise, no modelo de interpretação de Goldgrub e nas metáforas apresentadas no decorrer do filme e do depoimento de Petra Costa, este trabalho procurou fazer uma interlocução com duas personagens da literatura. A primeira refere-se a sereiazinha do conto *A Sereiazinha* de Hans Christian Anderson (1995) e a outra, Ofélia, da peça *Hamlet* do dramaturgo William Shakespeare (2010). Essas três histórias se costuraram em diversos pontos, de modo que diversos significantes similares aparecem como metáforas aos olhos dos apreciadores dessas obras.

A partir do documentário Elena (2012) e dos temas luto, melancolia, sublimação e identificação, os conceitos que norteariam este trabalho foram definidos. No primeiro conceito a ser pesquisado, sublimação, houve uma dificuldade em encontrar na obra freudiana algum texto que falasse explicitamente e unicamente sobre esse tema. Desta forma, através da sugestão da orientadora, foi feita uma busca nos índices remissivos das obras completas, onde o termo era citado, destacando

trechos onde Freud se dedicava um pouco mais neles. Além disso, os verbetes do Vocabulário de Psicanálise de Laplanche e Pontalis serviram como apoio nessas leituras. Através delas e de textos de comentadores o capítulo pode ser redigido.

Em seguida, foi realizada uma busca de leituras referentes à identificação. Também foi utilizado o Vocabulário para iluminar o caminho a ser seguido. Alguns textos sobre essa temática foram selecionados através de conhecimento prévio, obtido durante a graduação nas matérias de psicanálise, como o capítulo *A Identificação* do texto *Psicologia das massas e análise do eu* (1921) de Freud. Houve um facilitador da psicanálise ter uma metodologia hermenêutica, de modo que já tinham sido lidos alguns textos na busca pelo conceito de sublimação, não precisando repeti-los.

No capítulo de Luto, foi o usado o texto freudiano *Luto e Melancolia* (1914). No entanto, foram feitas duas leituras simultâneas dele, em traduções diferentes, sendo que em uma delas foi utilizado um texto introdutório por Maria Rita Khel, onde fazia uma leitura crítica sobre o texto freudiano. Isso ajudou no enriquecimento do capítulo.

Logo adiante, pode-se adentrar na história do documentário. O capítulo Elena foi dividido em três subtemas. No primeiro, foi feita uma pequena passagem sobre como foi o processo criativo e montagem do filme, tais informações foram retiradas do vídeo *ELENA – Memórias de uma criação*, disponibilizado no canal do Youtube do filme, tendo colaboração dos demais produtores, roteiristas, etc. Em seguida, foi feita uma descrição do filme, baseado nele próprio, conforme assistido previamente e da consulta de seu roteiro retirado do livro *Elena - O livro do filme de Petra Costa*. Além desse material, também foi utilizado na análise um depoimento público feito por Petra Costa para a revista Baazar, que se encontra anexado na sessão de apêndice.

1. SUBLIMAÇÃO

É importante iniciar esse capítulo dizendo que não foi encontrado um texto em que se tratasse especificamente do termo sublimação, e que portanto, podemos crer que ainda existem lacunas referentes à isso. Em um artigo de Eliana Mendes (2011) sobre pulsão e sublimação, ela expõe que Ernest Jones ao escrever um estudo biográfico de Freud teria afirmado que um possível texto sobre a sublimação haveria se perdido em 1915 com outros ensaios metapsicológicos. Ficamos então na expectativa de que um dia ele apareça.

Para discutir sobre esse termo tão valorizado por Freud, refletir sobre a origem dele se torna muito pertinente. Em nota de rodapé de *Os instintos¹ e seus destinos* (1915/2010) na edição da Companhia das Letras, o tradutor apontou que o termo alemão original para sublimação possui origem latina (*Sublimierung*) e já havia sido utilizado por pensadores anteriores a Freud, como Friedrich Nietzsche, o que nos faz pensar sobre suas outras possíveis inspirações para o termo.

Buscando outras fontes, encontramos o termo latim, sublime, “que quer dizer aquilo que é o mais elevado, o que alcança a perfeição, a purificação” (FABBRINI, 1999, p.18). O primeiro apontamento a ser feito sobre o termo é que ele é proveniente das ciências naturais. A sublimação é a mudança direta do estado sólido para o estado gasoso². Assim como na física, a psicanálise compreende a sublimação como

uma passagem, a transmutação de uma pulsão sexual para atividades nomeadas, elevadas, valorizadas, dentro de uma determinada sociedade e cultura, e que não têm em si mesmas quaisquer vínculos aparentes com que designamos por sexual (FABBRINI, 1999, p.18).

No *Vocabulário da Psicanálise* de Laplanche e Pontalis (1987/2001) os autores afirmam que Freud tentou explicar a sublimação a partir de um ponto de vista econômico e dinâmico no decorrer de suas obras, sendo que no primeiro existe a ideia de repartição de uma energia quantificável de modo que parte das pulsões dos sujeitos seriam direcionadas para esses fins; já no segundo se apresenta como dinâmica na medida que fenômenos psíquicos são resultantes de conflitos e de composições de forças do aparelho psíquico.

¹ Instintos aqui será lido como pulsões, assim como sugere o tradutor da edição dessa obra.

² Conforme o que foi dito em aula pela psicanalista Paula Peron, podemos notar que Freud integra diversos termos das ciências naturais no vocabulário da psicanálise, tais como, deslocamento, condensação, investimento, economia (libidinal), transferência, dentre outros. Esse movimento de Freud para aproximar a psicanálise desses campos foi uma tentativa dele no início de sua obra para tentar afirmar a psicanálise como uma ciência.

Em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905/2016), Freud traz uma dimensão econômica para este termo ao falar dos desvios relativos às metas sexuais, em que as pulsões sexuais mudam os seus trajetos “para o âmbito artístico, quando se consegue retirar seu interesse dos genitais e dirigi-lo para a forma do corpo em seu conjunto” (FREUD, 1905/2016, p.50). A sublimação então, refere-se principalmente às pulsões parciais, pulsões que não conseguem se integrar definitivamente pela genitalidade. Pensando nisso e na concepção econômica, as pulsões parciais teriam maior possibilidade de serem sublimadas, pois apesar de possuírem uma meta sexual, ainda não atingiram seu objetivo final, que seria o encontro dos genitais.

Ao falar nos desfechos dos desejos inconscientes na quinta lição de psicanálise (1910/2013) Freud considera a sublimação como uma possibilidade de realização dos desejos. Para ele, o recalque impediria que a sublimação ocorresse de forma satisfatória e, portanto, o neurótico perderia com o recalque grandes fontes de energia psíquica que serviriam para a formação de sua personalidade, tendo assim grande valor (FREUD, 1910/2013). Dessa maneira, se os desejos não fossem recalcados, teríamos um maior aproveitamento dessa energia que teria adquirido um destino mais nobre, através da sublimação havendo, portanto, um novo direcionamento desse objetivo para algo socialmente estimado.

Freud (1910/2013) acreditava que provavelmente às maiores produções da civilização se deva a energia utilizada na sublimação, e esse pensamento está na construção do próprio conceito, pois, para ele, o processo sublimatório adquire um caráter extraordinário, de forma que ela não é somente o melhor mecanismo de defesa, como também o processo de desenvolvimento mais promissor.

Ainda no início de sua obra quando Freud estava dedicado à tarefa de diferenciar o que seriam pulsões (*Trieb*) de estímulos externos e em definir as origens e os destinos das pulsões, ele enfatiza que a sublimação tem origem nas pulsões sexuais e sua dessexualização se daria a partir da transformação da meta e do objeto ao qual se dirige essa pulsão. Em *Os instintos e seus destinos* (1915/2010), Freud afirma que os estímulos estão relacionados ao esquema de arco reflexo em que um estímulo externo ao tecido nervoso é descarregado por meio de uma ação, enquanto que a pulsão é proveniente do interior do próprio organismo, possuindo uma *força constante*, diferente do estímulo que tem uma *força momentânea de impacto*.

Considerando que a pulsão vem do interior do organismo, nenhuma fuga poderia ser possível. A pulsão age então em prol de uma necessidade, ou seja, segundo o princípio de prazer, e isto é suprimido através da satisfação. Além disso a pulsão tem como característica “sua irredutibilidade por meio de ações de fuga” (FREUD, 1915/2010, p.55).

De acordo com Freud (1915/2010), os estímulos pulsionais possuem maior dificuldade em serem liquidados por meio de movimentos motores, pois

colocam exigências bem mais elevadas ao aparelho nervoso, induzem-no a atividades complexas, interdependentes, as quais modificam tão amplamente o mundo exterior, que ele oferece satisfação à fonte interna de estímulo, e sobretudo obrigam o aparelho nervoso a renunciar à sua intenção ideal de manter a distância os estímulos, pois sustentam um inevitável, incessante afluxo de estímulos (p.56).

Em vista desse trecho, se faz necessário discutir alguns termos que são relacionados ao conceito de pulsão, tais como: impulso, meta, objeto e fonte da pulsão.

Segundo Freud, o *impulso* é compreendido como “o elemento motor, a soma de força ou a medida de trabalho que ele representa” (FREUD, 1915/2010, p.57). Já a *meta* é o que visa a satisfação, é o objetivo final, e para que ela seja alcançada diversos caminhos são capazes de serem tomados, podendo ser metas próximas ou intermediárias, ou mesmo serem trocadas ou combinadas umas com as outras, através de deslocamentos e condensações. Além disso, Freud acrescenta que a experiência nos permitiria falar em pulsões “inibidas da meta”, em que no processo de buscar a satisfação pulsional, é vivenciada uma inibição ou desvio da meta. Para ele, é de se supor “que uma satisfação parcial também esteja ligada a esses processos” (FREUD, 1915/2010, P.58). Por *objeto* da pulsão o autor conceitua como “aquele com o qual ou pelo qual a pulsão pode alcançar a sua meta” (FREUD, 1915/2010, p.58). Este objeto sofre grandes modificações pela pulsão, não sendo originalmente ligado a ela, porém é dependente dela no sentido de que ela tornaria possível atingir a satisfação. Quanto à *fonte* pulsional é compreendida como um processo somático num órgão ou parte do corpo, cujo estímulo é retratado na psique pela pulsão.

De acordo com Freud, as pulsões são todas qualitativamente iguais, porém ele mesmo sugeriu que estas fossem separadas em dois grupos: as pulsões do eu ou de autoconservação e as pulsões sexuais. Antes que se inicie essa discussão, é importante deixar claro que Freud ainda tem a premissa da primeira teoria pulsional, e que portanto, as pulsões de autoconservação iriam de encontro às pulsões sexuais.

As pulsões do eu, então, referem-se a relação do eu com a procriação de novos indivíduos, ou seja, a preservação da espécie, desse modo, elas se equivalem ao conjunto de necessidades biológicas que permitem a sobrevivência desse sujeito, tais como comer ou dormir. Enquanto que as pulsões sexuais são caracterizadas por serem numerosas, terem múltiplas fontes orgânicas e, portanto, serem parciais. Estas pulsões agem de forma independente umas das outras, buscando alcançar sua satisfação através do *prazer do órgão*, para apenas depois se efetuar a *função reprodutiva*.

Freud acreditava que as pulsões sexuais se ligavam em primeira instância às pulsões do eu, das quais posteriormente iriam se desligando gradualmente. Uma parcela delas permaneceria toda a vida associada às pulsões de autoconservação, sendo contempladas com conteúdo libidinais, que

normalmente seriam negligenciadas, notando-se sua presença apenas quando alguma doença se tornasse aparente. As pulsões sexuais também se distinguem pelo fato de terem a habilidade de trocarem seus objetos facilmente, e é justamente por causa disso que são capazes de serem sublimadas.

Em vista da delimitação destes termos podemos avançar na discussão dos destinos das pulsões. A partir da sua experiência clínica, Freud estabeleceu os seguintes destinos: a reversão no contrário, o voltar-se contra a própria pessoa, o recalque e a sublimação. Como neste trabalho será tratado o último destino, deixemos os três primeiros em suspenso.

Os estudos freudianos foram se desenvolvendo desde essa época e o autor reforçou a necessidade de revisar os seus escritos, reformulando-os, para que assim pudesse constituir uma nova tópica para melhor construir os seus pensamentos. É a partir 1920 que Freud elabora a segunda tópica, onde passa a considerar, cada vez mais, as defesas inconscientes, “o que não permite fazer coincidir os pólos do conflito defensivo com os sistemas precedentemente definidos” (LAPLANCHE e PONTALIS, 1987/2001, p. 508); por conta disso, o conceito de sublimação adquire novas roupagens.

No texto *Angústia e instintos* (1933/2010), ele escreve sua segunda teoria da angústia e a segunda teoria pulsional (ou da libido). No que diz respeito à questão pulsional, Freud inicialmente retoma o que havia dito no texto *As pulsões e seus destinos* (1915/2010): que em toda pulsão haveria um impulso uma meta, um objeto e uma fonte. De forma bastante poética ele diz:

A teoria dos instintos é, por assim dizer, nossa mitologia. Os instintos são seres míticos, formidáveis em sua indeterminação. Em nosso trabalho não podemos ignorá-los um só instante, mas nunca estamos certos de vê-los com precisão. Vocês sabem como o pensamento popular lida com eles. As pessoas imaginam a existência de muitos e variados instintos, tantos quantos necessitam: um instinto de imitação, um de autoafirmação, um instinto lúdico, um social, e assim por diante (FREUD, 1933/2010, p.241).

É interessante notar que apesar de haver um longo trabalho sobre essa tópica, Freud ainda considerava que havia traços obscuros nela. No decorrer desse texto, o autor discorre sobre como ainda são imprecisas as hipóteses postuladas por ele e seus seguidores. Diante desses obstáculos são retomados os conceitos de pulsões do eu, referentes a conservação do eu e da espécie; e de pulsões sexuais que dizem respeito a vida sexual infantil e a perversão.

Após essa recapitulação, ele inicia uma discussão sobre o funcionamento do masoquismo e do sadismo, onde foi denotada a agressividade nesses dois modos, sendo a primeira sobre pulsões agressivas voltadas para o eu, enquanto a segunda é sobre pulsões (também agressivas) externalizadas para outros objetos.

É importante lembrar que as pulsões são originadas no interior do organismo, sendo assim, também possuímos pulsões agressivas que nos incitam à destruição. Considerando isso, Freud elabora dois possíveis grupos em sua segunda teoria das pulsões, sendo um deles formado pelas pulsões de vida, em que se compreende

não apenas o próprio instinto sexual desinibido e os impulsos instintuais sublimados e inibidos na meta, dele derivados, mas também o instinto de autoconservação, que devemos consignar ao eu e que no início do trabalho analítico opusemos, com boas razões, aos instintos objetais sexuais” (FREUD, 1923/2011, p. 50).

As pulsões de vida agiriam em contraposição às pulsões de morte, cuja função é reconduzir os organismos ao estado inorgânico, onde buscam se expressar como pulsão de destruição, que é dirigida para o mundo externo.

Para Freud, essas duas pulsões atuariam de forma conservadora, e buscariam retornar ao estado de homeostático que foi desestabilizado no início da vida. Dessa maneira, haveria algo que impulsiona o eu a continuar a vida, ao mesmo tempo que haveria uma intencionalidade para a morte e o eu teria que lidar com esse dualismo durante toda a sua vida.

A partir dessa discussão, Freud admite em *O eu e o id* (1920/2011) uma hipótese de que esses dois tipos de pulsões se uniriam, impondo a possibilidade de uma des fusão³ dessas pulsões. Sobre este conceito Freud conclui:

Percebemos que o instinto de destruição é habitualmente posto a serviço de Eros para fins de descarga, suspeitamos que o ataque epiléptico seja produto e indício de uma disjunção de instintos, e aprendemos a ver que, entre os efeitos de algumas neuroses graves — as neuroses obsessivas, por exemplo —, merecem particular atenção a disjunção instintual e a proeminência do instinto de morte. Numa generalização rápida, conjecturamos que a essência de uma regressão libidinal, da fase genital à sádico-anal, por exemplo, baseia-se numa disjunção instintual, e, inversamente, o avanço da fase genital inicial à definitiva tem por condição um acréscimo de componentes eróticos (FREUD, 1923/2011, p. 52).

Sobre esse trecho compreendemos que a des fusão pulsional (ou disjunção instintual) se dá quando as pulsões de vida e as pulsões de morte atuam simultaneamente e uma pulsão acaba agindo em detrimento da outra. Particularmente nessa passagem, a pulsão de morte está se sobressaindo, estabelecendo assim outras estruturas, como a neurose obsessiva.

Dotados dessas informações necessárias para entender a segunda tópica freudiana, podemos seguir para a primeira vez em que Freud fala sobre a sublimação em *O eu e o id* (1923/2011). Nesse

³ Utilizarei o termo des fusão para me referir a *disjunção*, conforme indicação do tradutor Paulo César de Souza em “O eu e o id” (FREUD, 1923/2011, p.38).

texto ele introduz um novo detalhe que até então não havia sido falado, em que a partir da transformação da libido objetal em libido narcísica, ocorreria um abandono das metas sexuais, uma dessexualização, o que para ele seria uma espécie de sublimação. Freud abre espaço para se pensar que a sublimação deve ter mais ênfase quando se fala na dessexualização de suas metas, e que a produção de arte e intelecto seria quase como uma consequência de tal processo. Nesse sentido, entendemos que a simples transposição da libido sexual para libido objetal já pode ser considerada uma sublimação.

Ele continua essa hipótese durante todo o texto dizendo que talvez o caminho geral da sublimação ocorra por intermédio do eu, que inicialmente transforma a libido objetal sexual em libido narcísica, para depois quem sabe dar-lhe outro destino. O investimento objetal no eu transformado em investimento narcísico, faz alusão ao narcisismo secundário em que, ao eleger outros objetos, ou seja, ao se investir no mundo externo, o eu passa a investir simultaneamente em si mesmo. De acordo com Freud, o eu teria a capacidade de tomar a si mesmo como objeto em diversos âmbitos.

Além dessas novas ideias, Freud acrescenta a seguinte hipótese:

O Super-eu nasceu de uma identificação com o modelo do pai. Toda identificação assim tem o caráter de uma dessexualização ou mesmo sublimação. Parece que também ocorre, numa tal transformação, uma disjunção instintual. O componente erótico não mais tem a força, após a sublimação, de vincular toda a destrutividade a ele combinada, e esta é liberada como pendor à agressão e à destruição. Dessa disjunção o ideal tiraria o caráter duro e cruel do imperioso 'Ter que' (FREUD, 1923/2011, p.68-69).

O texto destacado anteriormente, retrata que quando o eu identificado com a sua escolha de objeto, transforma a libido sexual em objetal constituindo, portanto, uma forma de sublimação. Nesse processo de identificação, parte da pulsão é sublimada, enquanto a outra toma caminhos diferentes para fazer a sua descarga, isso causa o que Freud denomina como defusão pulsional. Esse processo também ocorreria de outra maneira na neurose obsessiva, de modo que, a defusão do amor relacionado à agressividade não é um produto do eu e sim de uma regressão ocorrida no id. Porém, esse processo se estenderia do id ao supereu, que conseqüentemente se torna mais rígido com o eu. Entretanto, nos dois casos, o eu, que havendo dominado a libido através da identificação, retornaria a si mesmo uma punição provinda do supereu, por meio da agressividade junto à libido.

Através dessas relações de dependência do eu, ele acaba se tornando servo do id, do supereu e do mundo externo, e isso não ocorre diferentemente nas duas últimas espécies de pulsões discutidas anteriormente. Por intermédio de seu trabalho de identificação e sublimação auxilia as pulsões de morte no controle da libido, porém ela se arrisca em se tornar objeto dessas pulsões e até mesmo se sucumbindo a elas.

Observamos então que no desenvolvimento da sublimação, ocorre a desfusão pulsional, de modo que, parte das pulsões são dessexualizadas e mudam de metas, enquanto as restantes, pulsões de agressividade, procuram outras formas para serem descarregadas. Sobre isso Freud afirma:

Como o (...) trabalho de sublimação (do Eu) tem por consequência uma disjunção instintual e liberação dos instintos de agressão no Super-eu, ele se expõe, em sua luta contra a libido, ao perigo dos maus-tratos e da morte. Quando o Eu sofre ou mesmo sucumbe à agressão do Super-eu, seu destino é uma contrapartida daquele dos protozoários que perecem devido aos produtos de decomposição que eles mesmos criaram. No sentido econômico, a moral atuante no Super-eu nos parece tal produto de decomposição (FREUD, 1923, p.71).

Neste trecho são ilustradas as possíveis consequências do processo de sublimação, a partir da elaboração da segunda teoria pulsional. Enquanto que uma parte da pulsão adquire uma meta elevada, a outra não toma destinos tão nobres, resultando muitas vezes na destruição do objeto.

2. IDENTIFICAÇÃO

Diferentemente do último conceito retratado que não tem um texto exclusivo sobre ele, a identificação tem um capítulo inteiro dedicado a essa temática no texto *Psicologia das massas e análise do eu* (1921/2011). Segundo Freud, a identificação é a forma mais antiga de expressão de um afeto por outra pessoa e possui papel importante na história pré-edípica do complexo de Édipo, pois, o ser humano se constitui através dele.

A respeito dessa discussão, se faz necessário recapitular rapidamente algumas considerações feitas por Freud em *Introdução ao narcisismo* (1914/2010). Este texto foi escrito um ano antes de *Os instintos e seus destinos* (1915/2010), que conforme foi dito no capítulo anterior, tem a proposta de discutir os possíveis caminhos das pulsões. Em 1914, o autor considera o destino narcísico que elas poderiam tomar, ou seja, o eu teria a capacidade de investir em si mesmo.

De acordo com Laplanche e Pontalis (1987/2001) a questão narcísica se desenvolve em dois momentos. O primeiro chamado de narcisismo primário, em que a criança toma a si mesma como objeto de amor, antes de buscar objetos externos, enquanto o segundo se refere ao narcisismo secundário, onde a criança passa a escolher e investir em outros objetos que não a si mesma. Isso não significa que a criança se dirige a um estágio em que pararia de investir nela própria, mas que ao buscar objetos externos, ela também estaria investindo em seu eu.

Seguindo a linha de raciocínio freudiana, a vida amorosa dos seres humanos pode ser usada como um dos meios para se estudar o narcisismo. Sendo assim, a partir das relações podemos ter acesso sobre como o eu se comporta em relação a si e aos seus amores. Para que isso seja feito, é importante considerar as primeiras vivências de satisfação da criança, pois elas ajudam a definir as próximas relações com os futuros objetos de amor dela.

Como na ocasião da escrita desse texto Freud ainda pensava a primeira tópica, ele defendia que durante o desenvolvimento infantil as pulsões sexuais se apoiariam inicialmente nas pulsões de autoconservação para somente mais tarde se tornar independente delas. Desse modo, a criança escolheria seu objeto, baseado em uma satisfação instintiva, buscando assim, nutrição, cuidado e proteção. Essa escolha era denominada por ele como tipo “de apoio” (FREUD, 1914/2010, p.32).

Na contramão disso, ele definia que pessoas ditas como perturbadas, ou seja, homossexuais e pervertidos, não escolheriam o seu objeto de amor de acordo como o modelo de sua mãe. Na verdade, elegeriam a si mesmas como objeto amoroso, sendo essa escolha chamada de narcísica. Sobre isso Freud define os seguintes caminhos para as escolhas de objeto:

- 1) Conforme o tipo narcísico:

- o que ela mesma é (a si mesma),
- o que ela mesma foi,
- o que ela mesma gostaria de ser,
- a pessoa que foi parte dela mesma.
- 2) Conforme o tipo de ‘apoio’:
 - a) a mulher nutriz,
 - b) o homem protetor (FREUD, 1914/2010, p.36)

Ainda sobre o narcisismo primário, os pais criam seus filhos de acordo com o seu próprio narcisismo que também é provindo de seus pais. Eles projetam na criança aquilo que gostariam de terem sido e não puderam ser, pois possuem a expectativa de que seus filhos não passarão pelos mesmos sofrimentos ou obstáculos. Essa criança idealizada por seus pais se torna “*His Majesty the Baby*” (FREUD, 1914/2010, p.37). Desse modo, podemos acreditar que eles identificam, através de seus filhos, com um eu que teve de ser abandonado por eles no passado, e que agora aparece como possibilidade de concretização.

O narcisismo primário então, se apresenta como construção daquele amor investido pelos pais em seu bebê, criando neste a sensação de onipotência, e assim desenvolvendo aquilo que seria chamado por Freud de eu ideal (*Ich Ideal*).

Esse eu ideal remete ao amor desfrutado pelo eu durante a sua infância, quando os pais proporcionaram as primeiras experiências de satisfação e que o eu se achava em posse de uma valiosa perfeição. Além disso, esta instância refere-se a algo que gostaríamos de ter sido ou daquele que teria sido o nosso lugar se tivéssemos atingido a expectativa do outro. Também é neste lugar que recorreremos diante de um sentimento de angústia ou de desamparo.

Apesar da tentativa de se atingir o eu ideal, a criança percebe que esta será uma tarefa difícil, e na tentativa de manter viva sua perfeição narcísica, ela passa a adquirir o ideal do eu. Este passará a servir como substituto para o primeiro narcisismo, em que o bebê tinha a si mesmo como ideal.

Antes de avançarmos nessa discussão, é importante relembrar de algo ainda anterior na obra freudiana que diz respeito ao mecanismo de recalque. O autor entende que a instância que visa o autorrespeito do eu, que chamamos de eu, sufocaria desejos considerados inadequados ou mesmo recalcaria eles antes mesmo de se tornarem conscientes. Isso dá margem para a seguinte afirmação: “Podemos dizer que uma (instância) erigiu um ideal dentro de si, pelo qual mede o seu Eu atual, enquanto à outra falta essa formação de ideal. Para o Eu, a formação do ideal seria a condição para a repressão” (FREUD, 1914/2010, p.40).

Entendemos que aqui a importância de se ter um ideal de eu para a formação do supereu, pois se ele não tiver um parâmetro para fazer seus julgamentos do que é ou não certo a ser seguido, ele

não poderia agir da maneira que atua. Dessa forma, existe uma moralidade que também ajuda a construir o ideal de eu.

A formação do ideal de eu se dá a partir da elevação do objeto de desejo. Freud (1914/2011) diferencia a formação do ideal de eu e sublimação dizendo que enquanto na sublimação a pulsão dirige-se a outra meta e essa passa a ser elevada (afastando-se do que era sexual), a formação do ideal do eu consiste no processo em que o objeto é elevado psiquicamente sem que haja modificação de suas características. Segundo o autor, a idealização seria possível no campo da libido do eu e na libido objetal. Dessa maneira, enquanto a sublimação refere-se a libido, a idealização remete-se ao objeto.

Com base no que foi dito anteriormente, esta instância secundária diz respeito a como o eu pensa que deveria ser, tomando algo ou alguém como modelo para realizar o seu desejo. Ela sucede uma primeira cena em que a criança acredita que os pais são perfeitos, passando a notar que eles também possuem suas falhas, de forma que ela começa a adotar outros modelos para seguir, ou seja, para se identificar, podendo ser tios, professores, amigos, dentre outros.

Dotados dessas considerações, podemos avançar a discussão para os escritos em que Freud (1923/2011) retrata as noções de Complexo de Édipo. Para ele, durante as primeiras experiências afetivas da criança, esta se vê enamorada pelos seus progenitores, em especial, a mãe. Tanto no menino, quanto na menina, a mãe é tomada como primeiro objeto de investimento e de desejo da criança. Afinal, é ela que fornece o alimento e o prazer oral durante a sucção do leite, e junto com isso a fala e os gestos de carinhos para esse bebê. Ela também o erotiza ao fazer a higienização dele, delimitando assim o seu corpo.

Apesar desse universo mágico em que todas as necessidades primárias desse bebê pretendem ser satisfeitas, a criança se vê diante de um de seus primeiros conflitos, a entrada do terceiro em sua relação aparentemente dual e simbiótica com a mãe. Esse terceiro é tratado durante a obra freudiana como o pai, apesar disso sabemos que pode ser qualquer outra pessoa ou instituição na qual a mãe investe libidinalmente e objetivamente, sem ser esse bebê, mostrando para ele que o próprio não é único em sua vida. Ao visualizar o pai como um impedimento para conseguir o que deseja, uma identificação de caráter hostil é desenvolvida. É interessante notar a ambivalência desse processo, pois ao mesmo tempo que o menino ama o pai, ele também é um obstáculo, e por isso, ele passa a odiá-lo simultaneamente.

Diante da presença desse outro, o bebê precisa criar novas formas de se aproximar do seu objeto de desejo. No caso do menino, ele percebe que o pai possui alguma coisa que atrai a atenção da mãe, algo este que ele não tem. Na psicanálise dizemos que essa falta se refere a incessante busca pelo falo, sendo algo que remeteria ao poder e ao prestígio. É importante colocarmos aqui que nenhum sujeito teria acesso a esse falo. Durante a procura pela satisfação dessa falta, o menino opta como

alternativa identificar-se com traços do pai, e dessa maneira, pode se aproximar do seu eu ideal, introjetando assim, pequenos traços desse pai e, portanto, voltando a ser objeto de desejo da mãe.

Sobre isso Freud (1923/2011) afirma que ao mesmo tempo que acontece a identificação com o pai, ou até mesmo antes desse processo, o menino começa a dedicar um verdadeiro investimento objetal na mãe, caracterizado como *por apoio*. Indicando, então, duas ligações psicologicamente distintas: com a mãe, um investimento objetal direto; com o pai, uma identificação que o toma por ideal.

Diante desses dados, Freud (1923/2011) declara que enquanto o menino teme ser castrado, a menina já se deparou muito antes com a castração. Isto poderia abrir margem para se pensar que a menina já lida com a falta há muito tempo, e por conta disto, ela não teria nada a temer, porém Freud nos diz que a menina teme perder o amor de seu pai e, por conseguinte, ela possui medo de perder algo, de forma que ela teria possibilidade de entrar no complexo de Édipo.

A partir dessas considerações o complexo edípico feminino constitui-se inicialmente quando a menina elege a mãe como objeto de investimento. No entanto, ela sente-se lesada por sua mãe, por não ter dado a ela o pênis⁴, e por isso fica com raiva e busca o amor em seu pai, afinal ele não a traiu. Entretanto, ela percebe que o pai ainda tem a mãe como objeto de desejo e como forma de obter o amor paterno, ela reaproxima-se da mãe, identificando-se com ela, de forma, que ela passa a adquirir pequenos traços maternos.

Notamos que tanto no processo do complexo de Édipo masculino, quanto no feminino, a identificação adquire grande importância, pois a criança a utiliza como alternativa, por não ter o seu objeto de desejo. Além disso é no final desse processo que podemos afirmar que a criança teria herdado não só o seu supereu, como também o seu ideal de eu, de maneira que conseguiria formar sua personalidade a partir de traços identificatórios.

Retornando a questão ambivalente da identificação, Freud (1923/2011) acredita que ela pode vir a ser tanto expressão de amor quanto desejo de eliminação. A partir disso, ele continua dizendo que este último seria um derivado da primeira fase infantil, em que a criança se alimenta, incorporando o objeto desejado e assim termina por aniquilá-lo ao mesmo tempo. Para Freud o canibal continua nesse ponto, pois quando este possui grande afeição por seu inimigo, o devora.

⁴ Em *Algumas consequências psíquicas da diferença anatômica entre os sexos* (1925/2011), Freud dá grande importância ao pênis, de forma que na menina permanece a questão de sua falta. Além disso, podemos identificar aqui sua influência darwinista, entrando na discussão da função reprodutora dos genitais. Cabe lembrar que Darwin teve grande influência nas leituras de Freud, e conforme discutimos no capítulo anterior, o autor sempre buscou afirmar sua teoria como ciência, se fundamentando então, nas ciências biológicas.

Pensando nisso, a cultura do canibalismo é uma forma de se identificar intensamente com o outro que lhe dá repulsa, mas que também lhe tem profunda admiração, dessa forma o canibal introjeta os traços identificatórios, para que assim se torne mais forte do que seus inimigos.

Ainda sobre as primeiras relações infantis, Freud (1921/2011) propõe uma fórmula para explicar a diferença entre identificação e escolha objetal, sendo que a primeira se refere àquilo que a criança gostaria de ser, e o segundo ao que a criança gostaria de ter. Essa fórmula não deixa de tomar como referência o que ele já tinha desenvolvido em *Introdução ao Narcisismo* (1920/2010) quando desenvolve os conceitos das instâncias de eu ideal e ideal de eu. Sendo que o primeiro remeteria ao que a criança gostaria de ter sido, e o segundo, sobre o modelo do objeto que ela quer escolher. Deste modo, a ligação recai no eu ou no objeto do eu.

A identificação buscaria então configurar o eu conforme o modelo adotado por ele. Em um exemplo de formação neurótica de sintomas narrado por Freud (1914), uma garotinha desenvolve o mesmo sintoma de sofrimento da mãe, passando a ter a mesma tosse incessante. Esta identificação poderia ser a mesma do complexo de Édipo, em que essa criança desenvolve um desejo hostil de substituir a mãe, e o sintoma manifesta a escolha objetal pelo pai. Para o autor, é como se esse processo também fosse regido por um sentimento de culpa, pois se a criança não poderia ser a mãe, ao menos se assemelharia a ela no sofrimento. Freud, também exprime a possibilidade de se desenvolver o mesmo sintoma da pessoa amada, conforme discutido por ele no caso Dora, em que a menina imita a tosse do pai. Sobre isso Freud (1914/2010, p.63) declara que “a identificação tomou a lugar da escolha de objeto, e a escolha de objeto regrediu à identificação”.

Dessa forma o processo identificatório pode se dirigir tanto a pessoa amada, quanto a pessoa não amada. Segundo Freud, a identificação é feita parcialmente e, portanto, o eu não se identifica com o seu objeto de amor por inteiro. Provavelmente por esse motivo, se torna difícil para o eu reconhecer quando ele incorpora traços identificatórios.

Enfim, Freud (1921/2011) nos apresenta um terceiro tipo de formação de sintomas, em que a identificação suprime totalmente a relação objetal com a pessoa copiada. Para ilustrar esse tipo de caso, ele nos apresenta um exemplo. Em um pensionato de garotas, uma delas recebe uma carta que lhe gera muito ciúmes. Suas amigas ao saberem do que se trata também têm um ataque por via de infecção psíquica. É possível que as outras garotas também desejem um amor secreto, e sob efeito de uma consciência de culpa, aceitam inclusive o sofrimento que esse amor geraria, para também se encontrarem nessa situação.

Segundo Freud, seria errado dizer que esse caso se trata de uma compaixão, pois ela surgiria através da identificação. No exemplo citado a identificação seria construída sob a influência de uma situação patogênica, pois esse processo se deslocaria para o sintoma que o eu criou.

Com base no que foi dito até agora, podemos dividir a identificação em três formas: a primeira, em que a identificação se refere a mais básica forma de ligação afetiva com um objeto; a segunda, em que a regressão torna esta uma substituta de uma ligação objetal libidinosa, a partir da introjeção parcial desse objeto no eu; e a terceira podendo ser desenvolvida mediante a qualquer fator em comum com uma pessoa que não é objeto das pulsões sexuais.

Mais adiante, Freud (1921/2011) nos apresenta mais duas outras interferências do processo de identificação no eu. São elas os casos de homossexualidade e de melancolia. Segundo o autor, o homossexual não abandona a sua mãe, na verdade ele se torna ela e procura por objetos que viriam a tomar o lugar de seu eu, para que ele pudesse amar e proteger, da mesma forma que fizeram com ele. Freud também faz um destaque para o fato da identificação ser tão ampla, a ponto de mudar o caráter sexual do eu. Essa passagem pode abrir margem para muitas críticas, no sentido de que ela é apresentada para o leitor de forma bastante limitada. Afinal, a homossexualidade estaria reduzida ao processo da identificação, não fazendo outras descrições que iriam atravessar esse sujeito. Além do mais, ele só discute a questão da homossexualidade masculina.

Por fim, Freud se atém a questão da identificação na melancolia, em que um objeto perdido no campo da realidade ou mesmo no campo afetivo, é enfim introjetado no sujeito. Concomitante a isso há agressivas depreciações ao eu, que na análise terminam por evidenciar que essas críticas se aplicam ao objeto.

As melancolias também mostram um eu dividido em dois pedaços, sendo que um deles age agressivamente com o outro.

Esse outro pedaço é aquele transformado pela introjeção, e que contém o objeto perdido. Tampouco o pedaço que se conduz tão cruelmente nos é desconhecido. Ele contém a consciência moral, uma instância crítica do Eu que também em épocas normais se contrapôs criticamente a este, mas nunca de maneira tão inexorável e tão injusta. (FREUD, 1921/2011, p.67)

Sobre isso, Freud já tinha mencionado em *Introdução ao Narcisismo* (1914/2010), conforme foi dito anteriormente nesse capítulo. Uma das instâncias exteriores ao eu, o ideal de eu, tem como responsabilidade a auto-vigilância, a consciência moral, a censura do sonho, além de exercer grande influência no recalque.

Conforme o que foi levantando até agora, a identificação define-se como processo fundamental na formação da personalidade do sujeito, assim como na escolha objetal dele, podendo se identificar tanto com o objeto amado, quanto com o não-amado.

3. LUTO

A perda é um tema que está presente na vida de todas as pessoas, perdas de pessoas queridas, ou mesmo da perda de quem já fomos um dia. Em alguns momentos em que nos vemos frente a uma perda, precisamos iniciar um processo que nos ajude a lidar melhor com ela, e quando na saúde, chamamos então de trabalho do luto. No ensaio de *Luto e melancolia* (1917 [1915]), Freud retrata de maneira belíssima o que para ele seria o processo de luto e de melancolia.

É interessante observar nesse texto o cuidado com que Freud desenvolve sua teoria. Principalmente lembramo-nos que ele foi muito exigente consigo mesmo quanto aos seus textos metapsicológicos, dos quais ele se desfez de parte deles. Hoje podemos notar que para que esse texto fosse redigido, foi necessário que se desenvolvessem algumas ideias, que foram abordadas desde o *Introdução ao narcisismo* (1914). A psicanalista Maria Rita Khel (2011) diz que apesar de este ensaio ser o último da série de textos sobre metapsicologia de Freud, muito sobre os temas luto e melancolia já estavam presentes em outros textos, como *Considerações atuais sobre a guerra e a morte* (1915) e *Além do princípio do prazer* (1920) em que a melancolia inspira o conceito de pulsão de morte, tão importante na psicanálise.

Freud inicia este ensaio com muita franqueza ao dizer que as conclusões não devem ser vistas como definitivas, posto que ainda se tem muito para observar, discutir e elaborar. Ele admite ter um campo de estudo limitado e que essas teorias poderiam seguir novos rumos conforme fossem feitas novas pesquisas.

O autor decide então falar sobre as temáticas, luto e melancolia, de forma conjunta, pois as duas possuem quadros parecidos, além disso, suas origens coincidem na maioria das vezes. Segundo Freud, o luto refere-se à reação frente a perda de um ente querido ou de uma abstração que antes esteve neste lugar. Algumas pessoas teriam uma reação patológica frente a perda desse objeto e, portanto, deveríamos chamá-la de melancolia. Freud enfatiza, que a despeito de o luto ter um quadro clínico muito parecido com o da melancolia, ele não deveria ser denominado como uma patologia, pois apesar da vida cotidiana do sujeito enlutado ser afetada negativamente por esse processo, ele haverá de superar esta perda após algum tempo e seria prejudicial perturbar isso.

Dessa forma, é importante que esse sujeito tenha a oportunidade de desenvolvê-lo da melhor forma possível, tal período é chamado por Freud de trabalho do luto. Neste, impera inicialmente uma questão econômica. Todo o investimento libidinal que um dia o eu dirigiu para o objeto amado, agora deverá ser retirado, de modo que as ligações feitas com este serão desfeitas. Concomitantemente, o sujeito não se sente confortável em aceitar essa situação. Além disso, Freud acreditava que esta circunstância poderia ser muito forte para o eu, fazendo com que o sujeito se afastasse da realidade,

aderindo ao objeto através de uma psicose alucinatória de desejo. Apesar disso, é esperado que o sujeito enlutado volte em algum momento para a realidade, mas isso pode não acontecer de imediato, necessitando de bastante tempo e energia, por causa disso a existência desse objeto se prolonga na psique. Por fim, cada lembrança ligada ao objeto é focalizada e superinvestida, se realizando assim o desligamento da libido. Todo esse processo é extremamente doloroso, mas uma vez que termina o trabalho do luto “o eu fica novamente livre e desimpedido” (FREUD, 1915/2010, p.174).

Podemos notar até aqui, que o luto se trata de um estado de ânimo doloroso, pois o sujeito se afasta de toda atividade do mundo externo que não esteja relacionado com a imagem do ser amado. Segundo Freud, isto gera uma grande dificuldade em escolher um novo objeto de amor, mesmo que tenha algum outro disponível para esse sujeito, de forma que ele perde a capacidade de amar durante esse período.

Por meio dessas teorias, o autor enfatiza que o luto é muito parecido com a melancolia. Ele a definiu da seguinte maneira:

um abatimento doloroso, uma cessação do interesse pelo mundo exterior, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e diminuição da autoestima, que se expressa em autorrecriminações e ofensas à própria pessoa e pode chegar a uma delirante expectativa de punição. (FREUD, 1915/2010, p. 172-173)

A partir dessa definição, entendemos que a melancolia se diferencia do luto quando ela trata do sentimento de autoestima, que gera um rebaixamento na psique desses sujeitos. Freud acreditava que isso se daria por conta da consciência moral⁵.

Ao pinçar determinados conteúdos da obra freudiana, Kehl (2011) diz ser possível notar a preparação de Freud para explorar essas temáticas em *Introdução ao Narcisismo* (1914), quando ele afirma que o autoerotismo é anterior ao narcisismo, considerando que o bebê ainda não constituiu uma unidade equivalente ao eu e, se vê em simbiose com o outro. Ela relembra que o bebê está começando a se adaptar às pulsões de seu corpo e com a ajuda do outro que investe libidinalmente⁶ nele, passa a organizar melhor essas pulsões. Sobre isso, ela continua dizendo que o autoerotismo que permite a satisfação da libido do eu, não é suficiente no desenvolvimento da criança e em sua obtenção de prazer. Afinal, ela precisa de um outro que a auxilie nessa tarefa.

⁵ Sobre esta, Kehl (2011) faz uma observação muito interessante ao dizer que a consciência moral viria a ser chamada posteriormente por superego em *O ego e o id* (1920), sendo que ele se tornaria mais severo por conta de uma desfusão. No entanto, este ponto só viria a ser desenvolvido depois de *Além do princípio do prazer* (1920), escrito no mesmo ano. É interessante tomar nota dessas observações, pois conseguimos compreender a linha de raciocínio de Freud.

⁶ Segundo Kehl, a partir de 1915 Freud denomina investimento libidinal como pulsional.

O estado de melancolia possui então raízes mais profundas do que se poderia imaginar. Ao falar da figura do analista neste contexto, Freud observou que este não consegue saber o que se perdeu na vida do paciente. Podemos imaginar que isso se torna ainda mais difícil de acesso para o paciente. Afinal, estes, os melancólicos não sabem dizer o motivo da sua dor, porque isto permanece guardado em sua inconsciência. Deste modo, na melancolia, a perda tem natureza ideal. O objeto não morreu de fato e sim, se perdeu como objeto de amor.

Apesar de se atestar a falta de acesso à origem desse sofrimento, Freud também atestou que em certos casos pode acontecer do paciente saber o que desencadeou a melancolia, mas não o que se perdeu no objeto. “No luto, é o mundo que se tornou pobre e vazio; na melancolia, é o próprio eu” (FREUD, 1915/2010, p. 175-176). De fato, algo foi subtraído da vida desse sujeito, enquanto que no luto encontramos a perda do objeto, na melancolia se trata de uma perda de uma parte do eu.

Conforme foi dito anteriormente, a melancolia tem o seu diferencial marcado pela questão da autoestima do sujeito que está em sofrimento. Por conta da nossa plasticidade psíquica, o eu tem a capacidade de se tratar como objeto e, por isso pode se permitir amar e odiar na mesma medida. Desse modo, ele também se autoriza a se maltratar, machucar e causar dor. Freud chama essa agressão contra si mesmo de delírio de inferioridade em que o eu não sente qualquer tipo de constrangimento para se referir a si mesmo como uma pessoa ruim.

É quase como se o eu se gabasse de ser “um homem mesquinho, egoísta, desonesto e dependente” (FREUD, 1915/2011 apud KEHL, 2011, p. 25). Não basta ser uma pessoa ruim, na melancolia o sujeito se considera a pior pessoa. No entanto, Freud afirma que a falta de vergonha em se autodepreciar no fundo se refere a um terceiro; a alguém que ele ama, amou ou que deveria amar. Nesse sentido, Kehl (2011) acredita que Freud se afastou da visão que a sua época tinha da melancolia, pois os representantes dela eram considerados grandes gênios da ciência e da arte. Entretanto, Freud os transformou em sujeitos egoístas e mesquinhos.

Desse modo, o eu encontra uma alternativa para externalizar um sentimento que não teve espaço para ser exibido, fazendo uma denúncia daquilo que o está prejudicando. Na tradução de *Luto e melancolia* (2011), Kehl cita Marilene Carone ao dizer que este “queixar-se é dar queixa” (p.12). O ato de externalizar esse tormento acusa um fator que aparentemente não está presente no sujeito, mas que ao mesmo faz morada em seu inconsciente e se faz valer em cada nota dos suplícios desse sujeito.

De acordo com essa teoria, após o sujeito passar por uma *ofensa real* ou *decepção* com o objeto, a libido é retirada dele e dirigida ao eu, dessa forma surge uma identificação do eu com o objeto abandonado, dando luz a famosa frase: “a sombra do objeto caiu sobre o eu” (FREUD, 1915/2010, p.181). Freud acreditava que existiria uma regressão que se refletiria na identificação

narcísica que o sujeito tem com o objeto amado, de maneira que o sujeito incorporaria o que foi perdido.

Através desse capítulo podemos concluir que pode haver duas formas para lidar com a perda de um objeto amado, sendo o trabalho de luto a maneira mais saudável, enquanto que a melancolia, patológica. No entanto, Freud apresenta-nos em seu texto outras questões interessantes sobre o tema da melancolia, tais como os eventuais estados de manias que um sujeito pode passar, tema este denominado pela psiquiatria contemporânea de transtorno afetivo bipolar e que não foi explorado por Freud neste texto. Apesar desses conteúdos cativantes, não podemos nos estender nesse assunto, pois correremos o risco de fugirmos de nosso objetivo.

4. ELENA

4.1. Sobre a criação do documentário

Em entrevista num vídeo de extras chamado *Elena – Memórias de uma criação*, Petra conta que a inspiração para fazer este documentário surgiu a partir de um workshop com o Teatro da Vertigem que pediu para que ela fizesse uma cena a partir do tema Livro da Vida. Na busca por material para realizar esse trabalho, ela encontrou diários antigos de sua irmã mais velha, Elena, diários estes que ela nunca havia lido antes e diz ter se identificado “completamente com as palavras, as paixões e as angústias”. Neste projeto ela acabou gravando imagens do diário da irmã com imagens do próprio diário, a partir disso, ela decidiu que um dia contaria essa história em um filme.

Passados 10 anos, desde esse trabalho, Petra retomou esse projeto. Ela foi fazendo montagem de arquivos, gravou cenas da mãe e partiu para Nova York para fazer filmagens e entrevistas. No início desse processo, ela contou com a ajuda de Idê Lacreta, montadora, que também participou da montagem desse material.

Idê Lacreta conta nesse extra que algumas ideias iniciais como a *voz-off*, ou seja, de uma voz que aparecia no decorrer da história, mas que não estaria presente no enquadramento do filme. A montadora conta que Petra ficava no quarto com um gravador para supostamente conversar com Elena e voltava com vários trechos gravados dessas conversas, perguntando a Idê se eram adequados ou não para serem colocados no filme. Esse processo repetia-se diversas vezes, pois segundo a montadora, ela regravava muitas conversas e não parava de chegar material.

Além da *voz-off*, outros recursos foram utilizados para dar uma sensação de maior proximidade, como o uso de reflexos por Petra para fazer a narração das memórias, bem como o desejo dela de ter “imagens dançantes”.

Algumas coisas que eu já sabia de antemão é assim, que eu não queria ter tripé, que eu queria imagens andantes, imagens dançantes, queria tentar dançar com a cidade, como eu via Elena dançando tanto nas imagens de arquivo. Queria tentar levar a sensação subjetiva tanto dela quanto minha. (ELENA, Memórias de uma criação, 2014)

Como a ideia inicial do filme era retratar a busca por Elena, Petra fez questão de chamar uma roteirista para ajudar na construção. Até porque, ela queria trazer uma visão diferente da que ela tinha até aquele momento.

Carolina Ziskind, a roteirista, viu nesse documentário dois desafios a serem tratados. O primeiro, era contar cronologicamente a história de Elena, buscando os principais eventos de sua vida. O segundo, dizia a respeito de seu interior manifestado nos diários. Seus sentimentos, suas angústias,

seus pensamentos. Segundo Carolina, Elena tinha uma história muito interessante e que isso também precisava ser contado.

No decorrer da produção do filme, elas resolveram trazer outra montadora, Marília Moraes que a partir do que já tinha sido feito com Idê Lacretra trouxe novas ideias. Uma delas foi quando houve um bloqueio quando elas estavam falando sobre a morte de Elena. Houve uma dificuldade de se seguir adiante, pois Petra não conseguia pensar no que mais poderia ser contado a partir daí.

Depois da morte a gente teve um momento que a gente parou e não sabia mais pra onde ir, que história contar. Eu comecei a escutar a Petra contando como ela lidou com isso e isso era muito emocionante, isso era muito forte. E ela não tinha essa noção, porque ela não se escutava na verdade. Ela viveu isso durante a vida inteira. Então, pra ela era banal, era comum e as coisas soavam muito emocionantes pra mim. (ELENA, Memórias de uma criação, 2014)

Pelo motivo de Petra estar tão envolvida na montagem do filme, ela acabou tendo alguns pontos cegos em relação a essa produção, conforme vimos na fala de Marília. Isso se repetiu outras vezes, justificando também a entrada de Marta Kiss Perrone, atriz e diretora, formada em Artes Plásticas, o que permitiu que ela entrasse no projeto como diretora de arte. Junto com Petra, elas idealizaram a imagem de Ofélia no filme. Conforme descrito por Marta, na peça *Hamlet* de William Shakespeare, a personagem é levada a diversas situações opressivas por conta da loucura de Hamlet, fazendo com que ela chegasse ao limite, a ponto de se jogar no rio e se matar.

Outra colaboradora apresentada nesse vídeo é Daniela Capelato, que trabalhou como consultora criativa. Ela conta que por terem percebido que o filme contava a história de três mulheres (Elena, Petra e a mãe) que tinham o desejo de se tornarem atrizes, permitiu com que se fizesse uma construção cênica, mesmo se tratando de uma história tão real. Petra pode adotar gestos, modos, movimentos, dicções e entonações da voz de Elena.

Por fim, a diretora finaliza esse vídeo justificando a produção de seu filme. Para ela, essa história vai muito além de sua própria história ou da história de sua irmã, pois Petra acredita que os dramas vividos por elas, também foram vividos por muitas mulheres jovens no que ela chama de “vir-a-ser mulher”.

4.2. Narrativa do documentário Elena

O documentário *Elena* (2012) originou-se a partir do desejo de Petra Costa em retratar a história de sua irmã mais velha, Elena Costa, que faleceu precocemente aos 20 anos de idade. Para fazer essa produção ela resgatou filmes caseiros que sua irmã tinha produzido, imagens do antigo

diário dela, notícias da época em que estava viva, depoimentos da família e de amigos de Elena, bem como outros materiais, que enriqueceram vivamente esse filme e que faz o telespectador sentir como se estivesse com Elena e Petra andando pelas ruas de Nova York.

O filme inicia-se a partir da narrativa de um sonho de Petra. Feita em voz-off, a voz de Petra que conversa com sua irmã, se intercala com imagens e sons da grande Nova York.

Elena, sonhei com você essa noite. Você era suave, andava pelas ruas de Nova York com uma blusa de seda. Procuo 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 choque, e caio do muro bem alto. E morro. (ELENA, 2012, cap.1)

Logo após o sonho, entram imagens de flores naturais e tecidos femininos mergulhados suavemente em uma água corrente, ao som da canção *This Is Dedicated To The One I Love* de The Mamas And The Papas.

O filme segue com imagens de Petra andando pela cidade e conversando com sua irmã. Contando para ela sobre o tabu com que cresceu em sua casa, onde ela poderia escolher qualquer profissão, menos a de atriz e que poderia viajar para qualquer lugar, menos a Nova York, acrescentando em seguida que havia se matriculado no curso de teatro da Columbia University, dizendo ter esperanças de encontrá-la por tais ruas.

Na conversa com Elena, Petra também conta curiosidades sobre a irmã, permitindo que o telespectador adquira mais elementos para entender e encontrar Elena, dizendo trazer consigo do Brasil, vídeos dela, fotos, diários, e as cartas em fita cassete, pois segundo ela, a irmã teria vergonha de sua própria letra. “Hoje eu ando pela cidade ouvindo a sua voz e me vejo tanto nas suas palavras que começo a me perder em você.” (ELENA, 2012, cap.1)

Pode-se escutar pela primeira vez a voz-off de Elena contando o seu dia-a-dia. Como se fosse num diário, ela inicia sua fala datando o dia e o que estava fazendo na viagem, ao mesmo tempo em que o telespectador é convidado a ver imagens de alguém andando pelas ruas de Nova York nos dias de hoje.

A montagem desse longa também é composta por outras imagens de Elena, como quando ela faz uma de suas primeiras entrevistas de emprego nos Estados Unidos. A imagem de Elena na entrevista aparece e ao fundo podemos ouvir uma mulher lhe fazendo perguntas em inglês. Elena conta que fazia teatro no Brasil desde os quatorze anos, mas queria mesmo fazer cinema e via em Nova York essa oportunidade. Segundo a garota, não se tinha muitas produções em seu país, principalmente por conta do momento político em que vivia. A entrevistadora pergunta então o ramo

de trabalho de seus pais, ao passo que ela responde que sua mãe possui um jornal em Belo Horizonte e que é jornalista e socióloga, já o seu pai, é político.

Elena é filha de uma jovem que tinha o desejo de ser atriz de Hollywood e de beijar o Frank Sinatra. Nessa passagem aparecem imagens em preto e branco de um curta em que a mãe das meninas, Lian, está atuando. A voz-off de Petra conta para a irmã que não sabia da existência desse vídeo até pouco tempo atrás: “Filha de uma tradicional família mineira; ela não via um lugar para si. A não ser casada, mulher, society.” (ELENA, 2012, cap.2)

Logo em seguida aparecem imagens de um desenho de um rosto angustiado sendo feito por alguém. “Um dia, sentada frente ao espelho da penteadeira do seu quarto, ela fazia um desenho... O desenho de sua tristeza. E decide que tem até os dezesseis anos pra encontrar um sentido pra vida.” (ELENA, 2012, cap.2)

Petra continua contando a história de como os pais se conheceram. Manoel, seu pai, havia acabado de voltar de Nova York, marxista, trazia consigo o “desejo de fazer revolução” (ELENA, 2012, cap.2). Logo que se conheceram, sua mãe deixa muitas coisas de sua vida e participa junto com Manoel das passeatas.

O casal entrou no PCdoB, foi fichado pela polícia, e iria ser mandado para a guerrilha do Araguaia, onde muitos outros foram assassinados. Até que notaram a barriga de seis meses de Lian e desistiram.

Petra conta à sua irmã que encontrou as primeiras imagens dela em vídeo, quando esta tinha 13 anos e havia ganhado uma câmera VHS. Nesta mesma época, Petra nasceu. Anos 80. A família teria então saído da clandestinidade (ELENA, 2012, cap.2).

Segundo a diretora, sua irmã a havia treinado para ser atriz. A garota mostrava a coleção de filmes da Shirley Temple, passando as tardes dirigindo, atuando e criando cenas. Porém, esse momento é interrompido quando Elena faz quinze anos e seus pais se separam. Ela relata sentir um distanciamento da irmã, dizendo que ela para de brincar de teatro para ser atriz de verdade. Com dezessete ela entra no grupo de teatro Boi Voador, em São Paulo, adentrando ainda mais no mundo artístico.

Petra narra então uma memória de seu aniversário de sete anos, em que sua irmã a pega pela mão e a leva para o quarto dizendo:

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... (ELENA, 2012, cap. 3)

Em seguida, aparece a imagem de Petra caminhando de costas por uma ponte em Nova York acompanhada por diversas vozes-off que diziam:

“Vocês se parecem...”

“É, vocês se parecem muito.”

“Sim, muito misturado você com ela, é impressionante, o riso, o jeito de franzir a boca...”

“A testa, aqui assim, muito parecido.”

“Essa mãozinha tão pequenininha... Delicada... Ela tinha uma mão grande, né, grande, grossa assim, adorava segurar.”

“Você e sua irmã não se pareciam naquela época. Depois, muitos traços dela apareceram em você.”

“Seus olhos, né... Vocês têm os olhos muito parecidos.”

“Impressionante, muito marcante!”

“O olho fundo assim, que nem de pardal.”

“Eu acho que você tem tudo da Elena. Uma coisa incrível, você tem o gênio dela, você tem a sua fisionomia igual ela. Você já viu que eu te chamo às vezes de Elena?” (ELENA, 2012, cap. 4)

A narrativa se segue com mais gravações de áudios de Elena contando sobre os cursos que estava fazendo, sobre as pessoas que havia conhecido, como Coppola que a convidou para assistir as gravações do Poderoso Chefão 3. Todos esses relatos são carregados em alguns momentos por imagens em fusão das paisagens e panorâmicas de Nova York, onde aparecem imagens de pessoas caminhando pela cidade, como Petra. Outras imagens como cerejeiras floridas, ventos e flores caindo, crianças brincando, Elena dançando, e sons de música cigana ao fundo invadem a tela.

Ainda nos sete anos de Petra, Elena resolve voltar ao Brasil, para poder ficar perto das suas origens, mas logo depois ela recebe uma carta dizendo que tinha sido aceita na universidade de Nova York. Por esse motivo, ela retorna à cidade, agora com a companhia de sua mãe e irmã.

Nesse trecho da história o telespectador é apresentado a uma imagem muito melancólica de Elena. Segundo a irmã, ela chora ainda no avião; “um choro forte, um choro grande” (ELENA, 2012, cap. 4) que dentro dele também tinha raiva. Ao passo que Petra, quando criança, estranha essa atitude da irmã, por ela ser mais velha.

A própria Petra também não se sentia feliz naquela época. Dizia sentir ódio, pois não tinha mais a babá cuidando dela, ódio da escola, da professora e de aprender inglês.

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 para dentro do banheiro. Séria você diz: “Seja uma boa atriz, Petra. Se você quer chamar a 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”. (ELENA, 2012, cap. 5)

O telespectador é apresentado a fotos de Petra e Elena. Imagens de jogos de espelho em que os rostos delas são deformados. As irmãs se reaproximam. Petra conta que Elena a leva para o cinema para assistir *A Pequena Sereia*, voltando a brincar de encenar e cantando as músicas do filme na volta para casa. Ela continua dizendo que a irmã leu depois a história original em que ela sofre para se tornar mulher, perde a voz e morre. Ela diz ter se sentido enganada. “A pequena sereia aceita passar pela dor de uma faca atravessando o seu corpo, sangrando o seu corpo, pra ganhar pernas e assim dançar” (ELENA, 2012, cap.6). Aparecem imagens de carros, ônibus e luzes passando. Entra a voz de 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 destigmatizar 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. (ELENA, 2012, cap. 6)

Lian e Petra relembram de como Elena se sentia solitária e de como se preocupavam com o comportamento recluso e introspectivo dela. Em uma dessas memórias a irmã se recorda de um dia em que sua mãe saiu em busca de Elena pelas ruas, até que um tempo depois ela retorna para sua casa, e a mãe a leva no psiquiatra, onde ela passa a fazer tratamento com Lithium.

No filme, também é apresentado o sentimento de Petra diante desse contexto, onde ela fala de um corpo doente em que um Eu descontrolado tinha voltado a ele. “Eu vou me degradar e escorrer por esse ralo... Agora eu tô entrando dentro dele... Que bom” (ELENA, 2012, cap. 6).

Lian, por sua vez, além de se preocupar com sua filha mais velha, também preocupava com a mais nova, pois acreditava que o comportamento de Elena afetava a todas. Em um determinado dia, Lian conversa com Elena, e ela conta que a filha dizia que arte para ela era tudo, e que sem a arte ela preferiria morrer. A mãe tenta convencê-la a não ir a mais a aula de teatro, dizendo que as duas tinham combinado isso, pois Elena se sentia mal quando frequentava as aulas. Ela responde para a mãe que nada tinha sentido para ela. Lian tenta confortá-la mais uma vez, e pede para que ela cuide de Petra, pois ela teria que sair as cinco horas da manhã. Ela assente com a cabeça. Lian confirma com Petra e ela assente mais uma vez; ela sai do quarto e ouve a filha chorar copiosamente.

No dia seguinte, Lian acorda, entrega o despertador para Elena levar a Petra para a escola. Petra diz que a irmã a acorda muito triste e ela não gosta da tristeza dela. Ela conta que aquele dia teria o “Show and Tell” e que ela teria que levar alguma coisa para escola para mostrar aos colegas. Elena pega um cachorrinho de pelúcia no quarto e diz a irmã que ele tem poderes especiais e que

quando ela quisesse muito alguma coisa, ela teria de fechar os olhos, fazer o pedido e chacoalhar o bichinho.

Petra conta que naquela noite a irmã havia tomado um frasco inteiro de aspirinas e cachaça e escrito uma carta. Petra lê a carta, ao mesmo tempo em que aparecem imagens dela. Essa cena também é intercalada com o depoimento da mãe sobre o que tinha acontecido aquela noite, bem como imagens da sala de um apartamento vazio, e de Petra com um olhar profundo para baixo.

Aparecem imagens de Lian na frente da porta de um hospital contando sobre como se lembrava daquela noite. Sobre o interrogatório que sofreu dos atendentes e a demora em atender a filha. Em seguida, num silêncio absoluto, imagens do laudo datilografado de Elena é apresentada.

A partir do suicídio a história continua mostrando a vida de Petra e de sua mãe. Como elas lidaram com essa perda. Quando Petra soube da notícia da morte de sua irmã, chorou e disse que isso machucava os seus sentimentos. Lian externaliza um discurso de culpa, ao mesmo tempo em que sentia desespero, pensando na morte como única alternativa para sua dor, porém sentia que não poderia abandonar sua filha menor. Petra define sua mãe como saudades. Seu pai também não conseguia falar sobre Elena.

PSYCHOLOGICAL REPORT (Relatório Psicológico): Petra tem 7 anos e 6 meses de idade, e foi trazida para avaliação psicológica pela mãe. A mãe disse que Petra começou a falar que quer morrer, e está tendo pesadelos. Há também evidências de depressão e sentimentos de culpa. Petra evitou falar sobre a irmã. Petra está usando defesas que sugerem tendências obsessivo-compulsivas para lidar com situação difíceis. É provável que continue usando estas defesas por um tempo, que a permitem negar os motivos de sua verdadeira depressão. (ELENA, 2012, cap.9)

Durante a leitura feita por Petra deste relatório, vídeos dela pequena aparecem. A menina caminhando emburrada, brigando com a mãe em frente à escola e mesmo quando sua mãe tentava acalmá-la, ela ainda assim saía da conversa com uma postura resignada. Petra conta que se deu conta de que a irmã estava morta aos 10 anos de idade e, por causa disso, temia a morte de sua mãe. Ela diz que nessa época fazia promessas constantes de que não comeria mais sal, que subiria as escadas de seu apartamento que ficava no décimo nono andar, de que não se olharia mais no espelho; tudo na expectativa de que a mãe não morresse.

Petra conta que aos poucos o medo desapareceu e Elena também foi desaparecendo junto com ele. Isso perdura até o momento do vestibular. Ela conta que estudou muito, mas ainda não sabia para onde ir, até que decidiu fazer teatro. Essa escolha trouxe para ela noites de sono mal dormidas. De repente detalhes e contornos do corpo de Petra aparecem na tela, bem como silhuetas contra a luz.

É quase como se eu não conseguisse sentir. Não vem nada de volta, e vem um vazio. Eu me critico muito. Eu me critico o tempo inteiro. Principalmente o sexo sem amor, pra mim é um veneno. É como se tivesse um ser dentro de mim que me odeia. Mergulhava nessa banheira e queria apagar tudo. Dormir para sempre. (ELENA, 2012, cap.9)

Imagens do rosto de Petra surgem refletidas em pedaços de espelho. “Me olho no espelho e não vejo nada atrás dos meus olhos” (ELENA, 2012, cap.9). Em seguida aparece o olho de Petra de perfil, seguida de uma outra imagem em que ela aparece mergulhando numa banheira.

Logo depois, é Lian quem aparece na água, contando que começou a querer morrer dos treze anos até os dezesseis anos. Dizendo que na primeira crise que teve, desenhou o seu próprio rosto com lápis azul-marinho, roxo e preto, fazendo uns vincos como se fosse muito velha. Ela se lembra que na véspera da morte de sua filha, ela estava procurando um pôster que estava no armário, quando Elena achou, Lian percebeu que este pôster era muito parecido com o desenho que ela tinha feito.

Após essas falas, Petra aparece correndo e o filme é invadido por vozes-off dela e da mãe, onde ela diz sentir medo e se questionando qual seria o seu papel no filme; enquanto sua mãe pensa no que poderia ter feito de diferente.

O filme vai marcando uma passagem de tempo. Petra diz que sente a irmã mais próxima dela conforme as horas seguem, e no dia em que ela faz vinte e um anos de idade sua mãe diz que agora ela estava mais velha que 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 para mim. Mas para morrer de novo. E eu, com muito mais consciência pra sentir sua morte dessa vez. Imenso prazer que vem acompanhado da dor. Me afogo em você, em Ofélias. (ELENA, 2012, cap.10)

Aparece durante essa fala reflexos de foto de Elena, para logo depois vemos Petra olhando para baixo e colocando uma concha em seu ouvido. Quando ela termina de falar, Petra aparece através de bolhas dentro da água, estampas floridas balançando passam pela tela, e o telespectador pode ouvir sons de suspiro, de Petra suspirando.

Petra está então em um palco de teatro, onde ela encena que está saindo de uma banheira cheia de água e flores, ao mesmo tempo que a voz-off dela aparece dizendo que ela está ensaiando a morte dela e da irmã para encontrar ar, para poder viver.

Imagens de Petra respirando, na água, são introduzidas. Logo em seguida vemos luzes e tecidos femininos para voltar novamente para Petra se debruçando em si mesma em cima da cama. Na cena seguinte um corpo feminino é levado pela correnteza, roupas e cabelos estão mergulhados na água, e Petra está boiando nela.

Começa a tocar uma canção⁷ enquanto Petra e Lian boiam abraçadas. Outras moças aparecem boiando logo depois das duas. Elas estão com vestidos floridos e se deixam levar pela correnteza do rio. “E pouco a pouco... As dores viram água... Viram memória...” (ELENA, 2012, cap.11).

Em seguida, Petra caminha decidida, enquanto os carros vão passando. Também aparecem alguns transeuntes ao fundo. Até que uma valsa começa a tocar e Petra caminha e vai arriscando aos poucos uns passinhos de dança. Ela dá saltos e gira, enquanto que seus cabelos giram com o vento. Em seguida, imagens de Elena girando com uma corda no palco de um teatro se contrastam com imagens de Petra dançando e girando pelas ruas de nova York.

4.3. Análise psicanalítica de Elena

Para a realização desta análise será utilizada como base o método interpretativo apresentado por Franklin Goldgrub em *A metáfora opaca* (2004). O autor propõe que produções discursivas provenientes de mitos e filmes sejam interpretadas pela ótica metafórica, onde uma teria sua decodificação mais clara, através da *metáfora transparente*, enquanto a outra, exigiria um pouco mais de atenção daquele que interpreta, chamada de *metáfora opaca*.

Tendo em mente que todo discurso possui metáforas, refletimos sobre quais metáforas estariam presentes nas imagens e produções discursivas do filme. Este se inicia com a narração do sonho de Petra e através dos mecanismos de condensação e deslocamento podemos extrair suas possíveis metáforas.

No sonho Petra assiste a sua irmã em cima do muro e presa em fios elétricos, mas quando se aproxima mais percebe que ela é quem está presa nesses fios, e que mexia neles buscando levar um choque até que ela cai desse muro e morre. A metáfora transparente presente nele, indica que Petra está muito identificada com o seu objeto perdido, sua irmã. Enquanto que a metáfora opaca, representa a morte de parte do eu de Petra, parte essa que se refere a irmã.

A identificação será tema recorrente no decorrer desta análise, por causa disso é importante salientar a leitura freudiana de que a identificação pode ser tomada como uma espécie de sublimação. Afinal, houve um abandono das metas sexuais, ou seja, a libido objetual se transforma em libido narcísica, dando luz à dessexualização.

⁷ A canção se chama “I turn to water” composta pela cantora americana Maggie Clifford. Os versos “I’m sick with love/ Touch me I turn to water” foram baseados em frases da personagem Doralda de Guimarães Rosa, do livro “Corpo de Baile”. Esse autor influenciou Elena em seu teatro.

Durante a narrativa do filme são apresentados diversos recursos para representar a identificação de Petra com sua irmã. A diretora usa artifícios audiovisuais para expressar como a sua irmã esteve presente em sua vida, tanto fisicamente quanto psiquicamente. Após a morte desta, muitos traços de Elena aparecem nela. Isto foi elucidado, por exemplo, na imagem de fios e cordas. Diversas cenas de Elena girando em círculos segurando uma corda que a prende no final da dança aparecem no decorrer do filme. Essa dança aparece quando ela está treinando, ou fazendo uma apresentação na televisão. Outro momento em que ouvimos falar desses fios é quando Elena expressa sua tristeza em Nova York, onde dizia que precisava de uma terapia para se distraumatizar e tirar o rolo de fios que estava em sua garganta e em seu peito. Estes significantes apresentados no sonho podem ser decodificados como metáfora opaca, que representa como essas duas mulheres se sentem presas na angústia de fazer escolhas.

Esta identificação também aparece no momento em que Petra caminha pela ponte, e uma voz-off masculina diz “você e sua irmã, não se pareciam naquela época, depois, muitos traços dela apareceram em você” (ELENA, 2012, cap.4). A projeção das pessoas que conviveram com Petra contribuiu para que ela se identificasse com a irmã, afinal ela era constantemente comparada com a mais velha, quase que não fazendo distinção entre as duas, confundindo até o nome.

Essa cena é ilustrativa, pois ao atravessar a ponte rodeada por essas vozes, é como se Petra estivesse também atravessando para um outro momento de sua vida, como se estivesse prestes a dar início a uma outra etapa; ao mesmo tempo que as vozes representariam seus sentimentos e pensamentos sobre a relação que tinha com sua irmã, bem como a passagem do tempo, indicando um início de transformação.

Outro momento identificatório que pôde ser presenciado é quando Petra narra os tabus com os quais foi obrigada a crescer, em que poderia viajar para qualquer lugar menos a Nova York e que poderia estudar qualquer o curso, menos os relacionados ao teatro e ao cinema. Esta é outra metáfora que pode ser denominada aqui como transparente, pois a própria Petra diz que as escolhas que tomou em sua vida vinham de uma tentativa de se aproximar e de conhecer Elena.

O processo de conhecer essa irmã e se aproximar dela foi fundamental para o processo de luto de Petra. Toda sua construção pode ser tomada como uma tentativa de reparação daquilo que foi perdido. A montagem do longa é composta pela fusão de imagens e sons de vídeos caseiros de Elena, que documentava o seu dia-a-dia dessa maneira, em conjunto com cenas de Petra caminhando por Nova York e de sua população tão efervescente que contrasta com a solidão dos depoimentos das irmãs. Não é à toa que a montagem desse filme apresenta essas metáforas. Assim como um sonho, o documentário é criado. Imagens e sons de dois momentos diferentes são condensadas, bem como as

imagens das próprias irmãs que apareciam muitas vezes fusionadas dando a sensação ao telespectador de que tudo está acontecendo ao mesmo tempo.

As imagens das ruas de Nova York também refletem outra perspectiva. Mostram movimento não só dos transeuntes como também daquele que grava. Essa exibição do ponto de vista da diretora pode ser interpretado como metáfora transparente de um “como se”. Um “como se” estivéssemos dentro da cena, caminhando e interagindo com o ambiente. Metáfora opaca também para permitir que cada telespectador também se identifique com a história das irmãs, afinal ele também caminha de certa maneira por aquelas ruas junto com a diretora.

Petra conta a história de que a irmã e ela vão assistir ao filme da Pequena Sereia na esquina de casa. Ela narra essa memória dando a impressão de que tem um afeto muito grande sobre esse dia, pois era o dia que Elena, sua irmã mais velha e distante, havia voltado a brincar com ela de encenar. Elementos dessa história aparecem diversas vezes durante o filme. Um desses é o significante garganta/voz que será analisado a partir da metáfora da história da Pequena Sereia.

No conto de Hans Cristian Anderson (1995), a irmã menor entre seis irmãs sereias tinha muita curiosidade em conhecer o mundo humano, mas só poderia conhecê-lo quando tivesse quinze anos de idade. Ela via ano após ano suas irmãs subirem a superfície pela primeira vez e quando voltavam, contavam histórias fantásticas sobre a terra. Até que quando chega sua vez de conhecer ela encontra um príncipe em um barco e se apaixona instantaneamente por ele. De repente, uma chuva torrencial cai, fazendo com que a embarcação se dividisse ao meio. Com medo de que o príncipe morresse afogado, pois ele já estava desacordado, a pequena sereia o salva, levando-o até uma rocha próxima da praia. Uma garota humana aparece e a pequena sereia se esconde, de modo que a garota se torna a primeira pessoa que o príncipe vê ao acordar.

A pequena sereia retorna ao seu reino, mas sabe que não poderia ficar junto com o príncipe enquanto fosse sereia. Precisava de pernas. Ela pede ajuda a uma bruxa, que diz que vai ajudá-la, mas em troca ela deveria dar sua linda voz a ela. A bruxa lhe dá uma poção, que quando tomada, dividiria sua barbatana em dois pedaços fazendo-a sentir como se tivesse sido cortada por uma espada, e que toda vez que andasse pelo chão sentiria a dor de diversas facas entrando em seus pés. Além disso, caso ele se casasse com outra mulher, a sereia morreria se transformando em espuma no mar no primeiro raiar de sol do dia seguinte. A pequena sereia aceita a condição, toma a poção e vai em busca de seu príncipe.

No entanto, o príncipe havia se apaixonado pela garota que pensou que o tivesse salvado e estando destinado a se casar com esta. A pequena sereia se entristece e diante dessa situação suas irmãs se apiedam dela, indo buscar ajuda na bruxa que lança outro feitiço. Com uma faca enfeitiçada ela deveria matar o príncipe enquanto ele dormia em sua lua de mel e assim que seu sangue escorresse

pelo chão, os pés da pequena sereia deveriam se molhar nele, transformando-a em sereia novamente. A pequena sereia não aceita fazer qualquer mal ao príncipe e no primeiro raiar do sol ela morre, se transformando em espuma e retornando ao mar.

O significante garganta/voz aparece como metáfora do que se acometeu as irmãs Elena e Petra. A pequena sereia perde a sua voz quando vai em busca de seu sonho, casar com o príncipe. Elena que costumava se comunicar com sua família através de vídeos caseiros onde contava o seu dia-a-dia, sente rolos de fios em sua garganta quando está no auge de sua angústia. Angústia que aparentemente surgiu quando ela buscou no cinema e em Nova York a oportunidade de crescer enquanto artista, realizando assim seu sonho. Petra por sua vez e em associação, sente os fios em volta de seu corpo em seu sonho, os mesmos fios que um dia estiveram no corpo de sua irmã.

A identificação vai ganhando forma e se apresentando no filme de outras maneiras. As imagens das irmãs se fusionam. Como poder diferenciar duas pessoas que estão tão coladas uma na outra? A alternativa de Petra foi mergulhar cada vez mais dentro do universo da irmã, identificando-se ainda mais com ela, para depois poder sair e descobrir quem era ela mesma. Esse mergulho também foi feito em *Ofélias*.

Na peça de William Shakespeare (2010), *Ofélia* faz parte da nobreza, é noiva de Hamlet e é completamente apaixonada por ele. No entanto, ele não corresponde ao seu amor, de modo que seu pai, Polônio, a aconselha a se afastar dele. *Ofélia* se afasta apesar de gostar muito dele. Hamlet na história está tomado por uma sede vingança, pois quer matar o assassino de seu pai, o antigo rei Hamlet. Em uma conversa com sua mãe, Hamlet, desconfiado, percebe que tem alguém atrás da cortina ouvindo toda a conversa e enfia a espada nela, matando Polônio. Isto foi o estopim para que *Ofélia* enlouquecesse. Ela passa a se comunicar cantando, até que um dia ela se afoga em um rio cheio de flores. Ela teria cantando até o último ar que entrou em seus pulmões.

Voltando ao significante voz/garganta podemos notar que ele aparece nas três histórias. No sacrifício da sereiazinha, na loucura de *Ofélia* e nos momentos de angústia de Petra e Elena.

No documentário *Elena*, vemos em uma das últimas cenas diversas mulheres em vestidos floridos boiando em um rio que as arrastava para longe. Lian e Petra estão junto com essas mulheres. Lembramos que antes dessa cena, Petra diz se afogar em Elena, em *Ofélias*.

Dois cenas representam então o que seria a morte das duas irmãs. A primeira em que Petra encena na peça de teatro um momento em que ela sai de um barril de água enfeitado de flores; enquanto na segunda é representando através das *Ofélias* sendo arrastadas suavemente pela correnteza do rio. Essas duas cenas, fazem claras referências a morte da personagem *Ofélia*, que morreu afogada num rio cheio de flores.

Estas imagens refletem a metáfora transparente da encenação que Petra faz da morte de sua irmã, que segundo Petra também havia se afogado, mas em seu próprio vômito. Além disso, a própria diretora diz ter ensaiado a sua morte também, o que nos obriga a refletir sobre qual a morte de si mesma ela estaria se referindo. Nesta análise consideraremos a encenação dessa morte como uma representação da morte de parte do eu de Petra que se refere ao seu objeto amado e perdido, Elena, conforme dito anteriormente na metáfora opaca do sonho do início do filme.

Outro denominador em comum é que todas essas mulheres vivenciaram esses momentos difíceis na juventude, quando faziam a transição do corpo infantil para o corpo adulto. Lian, a mãe, tinha o desejo de ser atriz quando era jovem. Como forma de realizar este antigo desejo da mãe, as filhas escolhem a carreira artística para seguir, assim como Elena que também realizou o desejo antigo da mãe de morrer na juventude. Afinal, Lian havia demarcado os dezesseis anos como prazo final para “encontrar um sentido para a vida”. Esta identificação se faz presente quando Lian comenta sobre o pôster do filme *Electra*, muito parecido com o autorretrato que ela tinha feito em sua adolescência. O desejo de morrer da mãe parece retornar de alguma maneira em Elena ao fazer quinze anos, momento que seus pais se separam e ela para de gravar, talvez anunciando um período de angústias. Petra por sua vez herda parte dessa história, mas com o papel de romper esse percurso.

Petra, quando criança, sentia raiva e começou a adotar pequenos rituais para expressar esse sentimento. Uma possível leitura para esse comportamento é a de que Petra poderia estar sentindo raiva da irmã, mas por amá-la e idolatrá-la, transferia o ódio para outras relações como para a escola, a professora, a língua inglesa, ou mesmo para si mesma ao arranhar seus pulsos com uma faquinha de serra. O aniversário de vinte e um anos de Petra é muito simbólico nesse sentido, porque é feito um marco de que ela está oficialmente mais velha do que a irmã, isto fica ilustrado quando a mãe lhe diz isso. A partir deste momento ela começa a traçar uma trajetória sem a irmã.

As dificuldades em se tornar adulta também aparecem na história da pequena sereia que se depara com o conflito entre continuar com a sua bela voz e ser sereia, e entre ter o seu amor e sofrer a dor de ser humana. Outra mulher que se afeta com esse momento é Ofélia que era protegida por seu pai e irmão, enlouquece ao perder seu pai, aquele que era sua referência e guia, ao mesmo tempo em que não conseguiu se casar com Hamlet, por quem estava apaixonada. Petra também se angustia no momento do vestibular, pois deveria escolher entre continuar vivendo o conflito de seguir os passos da irmã morta e ser comparada com ela, ou seguir seu próprio caminho. Na busca de seus objetos de amor, ou de autoconhecimento em que iriam se apropriar de sua existência de outra maneira, essas mulheres entraram em conflito sobre a pessoa que eram no presente e a de que gostariam de ser.

Essas mudanças se refletem nos versos da canção *“I’m sick with love/ Touch me I turn to water”* (Estou adoecida de amor/ Põe a mão em mim que eu viro água), em que se concebe a mescla

das três histórias contadas nessa análise. Em “I’m sick with love”, podemos encontrar as seguintes metáforas opacas: Ofélia se apaixona por Hamlet e quando ele mata seu pai, isto se torna o estopim para que ela enlouquecesse e se matasse. Ofélia então morre enlouquecida de amor. A pequena sereia também se apaixona por um príncipe, e quando não tem o seu amor correspondido, escolhe virar espuma, ou seja, escolhe se matar, ao invés de assassinar o seu amado. A pequena sereia morre por amor. Elena adoece por não conseguir ser a artista que ela idealizava. A arte para ela era tudo, sem a arte ela se sentia vazia. Elena se mata por amor a arte. Petra se identifica fortemente com a irmã perdida e amada, precisando encenar a sua morte para poder viver.

Se percebe uma questão ética rodeando as decisões tomadas por essas mulheres. Ao invés de Ofélia vingar a morte de seu pai e fazer mal ao seu amado, ela enlouquece. A sereiazinha escolhe a própria morte, deixando o príncipe que ela amava vivo. Elena escolhe o seu amor à arte a própria vida. Enquanto Petra, quando menina, fere-se ao invés de dirigir seus sentimentos negativos à irmã; quando mulher, homenageia a irmã, procurando conhecê-la melhor para a partir daí se conhecer e se encontrar.

Outra metáfora opaca também é representada no seguinte verso “Touch me I turn to water”, em que todas essas mulheres foram levadas pela água. Ofélia se suicida quando vê que perdeu os seus amores, ela se afoga se deixando ser levada pela correnteza de um rio cheio de flores, deixando que a água adentrasse o seu corpo. A pequena sereia retorna ao reino aquático quando também perde o seu amor, virando espuma, se transformando em uma parte do mar. Segundo depoimento de Petra, Elena teria morrido asfixiada em seu próprio vômito. Ao cair na melancolia, ela se transforma em água, se desfazendo. Petra se diz afogar em Elena, em Ofélias, para encontrar a irmã perdida, e assim, poder se desvincular dessa imagem, para poder seguir o seu próprio caminho. “Hoje eu ando pela cidade ouvindo a sua voz e me vejo tanto nas suas palavras que começo a me perder em você.” (ELENA, 2012, cap.1)

A água se torna metáfora para a transformação da vida dessas mulheres. Ela tem a possibilidade de se congelar, de se derreter, de se evaporar. A água é apresentada nos momentos decisivos, onde as mulheres dessas histórias precisam escolher um caminho na trajetória do vir-a-ser-mulher, pois todas elas são jovens nesse momento e estão em pleno desenvolvimento de suas identidades. No processo de maturidade de Ofélia a água aparece no momento crucial em que se define a decisão de interromper a vida. Enquanto que na história da sereiazinha, a sereia se transforma em espuma, se misturando a água, quando decide abrir mão de sua vida e retornar às suas origens.

No caso de Petra, o momento em que ela precisa decidir qual carreira seguir e o aniversário de vinte e um anos foram fundamentais para que ela pudesse fazer a escolha sobre qual trajetória ela deveria seguir. Nesse momento ela estava se tornando mais velha do que a irmã, e pairava o conflito

entre seguir o caminho de Elena ou seguir sua própria trajetória. A água apareceu no filme logo depois que ela havia se decidido a carreira de teatro, indicando um momento de transformação de Petra, em que Elena começa a evaporar enquanto Petra se solidifica. Outro detalhe importante que denota esta transformação é a estampa de borboletas do vestido de Petra, no momento em que ela nada com sua mãe representando as Ofélias. Esta imagem pode ser considerada como outra metáfora opaca em que representa Petra se tornando borboleta para poder voar, para poder dançar.

A água também se torna metáfora opaca para o processo de sublimação. Na fase final do filme, podemos finalmente compreender como foi todo esse processo de luto e de como ele foi importante para a formação de identidade de Petra. Esta ideia se fundamenta principalmente no vídeo em que as envolvidas na produção do documentário vão narrando com foi o processo criativo desse filme e sua montagem. A partir dos depoimentos vemos como foi próxima a série de gravações dos áudios em que Petra conversa com sua irmã. Também notamos como muito do que foi colocado ali foi pensado e composto com muito planejamento e cuidado.

Diversos sonhos marcaram a trajetória desse documentário, sendo o primeiro em 2009, antes de começar a produção do filme e que foi narrado por ela no início dele. Petra compartilha em seu depoimento outros cinco sonhos que a acompanharam durante a criação do filme por um ano. Ela explicita as metáforas contidas nele ao representar nos sonhos uma irmã cheia de dor e de impacto. Conforme ela foi conhecendo melhor Elena, Petra sonha o terceiro sonho, em que ela entende sua dor e consegue manipulá-la, quando diz que cozinha a dor da irmã para que posteriormente ela venha a evaporar e adquirir um caráter mais leve. A leveza continua se expressando em seu quarto sonho, no momento em que Petra sobrevoa a floresta e descobre um outro lado de Elena, um lado alegre e laranja. Isto é sacramentado no último sonho em que Petra, ainda menina, dança em volta da cintura de Elena, representando a tranquilidade e solidificação das duas em um nível mais harmônico e livre.

Desta forma, devemos desconstruir a aparente noção inicial de que Petra esteve investindo libidinalmente e exclusivamente em sua irmã, pois a construção do filme demonstra que a diretora permitiu a ressignificação da imagem de sua irmã, transformando a libido objetal sexual que tinha em Elena em libido narcísica, onde Petra começa a definir sua própria trajetória. Assim, este estudo não entende o processo vivido pela diretora como uma melancolia, e sim como um processo de luto. A partir disso, podemos afirmar que houve uma dessexualização das metas de suas pulsões, logo, houve sublimação. Movimento que foi fundamental para o trabalho de elaboração do luto dela. Essa noção se apresenta quando Petra deixa de investir libidinalmente na irmã e passa a investir em si mesma, fazendo alusão ao momento do narcisismo secundário.

O processo de produção do documentário, desde as gravações dos áudios, das entrevistas, das cenas em Nova York, até a montagem final pode ser compreendido como resultante de um processo

de sublimação de Petra. Isso também faz interlocução com o processo de luto. Através da identificação e da busca da diretora por tentar entender a história da irmã, Petra sublimou a imagem que tinha de Elena através da arte, de modo que as duas ganharam contorno e diferenciação. Isto permitiu que Petra fizesse seu luto, se despedindo de sua irmã, seu objeto perdido, ao encenar a morte delas no palco, para que assim pudesse traçar seus novos rumos e dançar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O documentário Elena mostra como o amor entre irmãs pode permanecer vivo durante muitos anos. Petra soube criar uma narrativa tocante e poética para expressar a importância de sua irmã mais velha em sua vida.

A partir dos depoimentos sobre a construção do documentário e do desenvolvimento do próprio, podemos investigar como se deu o processo de sublimação em uma situação de luto a partir da visão psicanalítica. A sublimação se apresentou nesse estudo em forma de identificação, em que se pode conceber uma dessexualização das pulsões, permitindo que Petra pudesse fazer um trabalho saudável de luto.

A análise mostrou que as mulheres representadas – Elena, Petra, Sereiazinha e Ofélia- tinham diversos pontos em comum. Um dos que mereceu destaque foi o do vir-a-ser-mulher, que inclusive foi abordado no vídeo em que as produtoras contam a criação do filme. No processo de amadurecimento, ou seja, na passagem da vida infantil para a vida adulta, foram notados conflitos sobre continuar exercendo um papel antigo em contraste com a possibilidade de tomar e exercer papéis novos. Este estudo mostrou como essas escolhas fizeram emergir a angústia na vida dessas mulheres e de como muitas das angústias de Petra eram relacionadas com vivências antigas de sua irmã, apresentando a identificação.

Apesar das diversas passagens de Petra identificada com sua irmã - o que poderia despertar no telespectador um sentimento de melancolia - a tese deste trabalho propõe que a diretora realizou seu luto e que representou a partir de seu filme como foi o seu processo sublimatório.

Voltamos então a problemática desse estudo em questão. A sublimação foi por muito tempo relacionada com o deslocamento de pulsões voltadas para metas sexuais e que ao passar por um processo de dessexualização, poderiam executar tarefas socialmente aceitas. Freud defendia em *O mal-estar na civilização* (1930) que a sublimação não teria caráter tão efetivo na atenuação do sofrimento humano quanto outros métodos. No entanto, este estudo promoveu a reflexão de que o processo sublimatório poderia estar presente em outras situações, possibilitando o processo de luto, por exemplo.

Deste modo acredito que esta análise permitiu que se pudesse exemplificar uma outra maneira de ajudar no processo de elaboração de luto, ainda que não possamos afirmar ser uma técnica eficaz para outros casos semelhantes.

Ao longo do trabalho, pudemos debruçar um pouco mais nos conceitos freudianos, nos permitindo refletir sobre a forma com que o autor elaborou cada conceito e os recursos que ele tinha

naquela época. No entanto, alguns pontos ficaram solto, e por isso, tivemos que lidar com alguns obstáculos.

A sublimação, por exemplo, não foi amplamente discutida, de forma que alguns pontos poderão ser elaborados em um próximo trabalho. Afinal, para onde a pulsão de morte se dirige quando o eu faz grande uso das pulsões de vida no processo sublimatório? De que forma o eu reage nesse processo? Outras pessoas poderiam aderir à sublimação durante um trabalho de luto?

Notamos que muitas questões rodeiam essa temática. Apesar da sublimação ser considerada como um dos mecanismos mais potentes, Freud pouco se debruçou sobre ele. Conforme foi dito no início desse trabalho, não foi encontrado nenhum texto freudiano que se dedicasse exclusivamente sobre esse conceito. Para que possamos ampliar tal discussão, precisaríamos recorrer aos autores psicanalistas posteriores a Freud.

Outro conceito que também precisará de novas leituras para dar continuidade a esse trabalho é o luto. Este é um tema com vasta bibliografia e de grande importância na área da psicologia, principalmente se considerarmos o luto pelo suicídio de um ente querido, como é o caso do luto de Petra.

Por ser uma pesquisa com um curto período para desenvolvimento, o tema suicídio careceu de algumas discussões. No entanto, acredito que seria um caminho importante a ser desenvolvido numa pesquisa futura. Afinal, vemos na mídia que a taxa de suicídios entre jovens vem aumentando bastante nos últimos anos, se tornando um tema de relevância ímpar, desta maneira a psicologia se vê intimada a desenvolver trabalhos para diminuir esse fenômeno.

Segundo o jornal R7, em consulta aos dados do Ministério da Saúde, o número de suicídios aumentou de 6.780 no ano 2000 para 11.763 em 2016, registrando um aumento de 73%. Ainda em consulta à Organização Mundial da Saúde, o suicídio é considerado a segunda maior causa de morte de jovens entre 15 e 29 anos. No Brasil ela se torna a quarta maior causa de morte de jovens na mesma faixa etária.

De acordo com a psicóloga Karen Scavacini em entrevista ao jornal BBC, o luto de pessoas que perderam alguém para o suicídio “é mais intenso, duradouro, repleto de ‘por quês’ e com muito estigma”, além disso, “muitas vezes a família estendida e os amigos se afastam ou não sabem como falar do tema, deixando essas pessoas em situação de grande vulnerabilidade”.

Esses dados foram ilustrados na história do documentário também. Elena era uma jovem de vinte anos quando se suicidou e sua morte teve diversos desdobramentos na vida de sua família e amigos. O luto de Petra - recorte desse trabalho – perdurou por muitos anos, fazendo parte da constituição da identidade da diretora e da forma como ela se posiciona e se relaciona com o mundo ao seu redor. Petra rompeu com o tabu que rodeia o suicídio quando fez esse documentário,

permitindo que esse tema fosse discutido com as pessoas próximas a ela e posteriormente, com aqueles que assistiram ao documentário.

Essas últimas considerações reafirmam o porquê de o luto de Petra Costa não ser denominado como melancolia, e sim um luto que teve suas particularidades por conta da experiência de suicídio de sua irmã. Afinal, ele fez parte de sua vida por longos anos e Petra se viu na necessidade de mergulhar cada vez mais na vida (e morte) de Elena para elaborar o que aconteceu com ela mesma. O processo de identificação e sublimação deu a ela recursos para que pudesse fazer o documentário com tanta maestria e delicadeza.

Uma possibilidade de continuação desse trabalho seria o desenvolvimento de projetos e pesquisas que utilizassem a sublimação como manejo para o luto de sobreviventes. Uma linha investigativa dirigida às produções artísticas de enlutados por alguém que tirou a própria vida pode ter grande importância na prevenção do suicídio e nos cuidados dessas pessoas.

REFERÊNCIAS

- ANDERSEN, Hans Christian (1805-1875). **Histórias Maravilhosas de Andersen**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1995.
- COSTA, Petra. A arte de transformar a dor. **Elena Filme – Site Oficial**. 22 dez. 2014. Disponível em: < <http://www.elenafilme.com/imprensa/a-arte-de-transformar-a-dor/> >. Acesso em: 10 jun. 2018.
- ELENA. Direção de Petra Costa. Brasil: Busca Vida Filmes, 2012. 1 DVD. (82min).
- ELENA – Memórias de uma criação. Elena Filme. **Youtube**. 20 mai. 2014. 15min36s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_QprO_AOUrI>. Acesso em: 02 mai. 2018.
- ELENA – the film/ o filme. **Facebook**. 30 abr. 2013. Disponível em: <https://www.facebook.com/Elenafilme/photos/a.422357424477996.83257.175759595804448/507367235977014/?type=3&hc_ref=ARRlqnDTiaB5mlwezQ0x0t5MhgEU2ejmcr82ZQ1OCKTqLj3s_od1qTBaPp2NFMe2Bt0>. Acesso em: 28 mai. 2018.
- FABBRINI, Regina. **Sublimação: o subliminar e o sublime**. São Paulo: EDUC, 1999.
- FREUD, Sigmund (1905). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: **Obras completas: três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos**, vol.6. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- _____ (1910). Cinco lições de psicanálise. In: **Obras Completas: Observações sobre um caso de neurose obsessiva [“O homem dos ratos”], uma recordação da infância de Leonardo da Vinci e outros textos**, vol. 9, 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- _____ (1914). Introdução ao narcisismo. In: **Obras Completas: Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos**, vol.12. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____ (1914). Luto e melancolia. In: **Obras Completas: Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos**, vol.12. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____ (1915). Os instintos e seus destinos. In: **Obras Completas: Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos**, vol.12. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____ (1921). Psicologia das massas e análise do eu. In: **Obras Completas: Psicologia das massas e análise do eu e outros textos**, vol.15. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____ (1923). O eu e o id. In: **Obras Completas: O eu e o id, “autobiografia” e outros textos**, vol.16. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____ (1924). A dissolução do complexo de Édipo. In: **Obras Completas: O eu e o id, “autobiografia” e outros textos**, vol.16. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____ (1925). Algumas consequências psíquicas da diferença anatômica entre os sexos. In: **Obras Completas: O eu e o id, “autobiografia” e outros textos**, vol.16. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____ (1930). O mal-estar na civilização. **Obras Completas: O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos**, vol.18, 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____ (1856-1939). **Luto e Melancolia**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

GIANNINI, Deborah; LISBÔA, Gabriela. Estável, suicídio entre jovens ainda é quarta causa de morte no Brasil. **Portal R7**, 09 mai. 2018, Saúde. Disponível em: < <https://noticias.r7.com/saude/estavel-suicidio-entre-jovens-ainda-e-quarta-causa-de-morte-no-brasil-21052018> > . Acesso em 31 jul. 2018.

GOLDGRUB, Franklin. **A metáfora opaca**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

IDOETA, Paula Adamo. Como lidar com o luto pelo suicídio de uma pessoa querida. **BBC News Brasil**, São Paulo, 04 jul. 2018, Saúde. Disponível em: < <https://www.bbc.com/portuguese/geral-44618309> > . Acesso em 31 jul. 2018.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-bertrand (1982). **Vocabulário de Psicanálise**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

VOLPATO, Cadão et al. **Elena – O livro do filme de Petra Costa**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014.

MENDES, Eliana Rodrigues Pereira. PS - Pulsão e Sublimação: a trajetória do conceito, possibilidades e limites. **Reverso**, Belo Horizonte, v. 33, n. 62, p. 55-67, set. 2011. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-73952011000200007&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 03 dez. 2017.

SHAKESPEARE, William (1564-1616). **Hamlet**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

VIOLANTE, Maria Lúcia Vieira. Pesquisa em psicanálise. In: PACHECO-FILHO, R.A.; COELHO-JÚNIOR, N.; ROSA, M.D. **Ciência, pesquisa, representação e realidade em psicanálise**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000.

APÊNDICE

A arte de transformar a dor

Petra Costa

Acordei com um nó no estômago. Eu tinha acabado de morrer. No meu sonho, estava em cima de um muro, brincando com um emaranhado de fios elétricos, até que tomava um choque, um choque letal. Não, não era eu quem mexia nos fios, era Elena, que eu não via há 20 anos. Eu me perguntava, “como ela pôde ficar tanto tempo desaparecida?”. Eu tentava chegar perto, mas, antes de conseguir tocá-la, ela subia num muro. Ou será que era eu?

Tentando decifrar esse sonho, fui tomar café, que não descia. Nossas identidades se entrecruzavam no meu estômago com a sensação aguda da morte. No cair do mesmo dia, ao escrever o argumento para um filme, tentava descobrir qual seria a memória da minha protagonista quando a sensação do sonho me voltou à garganta. Percebi que a protagonista era eu, e a memória era a que tenho de Elena.

Elena é minha irmã e morreu em dezembro de 1990. Eu tinha 7 anos, e ela, 20. Dois anos antes, ela se mudara para Nova York com o sonho de ser atriz de cinema – minha mãe e eu fomos junto. A solidão, o frio, a dificuldade com a língua, a constante espera pelo resultado dos testes de casting de que participava foram a levando à tristeza. Um dia, num grito de socorro, Elena tomou aspirinas com cachaça. Ela era alérgica a aspirinas. Quando nossa mãe chegou em casa, Elena estava desmaiada. No hospital, morreu asfixiada pelo próprio vômito.

Onze anos depois, 2001, em São Paulo, aos 18 anos, fiz um workshop com o grupo Teatro da Vertigem. Tinha três dias para fazer uma cena com o tema “O livro da vida”. Como nunca tive relação com a Bíblia, a Torá, o Alcorão, nenhum livro sagrado, fui buscar a resposta nos meus diários. Vasculhando caixas de cadernos antigos, encontrei um que eu nunca tinha visto. A letra se parecia um pouco com a minha. O que li em suas páginas me dizia respeito de forma assustadora. Falava das angústias mais íntimas que eu estava vivendo, mas que não encontrava palavras para expressar. Vi ali meus desejos e inseguranças na arte, os conflitos amorosos, a tensão com os pais e encontrei, em cada palavra, a estranha sensação do duplo, de sentir que minha vida já havia sido vivida por outra pessoa e de que meus passos já estavam traçados. Como se eu, embora até então achasse o contrário, não tivesse nenhum controle sobre meu destino. O diário era de Elena.

Numa mistura de estado de choque e encantamento, construí para o Vertigem uma cena em que misturei trechos do diário de Elena com passagens dos meus. Dias depois, li Hamlet para uma aula e vi, em Ofélia, um arquétipo que percebi estar presente tanto em Elena quanto em mim. Algo

do feminino na transição da adolescência para a vida adulta, que se afoga ao não conseguir lidar com o excesso de desejos e sensações. Saí da sala com a ideia clara de que tinha o dever de fazer um filme sobre a transição da adolescência para a vida adulta, mas pela ótica feminina. Sobre a Ofélia que eu via em mim, em Elena e em tantas meninas-mulheres ao meu redor. Nunca tinha pensado em dirigir um filme. Mas, naquele momento, me veio como um raio esse meu dever com a Elena, com a Petra de então, e com as jovens que viriam a ter sensações parecidas.

Sabia que ainda tinha de percorrer muito chão, que ainda me encontrava no meio de um quebra-cabeça embaralhado. E, dentro desse quebra-cabeça de espelhos e tragédias, havia dois tabus: a cidade de Nova York e a atuação. As proibições não ditas, mas insinuadas, tanto pelo meu pai quanto pela minha mãe, de que eu “poderia morar em qualquer lugar do mundo, menos em Nova York; escolher qualquer profissão, menos ser atriz”. Para certo desgosto deles, eu já estudava e trabalhava com teatro. E, pouco mais de um ano depois, me mudei para Manhattan.

Foi justamente em Nova York que os medos começaram a se dissolver. Foi lá que me olhei no espelho e vi um reflexo muito diferente do de Elena. Fiz amigos, me apaixonei, ressignifiquei aquela cidade com outras memórias, outras vivências. Voltei à nossa antiga casa na cidade. Lá eu fiz 20, 21, 22 anos... deixando para trás, pouco a pouco, o medo de que, como Elena, não passasse dos 21. Foi lá que também me encantei pelo cinema e encontrei nele a minha forma de expressão, a minha voz.

Em julho de 2009, estava morando no Rio, trabalhando com cinema e há muito tempo sem pensar em Elena. Até que, um dia, acordei no susto daquele sonho. Sem saber se era eu ou se era ela. O sonho trouxe de volta a memória do filme prometido sobre Elena. Percebi que precisava saber mais sobre minha irmã para poder me lembrar melhor dela. Precisava saber tudo que fosse capaz de descobrir sobre ela. Busquei seus amigos do teatro e da dança: Fernando Alves Pinto, Alexandre Borges, Ângelo Antônio, Leal Baiolin, Letícia Teixeira, Rosana Seligmann, Gabriela Rodella e muitos outros. Para minha surpresa, depois de 20 anos, a memória dela seguia viva em cada um deles. Voltei para Nova York com a agenda de telefones que Elena usava em 1989 e fui buscando todos os seus amigos, na internet, na lista telefônica. Busquei suas cartas, seus desenhos, suas fotos. Encontrei horas e horas de fitas cassete e de VHS e, por meio de cada uma dessas pessoas e coisas, Elena foi tomando forma, tomando corpo.

Durante um ano, quase todos os meses, ela aparecia em sonhos. No primeiro foi a imagem de sua morte. No segundo, Elena se cortava e eu começava a entender sua dor. No terceiro, eu cozinhava sua dor numa panela até ela evaporar. No quarto, eu sobrevoava uma floresta e, num cantinho de

mata, via a alegria de Elena, que era laranja, da cor das árvores no outono. No quinto e último sonho, eu, menina, dançava em volta de sua cintura.

Já faz algum tempo que não sonho com Elena. Sinto, hoje, que, por meio do tempo e da alquimia entre imagem e som, as dores viraram água, viraram memória... viraram cinema. Na tela, Elena descansa. E dança.