

A REINVENÇÃO DE SI E A CONSTRUÇÃO DA ALTERIDADE PERANTE O  
IRREVERSÍVEL: O CINEMA DE PETRA COSTAAna Catarina Pereira<sup>1</sup>Juslaine de Fátima Abreu Nogueira<sup>2</sup>

**Resumo:** Este ensaio toma como fontes essenciais tanto o pensamento da cineasta Petra Costa – expresso verbalmente em artigos, entrevistas, etc. –, quanto os resultados estilísticos de sua recente e ainda não muito extensa obra, notadamente em *Olhos de Ressaca* (2009), *Elena* (2012) e *Olmo e a Gaivota* (2014), uma vez que, conforme afirma a própria realizadora, são estes filmes que guardariam uma consciência sobre seu fazer fílmico e a construção de uma linguagem própria. Partimos da hipótese de investigação de que há um encontro singular entre pensamento e atos criativo-artísticos em Petra Costa que aponta para a construção de uma ética-estética da existência, no sentido dado pelos estudos de Michel Foucault sobre as artes da existência, reverberando um fazer-pensar cinema – na constituição de uma filmografia que poderíamos chamar de um cinema-escrita de si – que tem buscado uma (re)invenção de si nas memórias que atravessam a cineasta como mulher-singularidade e como mulher-coletividade, por meio de uma tessitura da vida na obra de arte e como obra de arte.

**Palavras-Chave:** Mulheres Cineastas. Petra Costa. Estética da Existência.

---

1 Doutora em Ciências da Comunicação, na vertente Cinema e Multimédia. Mestra em Direitos Humanos pela Universidade de Salamanca. Docente do Departamento de Comunicação e Artes nos cursos de licenciatura e mestrado em Cinema da Universidade da Beira Interior (UBI - Portugal). Investigadora do **LabCom. IFP** - Comunicação Filosofia e Humanidades. Autora, dentre muitas outras publicações, do livro “A Mulher-Cineasta: da arte pela arte a uma estética da diferenciação” (2016). Seus interesses de investigação incidem em estudos feministas fílmicos, filosofia do cinema, cinema português, programação e gestão cultural. E-mail: anacatarinapereira4@gmail.com

2 Doutora em Educação. Professora no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Paraná (Unespar - Brasil). Pesquisadora do **CineCriare** – Grupo de Pesquisa Cinema: Criação e Reflexão (Unespar/CNPq) e do **Gilda** - Grupo Interdisciplinar em Linguagem, Diferença e Subjetivação (UFPR/CNPq), desenvolvendo pesquisas em Cinema, Educação e Subjetividades, em conexões com os estudos foucaultianos e feministas pós-estruturalistas. E-mail: juabreunogueira@gmail.com

THE REINVENTION OF THE SELF AND THE CONSTRUCTION OF ALTERITY  
TOWARDS THE IRREVERSIBLE: THE CINEMA OF PETRA COSTAAna Catarina Pereira  
Juslaine de Fátima Abreu Nogueira

**ABSTRACT:** As our primary sources, this essay considers both the thought of filmmaker Petra Costa - verbally expressed in articles, interviews, etc. - and the stylistic results of her recent and not very extensive filmography, notably in *Undertow Eyes* (*Olhos de Ressaca*, 2009), *Elena* (2012), and *Olmo and the Seagull* (*Olmo e a Gaivota*, 2014), since, according to the director herself, these are films that would keep an awareness of her filmmaking and the construction of her own language. Therefore, our initial premise is that there is a unique encounter between thought and artistic-creative acts in Petra Costa that, in its turn, moves forward to the construction of an aesthetic-ethic of existence, as suggested by Michel Foucault's studies on the arts of existence, reverberating a philosophical cinema – on the constitution of a filmography that we could call a cinema-writing of herself - that has looked for a (re)invention of herself on the memories of a woman-singularity and a woman-colectivity, through the texture of life in an artwork and as an artwork.

**Keywords:** Women Filmmakers. Petra Costa. Aesthetics of Existence.

Era uma vez uma mulher/que via um futuro grandioso/ Para cada homem que a tocava/ Um dia/ Ela se tocou... [...] (Alice Ruiz)

As reflexões aqui postas foram ensaiadas a quatro mãos, entretecidas pelo afeto que, em nós, o cinema de Petra Costa mobilizou. São linhas de escrita que procuraram reunir tracejos feitos em dias vividos por cada uma de nós, entre Portugal e Brasil, em anotações esparsas que vão de 2016 a 2018, nas ressonâncias pessoais e políticas de nossas individualidades e coletividades<sup>3</sup>. Arriscamos movimentar algumas formulações e colocar em conexão algumas ideias como quem se aventura com vigor, mas sabe que ainda caminha sob certa inocência e sob certa garatuja do pensar. Com esta imagem, este texto assume uma experimentação de conceitos, legados e reelaborações que cruzam perspectivas feministas com o cinema realizado por mulheres como Petra Costa e o tema filosófico da estética da existência em Michel Foucault. O que por ora damos a ler nada mais é do que o experimentar deste encontro e o experimentarmo-nos neste fluxo.

Por outro lado, é ainda o experimentar de uma escrita que assume a radicalidade da textura da diferença de estilo e grafia (movemo-nos entre a escrita de gênero e gênero, por exemplo) em uma composição que, mesmo diante de um idioma em comum, mistura um português de Portugal e um português brasileiro, para estranhar a nossa própria língua e, quiçá, o próprio pensamento em qualquer anseio de homogeneidade e hegemonia. Riscar rastros de pensamento, riscando uma escrita que arrisca, colocando-nos em risco: é disto que se trata este texto que, ao modo delineado por Jorge Larrosa (2004a), lança-se a um ensaiar que é também um ensaiar-se, compreendendo o ensaio como uma das linguagens da experiência, ou seja, “como uma linguagem que modula de um modo particular a relação entre experiência e pensamento, entre experiência e subjetividade e entre experiência e pluralidade” (LARROSA, 2004a, p. 31).

---

3 Referimo-nos à assunção de que as elaborações partilhadas neste texto de modo algum podem ser apartadas das vivências macro e micropolíticas que nos transpassam, tais como, sobretudo, o fato de testemunharmos as difrações e disputas feministas contemporâneas em múltiplos saberes e práticas e seus ecos no ensino, na realização, na teoria, na história e na crítica cinematográficas; o Brasil sob um golpe jurídico-midiático-parlamentar engendrado a partir do *impeachment* da primeira mulher presidenta da história do país (sobre isso, indicamos ver o filme documentário *O Processo*, de Maria Augusta Ramos, lançado em 2018).

Iniciamos o texto com um fragmento da música *Ladainha*, da poeta e haikaísta contemporânea brasileira Alice Ruiz, para sutilmente provocar o que significa falar desde lugares silenciados, uma vez que esta é uma escrita que gesta-se no incômodo de que há um cinema, realizado em muito por mulheres, que tem sinalizado importantes traços de diferença e singularidade, mas ainda negligenciado nas relações de poder<sup>4</sup> que não permitem reconhecer a atividade artístico-teórica feminina como voz autorizada a produzir uma estética cinematográfica relevante, bem como, conseqüentemente, capaz de pensar a arte do cinema e sua imprescindível conexão com o viver consigo mesma e o viver em comum. Desse modo, antes de tudo, este ensaio é mobilizado pelo desejo de fortalecer espaços que voltem-se ao pensamento artístico de cineastas mulheres, tomando-o como fontes que poderão trazer uma revitalização à crítica e à teoria do cinema, histórica e majoritariamente pautada por vozes masculinas.

Feitos estes prelúdios, a partir do convite para pensarmos com a obra de Petra Costa, uma jovem mulher-cineasta latino-americana, em termos metodológicos, o percurso deste texto parte de uma hipótese de investigação que entende que as produções realizadas por mulheres têm apontado para uma atitude estética cuja busca tem se materializado de modo indissociável de uma atitude ética, configurando uma exigência que poderíamos dizer ético-político-estética da mulher-artista e sua inserção no mundo. Em outras palavras, ao buscarmos acessar o pensamento artístico de Petra Costa reverberado em seus filmes, vamos sendo transpassadas pelo testemunho de um esculpir artístico que é também um esculpir a própria vida. Tudo parece ser absolutamente indissociável da maneira como Petra constitui a arte que produz e coloca no mundo. De modo geral, quando experienciamos o fazer artístico de Petra Costa e nos deparamos em como ela reflete sobre isto, temos a

---

4 No esteio de uma concepção tal como defendida por Michel Foucault (2002), o poder não é aqui tratado como uma estrutura polarizada, condensada, fixa e estável, mas como “relações de poder”, em que se põe em análise os seus modos de funcionamento e seus efeitos em um campo de agenciamento no qual se cruzam saberes, instituições e práticas de uma determinada época, configurando uma determinada relação entre sujeito e (jogos de) verdade e a partir da qual surgem formas de resistência. Portanto, a compreensão de uma analítica do poder em que jogam tanto sujeições/ procedimentos de controle e captura, quanto resistências/ práticas de subjetivação nos é imprescindível para podermos refletir sobre as vozes das mulheres no cinema: “Um de meus objetivos é mostrar às pessoas que um bom número de coisas que fazem parte de sua paisagem familiar – que elas consideram universais – são o produto de certas transformações históricas bem precisas. Todas as minhas análises [...] acentuam o caráter arbitrário das instituições e nos mostram de que espaços de liberdade ainda dispomos, quais são as mudanças que podem ainda se efetuar” (FOUCAULT, 2010d, p. 295-296).

expressão do re-existir/resistir mais poderoso que é uma profunda conexão entre corpo-artístico e corpo-artista, entre obra e modo de vida. Neste sentido, mulheres cineastas - que vão, por exemplo, de Agnès Varda, Naomi Kawase, Chantal Akerman a Petra Costa, incluindo-se também muitas outras jovens realizadoras - estão dizendo não à lógica de uma arte que esteticamente se justificaria acima e à revelia da responsabilidade e da vivência ética de quem a realiza (algo que a arte protagonizada por artistas homens em muito se amparou).

Dito isto, perseguindo também o desafio metodológico aberto pela perspectiva da Teoria dos Cineastas (BAGGIO; GRAÇA; PENAFRIA, 2015), este texto parte de duas fontes essenciais: 1) o pensamento de Petra Costa, expresso verbalmente em um pequeno memorial intitulado “Pecado Original” (2014) e também em entrevistas; 2) os resultados estilísticos da recente e ainda não muito extensa filmografia desta realizadora. Mesmo que numericamente pequena, a obra de Petra Costa é impactante e tem tido uma repercussão significativa. O primeiro trabalho em longa-metragem, o documentário *Elena*, lançado em 2012, recebeu prêmios importantes no Brasil e no exterior. Antes disso, em 2009, destaca-se o curta *Olhos de Ressaca*. O sucesso de *Elena* fez com que fosse convidada para codirigir, com a cineasta dinamarquesa, Lea Glob, outro filme que resultou em *Olmo e a Gaivota*, lançado mundialmente em novembro de 2014, igualmente multipremiado. Assim, toma-se como *corpus* de reflexão *Olhos de Ressaca* (2009), *Elena* (2012) e *Olmo e a Gaivota* (2014), uma vez que, conforme afirma a realizadora, são estes filmes que guardam uma consciência sobre seu fazer fílmico e a construção de uma linguagem própria. Diz Petra Costa no texto “Pecado Original”, publicado no encarte que acompanha o lançamento do DVD de *Elena* no Brasil:

Os primeiros filmes que tentei fazer eram de certa forma manifestos. Eu não achava a linguagem; o conteúdo era o primordial. Até que, finalmente, em *Olhos de Ressaca*, filme sobre meus avós, eu me apaixonei pela linguagem e o conteúdo deixou de ser primordial. Deixei-me levar pela dança da linguagem com o conteúdo (2014, p. 24).

Em 2013, durante uma entrevista, a cineasta reitera:

[*Elena*] tem uma estética parecida com a do meu curta, *Olhos de Ressaca*, onde havia descoberto esta estética mais onírica e poética, que havia gostado bastante. É também uma forma de falar da memória e do sonho, usando bastante material

em Super 8, película, 16mm e VHS. Já com o material novo, no qual usei a câmera HD, busquei evitar as imagens muito realistas e encontrar este olhar mais subjetivo (COSTA, 2013).

Com um olhar panorâmico, pode assim dizer-se que a obra de Petra é documental e conscientemente esculpida a partir de tintas autobiográficas e de seu estar-no-mundo como mulher. Petra Costa nasceu em julho de 1983, em Belo Horizonte. É a segunda filha de um casal que já tinha a menina Elena, então com quase quatorze anos. A distância etária entre Petra e Elena tem muito a ver com a atividade militante de seu pai e de sua mãe. Petra é filha de pais marxistas e oponentes à ditadura brasileira. O nome Petra, inclusive, é uma homenagem ao líder revolucionário Pedro Pomar, fundador do Partido Comunista do Brasil e grande mentor de seus pais. Em 1990, aos 6 anos, Petra vai com a mãe morar em Nova Iorque, a fim de acompanhar a irmã Elena que lá buscava o sonho de ser atriz. No fim daquele ano, Elena comete suicídio. Já adulta, Petra fez dois anos de artes cênicas na Universidade de São Paulo (USP), mas pediu transferência para o *Barnard*, o supertradicional *college* só de mulheres dentro da Universidade de Columbia, em Nova Iorque. Depois de se formar em antropologia no *Barnard* e concluir um mestrado em psicologia na *London School*, Petra optou pelo Cinema.

Um olhar estético sobre a obra de Petra Costa poderia distanciar-se de questões de gênero (já ouvimos os costumeiros argumentos da arte pela arte), como se a dor inerente a todas as escolhas não as comportasse ou se sobrepusesse à desimportância das mesmas. Contudo, a cineasta não as ignora, nas múltiplas intervenções públicas em que se assume como representante de uma maioria invisível, constrangida por estruturas de poder que a reduzem ao estatuto minoritário. Em entrevista ao jornal *i*, em julho de 2016, Paulo Portugal questionava Petra Costa sobre a possibilidade de uma condição feminina atravessar o seu cinema. A sua resposta aborda a gênese do processo criativo:

No início, o que me deu vontade de fazer cinema foi justamente as questões que me eram incômodas e perturbadoras e que não eram retratadas, sobretudo no cinema brasileiro. [...] O 'Elena' nasceu ao perceber que não existia nenhum filme sobre essas angústias que tinha vivido enquanto era adolescente. É o que chamo de complexo de Ofélia, no sentido que aborda os direitos das mulheres na sociedade. Por outro lado, há também uma esquizofrenia na mulher que quer ser profissional, embora se sinta ainda presa a muitos códigos de donzela. A noção de que temos de deixar de ser um objeto e ser mais um sujeito, isso é pouco retratado, porque há poucas mulheres autoras e cineastas (COSTA, 2016a).

Assumindo o lugar de fala e a representatividade política, Petra Costa descarta-se, assim, de uma arte que se baste a si própria, ao mesmo tempo que apela à militância, sem com isso reduzir seu cinema a um discurso meramente panfletário e, neste sentido, autoritário, vitimista ou prescritivista. Os seus filmes são actos de fala (AUSTIN, 1986) e imagens que contrariam o estatuto meramente contemplativo. Este ensaio, por certo, não trata do empreendimento em buscar uma correspondência ou uma certa averiguação/conferência simplista e reducionista entre os resultados estilísticos dos filmes de Petra Costa e aquilo que a cineasta verbalmente defende de sua obra e de sua inserção no mundo, seu modo de vida. Todavia, a manifestação de uma coerência em suas composições artístico-criativas podem nos sinalizar, apostamos, reflexões significativas sobre o Cinema e a reivindicação ética de quem o realiza em sua responsabilidade para com o Outro, em seu compromisso com o mundo. Em *Olhos de Ressaca*, *Elena* e *Olmo e a Gaivota* estão uma fotografia vertiginosa, neblinada e, não raras vezes, ofuscante. As imagens não hesitam em rodopiar, como uma câmera dançante. Seus filmes compõem-se como um mosaico que integra o uso de material de arquivo com reencenações, narração em voz *off* e edição “videoclipada”. Por outro lado, o elemento água e as trilhas originais instrumentais conduzem ao efeito de sentido de uma certa melancolia da memória, este estado anímico que, em determinados momentos, é o único que nos possibilita a necessária parada, diante do que gira e nauseia, para uma ressignificação do vivido.

Em *Olhos de Ressaca*, os avós de Petra, casados há sessenta anos, divagam acerca da própria história e constroem um diário existencial sobre o amor e a morte. Já *Olmo e a Gaivota* retrata a paradoxal experiência da gravidez deslocando-a da ideia de uma sagração do feminino. Na gestação de um filho está implicada, também, a morte da mulher que se era. Em *Elena*, por seu turno, estaria o resgate da memória da irmã que se matou aos 20 anos, quando Petra tinha apenas 7. Trata-se de um documentário em que a realizadora precisa dar contorno à irmã morta para poder contornar a si mesma.

Elena, sonhei com você essa noite. Você era suave. Andava pelas ruas de Nova Iorque com uma blusa de seda. Procuo chegar perto. Encostar. Sentir seu cheiro. Mas, quando vejo, você está em cima de um muro, enroscada num emaranhado de fios eléctricos. Olho de novo e vejo que sou eu que estou em cima do muro. Eu mexo nos fios buscando tomar um choque. E caio, do muro bem alto. E morro (ELENA, 2012, minutos iniciais do filme).

A voz em *off* complementa o *travelling* inicial, por uma cidade noturna, iluminada artificialmente. O tom de declaração poética imiscui-nos na vida de alguém que se embaraça em fios, que busca um ser no qual possa existir, que confunde vida e final, superfície e queda. O plano inicial afirma *Elena* como uma travessia nublada que irá, progressivamente, registrando definições. Daí em diante surgem questões e processos de envolvimento na narração que deixa de poder ser atribuída linearmente. Elena é quem fala? Quem busca? Quem parte? Quem se encontra? Quem nos guia? Quem justifica?

Ou Elena é, por outro lado, a miragem? A melancolia e a inquietação de Petra? De quem assiste? De quem se envolve? As viagens prosseguem. Os *travellings* pautam a montagem. O filme é uma busca e o movimento elegido justifica-se dessa forma. A câmara à mão dita a inquietação e a passagem, não se perdendo em detalhes ou planos longos. E de que outra forma se poderia buscar, se não no meio da chuva, dos transportes que circulam, das gentes que andam e não podem parar, depois da pergunta se ter iniciado e a justificação estar na iminência? Este é um filme que tinha que ser feito. Por Elena. Por Petra. Por nós. Aliás, em semelhante percepção, sobre seu encontro com o filme *Elena*, o cineasta brasileiro João Moreira Salles assim se expressa:

A impressão final é que Petra, diretora e irmã, fez e foi feita pelo filme, um pouco como aquela imagem em que uma mão desenha a outra e é por ela desenhada. Sem a diretora, Elena não existiria; sem Elena, minha impressão é que a diretora seria mais triste, a vida presa a um luto sem resolução. Do ponto de vista do espírito, ela também seria mais pobre, pois não teria a experiência de haver realizado um dos mais bonitos filmes que assisti em muito tempo (2014, p.7).

Ainda assim, poderíamos questionar-nos a partir do nublado do texto inicial: como e de quem fala *Elena*? Em Outubro de 1966, recorde-se Simone de Beauvoir a proferir uma conferência no Japão, na qual procedia à identificação de um lugar de fala e de uma experiência que toque cada uma de nós: “Eu não falo apenas sobre mim: procuro falar sobre algo que se expande infinitamente para além da minha singularidade; procuro falar sobre tudo (o que é necessário) para conceber uma obra literária, sobre como é para mim criar um universal concreto, um universal singular” (1979, p. 450-451, tradução nossa)<sup>5</sup>.

5 No original: “Je ne parle pas seulement de moi: d’essaie de parler de quelque chose qui déborde infiniment ma singularité; j’essaie de parler de tout, donc de faire une œuvre littéraire, puisqu’il s’agit pour moi de créer un universel concret, un universel singularisé”.

Desde então que não mais seria possível desenlaçar experiência minha e nossa, visão pessoal e conjunta, Elena e quem assiste. Na síntese, Beauvoir respondia às críticas que comumente lhe apontavam: como feminista não deveria escrever sobre mulheres e atribuir-lhes o poder exclusivo da narração? Não deveria carregar sobre si o peso histórico da falta de representatividade? Não deveria buscar um equilíbrio que justificasse a ousadia de escrever?

Nesse sentido, autoriza-se o desenho de novas indagações: como falar de uma experiência pessoal (particular, quase íntima), mostrá-la a um universo que não partilha necessariamente contextos e vivências, e ainda desencadear desejáveis mecanismos de identificação? Em que pessoa devem os discursos e a arte ser assumidos ou narrados? Num singular e pessoal “eu”? Num pluralista e globalizante “nós”? Num distante e objectivo “ela/ele”? Em *O segundo sexo* (1976), como Pereira (2016) já apontou em *A Mulher-Cineasta*, Simone de Beauvoir optou pela terceira hipótese, na provável busca de um cariz acadêmico e existencialista, ainda que político e militante. O recurso formal e linguístico torna-se evidente nos últimos capítulos da obra (nas inúmeras referências à “mulher independente” e nos pré-requisitos que estipula para a consagração de uma escritora), não sendo desconsiderado na Literatura, em romances-tese como *A convidada*, *O sangue dos outros* e *As belas imagens*. As críticas ser-lhe-iam apontadas precisamente pela rejeição da potencial liberdade de uma representação para, ao invés, se assumir em identidades distintas, difusas, líquidas.

A respeito da profunda invisibilidade da produção artística feminina, sobre a qual Petra Costa também se pronuncia, como vemos, frequentemente, Beauvoir não se limita a enumerar as exceções que compõem um universo essencialmente masculino, como também não assume a relevância de um texto construído e, posteriormente, lido na primeira pessoa. Reconhecer as lacunas das precursoras seria o seu meio de reiterar uma desigualdade de acesso à educação, à formação e às estruturas de poder que constroem e permitem o desenvolvimento dessa produção artística.

Nenhuma mulher escreveu o *Processo*, *Moby Dick*, *Ulisses*, ou *Os Sete Pilares da Sabedoria*. Elas não contestam a condição humana porque mal começam a assumi-la integralmente. É o que explica por que razão as suas obras carecem geralmente

de ressonâncias metafísicas e também de humor negro; elas não põem o mundo entre parênteses, não lhe fazem perguntas, não lhe denunciam as contradições: levam-no a sério (BEAUVOIR, 1976, p. 479).

Recordando que, aos 18 anos, T. E. Lawrence empreendeu sozinho uma viagem de bicicleta por toda a França e que, no seu tempo, não permitiriam a uma rapariga da mesma idade lançar-se em semelhante aventura, Simone de Beauvoir postula que os falsos moralismos e arquétipos, impostos à mulher pela educação e pelos costumes, restringem o seu domínio sobre o universo:

Quando o combate para conquistar um lugar neste mundo é demasiado rude, não se pode pensar sair dele; ora, é preciso emergir dele uma soberana solidão, se se quer tentar reaprendê-lo: o que falta à mulher é fazer, na angústia e no orgulho, a aprendizagem do seu desamparo e da sua transcendência (BEAUVOIR, 1976, p. 480).

Estamos em crer que este foi o processo delineado, a diversos níveis, por Petra Costa. Como anunciamos, esta escrita traz a suspeita que há um encontro singular entre pensamento e atos criativo-artísticos em Petra Costa que aponta para a construção de uma ética-estética da existência, no sentido dado por Michel Foucault (2010b, 2011), reverberando um fazer-pensar cinema – na opção por documentários performáticos e (auto) biográficos – que tem buscado uma (re)invenção de si nas memórias que atravessam a cineasta como mulher-singularidade e como mulher-coletividade, por meio de uma tessitura da vida na obra de arte e como obra de arte. Com uma postura estético-política vincada, Petra não receia, deste modo, assumir a autoria, enquanto mulher. Ao temor constatado por Ana Catarina Pereira (2016) em tantas cineastas portuguesas de se identificarem com uma leitura feminista da sua obra, Petra Costa responde com o estatuto polissémico da mesma, na busca de um *universal concreto*, de um *universal singular*. E relembra-nos Amartya Sen, na definição de identidade:

O facto de uma pessoa ser mulher não entra em conflito com o facto de ser vegetariana ou advogada, não a impede de ser amante de *jazz*, heterossexual ou defensora dos direitos dos homossexuais. Qualquer pessoa faz parte de muitos grupos diferentes (sem que isso implique qualquer espécie de contradição) e cada uma destas colectividades a que simultaneamente pertence confere-lhe uma identidade potencial que – dependendo do contexto – pode tornar-se bastante importante (2007, p. 79).

Poderíamos arriscar dizer que, para Petra, fazer cinema implica fazer-se personagem para (re)inventar-se. Escrever-se nos filmes é como escrever uma condição que a transcende e que encontra outras tantas mulheres. O Cinema, como arte, guardaria sempre este gesto de dar-se de si para outrem, em que a história de uma reaviva a história de muitas, sendo o reverso também verdadeiro: a história de muitas contém a história de uma. Na leitura do memorial “Pecado Original” (COSTA, 2014), podemos acompanhar como a cineasta responsabiliza-se por esta forma de pensar as conexões entre criação artística, reinvenção de si e encontro com a alteridade:

[...] 2001, em São Paulo, eu tenho 18 anos e faço um *workshop* com o grupo Teatro da Vertigem. Recebo um papel no qual está escrito *O livro da vida*. Tenho três dias para fazer uma cena sobre esse tema. Volto para casa pensando... o que seria *O livro da vida*? Como nunca tive relação com a Bíblia, a Torá, o Alcorão, nenhum livro sagrado, vou buscar a resposta nos meus diários. Vasculhando caixas de cadernos antigos, encontro um que eu nunca tinha visto, de capa dura, com um bonito desenho de flores verdes e cor de rosa. A letra se parece um pouco com a minha, mas não muito. O que leio em suas páginas me diz respeito de forma assustadora. Fala das angústias mais íntimas que eu estou vivendo, mas que não encontro palavras para expressar. Vejo ali meus desejos e minhas inseguranças na arte, os conflitos amorosos, a tensão com os pais, **encontro em cada palavra a estranha sensação do duplo** [...]. Numa mistura de estado de choque e encantamento, construo uma cena em que misturo trechos do diário de Elena com trechos dos meus. Dias depois, leio *Hamlet* de William Shakespeare para uma aula e **vejo em Ofélia um arquétipo que percebo estar presente tanto em Elena quanto em mim**. Algo do feminino na transição da adolescência para a vida adulta, que transborda, que se afoga ao não conseguir lidar com o excesso de desejos e sensações. No meio desse redemoinho de *insights*, vou ao cinema ver *Bicho de sete cabeças*, de Laís Bodanski (2001). [...] **Saio da sala com uma ideia clara, de que tenho o dever de fazer um filme sobre [...] a Ofélia que eu via em mim, em Elena e em tantas meninas-mulheres ao meu redor**. Até esse momento eu não pensava 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 no vir-a-se-mulher teriam sensações parecidas** (COSTA, 2014, p. 25-26, grifos nossos).

*Elena*/Petra nasce, então, do processo de sobrevivência *na* (e não à) dor. *Elena* e Petra assumem a inevitabilidade, não delineando um percurso otimista de ultrapassagem empreendedora, mas de permanência na inquietude. Nesse sentido, o filme não busca, mas resume, numa apologia da visão de Paul Klee: “A arte não reproduz o visível, torna visível [*macht sichtbar*]” (2007, p. 35). Relembre-se, ainda, que, segundo Merleau-Ponty, a “nova psicologia” mostra que “cólera, vergonha, ódio e amor não são factos psíquicos escondidos no mais profundo da consciência do outro, mas são tipos de comportamento ou estilos de conduta visíveis de fora” (1948, p. 62-63). Partindo da concepção de filme enquanto objeto a

percecionar, o filósofo apresenta o cinema como forma (*Gestalt*) em movimento. E é nesse movimento que *Elena* e Elena - o filme e a personagem - se inscrevem: o ato do suicídio que assume a insuficiência dos outros para o prolongamento da existência.

Petra Costa assume, por sua vez, e ao contrário de Beauvoir, a representatividade dessa insuficiência: no discurso na primeira pessoa, no emaranhado dos fios, no sonho em que não se sabe Petra ou Elena, numa revisitação da *Persona* bergmaniana da mulher que é uma em duas personagens, sendo a reciprocidade ainda válida. Nesse assumir, Petra confronta interrogativamente a mãe, os amigos, os colegas de Elena, mas também a si própria. Por que razão não estiveram/estivemos presentes? Por que não foram/fomos capazes de impedir o último ato e assim ditar a inexistência deste filme?

Como narradora, Petra exprimiu mais do que a já de si imensa capacidade de contar uma história, porque “a história contada faz mais do que reflectir uma coisa: a essência nela atestada perdura, habita-a por dentro. Por isso é que o que nós contamos volta continuamente a ser uma força”, lembra-nos José Tolentino Mendonça (2013, p. 42). Do trauma nasceu a arte, contrariando o ideal instituído de que a catarse não deverá traduzir-se em instrumento criador. O processo poderia ter tomado distintas formas, mas Petra quis que fosse um filme. Elena é personagem depois de anos a perseguir o sonho de ser atriz. A quem assiste compete o importante papel de leitura do filme, que permitirá a continuação da obra de uma das irmãs. Elena optou pelo irreversível, sem salvação oferecida a quem esteve próximo, para além do visionamento repetido deste (seu) filme.

Sem propormos visitar uma breve história do ato, recordemos que Durkheim (1973), no seu estudo intensivo do suicídio, sustenta que o mesmo tem sido objecto de generalizada condenação, ao longo de toda a História Ocidental. Na Grécia Antiga, mas também em Roma, era legítimo apenas quando autorizado pelo Estado, ainda que, na fase final daquelas civilizações, fosse tacitamente tolerado<sup>6</sup>. Paulo Serra, na leitura que realiza deste e de outros autores, no texto *O suicídio considerado como uma das Belas Artes* (2012), aponta ainda que, com o cristianismo, o ato passa a ser objecto de proibição

6 De acordo com um autor antigo, a lei em Atenas diria o seguinte: “Que aquele que não quer viver mais tempo exponha as suas razões ao Senado e deixe a vida se o Senado lhe der autorização para partir. Se a existência te é odiosa, morre; se o destino te é opressivo, bebe a cicuta. Se o peso da dor te faz andar curvado, abandona a vida. Que o infeliz relate os seus infortúnios, que o magistrado lhe forneça o remédio e a miséria cessará” (LIBANIUS *apud* DURKHEIM, 1973, p. 329).

rigorosa e formal, sendo proclamado crime no Concílio de Arles, de 425, e sujeito à sanção penal no Concílio de Praga, de 563, tendo ficado aí estabelecido “que os suicidas não seriam ‘honrados com nenhuma comemoração do santo sacrifício da missa e que o cântico dos salmos não acompanharia o seu corpo na descida ao túmulo” (DURKHEIM *apud* SERRA, 2008, p. 7). A legislação civil vai seguir, recorda Serra, a legislação canónica e associar, às sanções religiosas e espirituais, as sanções materiais, tanto sobre o corpo do suicida como sobre os seus bens; enquanto objecto de confiscação, estes irão prolongar, sobre os sucessores, as consequências do ato do suicida. Será apenas a partir da Revolução Francesa de 1789 que o suicídio deixa de ser considerado como crime legal: “o que não obstou, no entanto, a que a sua condenação religiosa e moral se tenha prolongado até aos nossos dias” (SERRA, 2008, p. 7). Partir desse objecto de condenação para criar um objecto artístico que funcione, ao mesmo tempo, como reconstrução - da memória afectiva e de si em direcção à alteridade -, ultrapassou, no caso de Petra, o estatuto de revisão documental e sociológica, contraindo presença e ausência, tempo e espaço, imagem e holograma. Em *Elena*, sedimenta-se a narrativa da fraternidade menos como imperativo genealógico do que como laço identitário. A vida que se construiu em torno de ensinamentos e de uma presença forte e referencial, de maior idade, contundentes beleza e inquietude. Os ritos de passagem a serem precoce e subitamente descontinuados.

Do mesmo modo, entendemos que o cinema de Petra Costa consiste numa proposta artístico-cinematográfica que desterritorializa a sintaxe fílmico-documental hegemónica, tanto porque ousa dizer-se pelas bocas das mulheres e/ou a partir de suas experiências, quanto porque ramifica estética e politicamente os poderes instituídos da linguagem cinematográfica. Diz Petra: “Gosto de dançar nesse limite [...] Eu busco os nós existenciais” (COSTA, 2016b). Ao longo do filme, vai antecipando a convergência do processo: Elena vai “tomando forma, tomando corpo, renascendo um pouco para mim, mas para morrer de novo”. O encontro e a maturidade potenciam assim “o imenso prazer que vem acompanhado da dor” (ELENA, 2012, 70 minutos). E Petra se afoga em Elena, em Ofélias, na imensidão de verde e de estado líquido que permite agora compreender e desconstruir a crueza do ato aparentemente egoísta, irreversível e constrangedor. A estrutura dítica mantém-se: às imagens de arquivo de Elena, Petra vai contrastando autorretratos. A mãe não queria que

Petra fosse atriz, vivesse em Nova Iorque, aprofundasse o movimento, questionasse a insuficiência e eternamente retornasse à conclusão de Elena. Mas Petra só se encontra ali, no lugar do abismo, quando constrói a sua identidade e se assegura do renascimento de Elena fora de si. As irmãs deixam de ser uma e só pessoa.

Ao filmar os espaços percorridos por Elena, Petra capta um tempo que já não existe e que não se consagra em dias, meses ou anos. A dor não é mensurável, sendo que ele mesmo, o tempo, “também se engana, nas casas onde mora”, cantava o compositor português Luís Represas, por meados dos noventa. Nesse sentido, diríamos que o atual se virtualiza, que o presente passa e que o passado se conserva; diríamos ainda que a cineasta constrói uma porta de acesso ao último a partir do presente, atribuindo um contínuo e não um corte entre o que existe e o que existiu. O insuportável não se reduz, nesta obra, a um elemento sociológico, a um núcleo familiar, à biografia e ao contexto histórico, promovendo-se antes a visualização da ausência de propósito solipsista que Petra não traga, mas filma. Com *Elena*, não viajamos do passado para o presente: o passado torna-se presente, permitindo-se, nesse movimento, a desafecção da irmã; mas também que não seja o irreversível do ato a esgotar o filme. Ou a vida de Petra.

Petra afirma-se, deste modo, como cineasta, num filme em que a saudade corresponde linearmente à humana contingência da ausência, originada no trânsito da solidão, que apenas a presença do outro poderia transcender. Ao contrário de uma banalizada exposição da intimidade, tão em voga em farto material audiovisual contemporâneo em que vende-se subjetividades mercadológicas para uma satisfação imediata e fugaz, ou seja, em que as existências vão sendo muito espetacularizadas e pouco sentidas em sua plenitude, liberdade e autenticidade, o trabalho artístico-cinematográfico de Petra Costa parece indicar, a partir do pensamento que dele reverbera, posteridades daquilo que por Michel Foucault (2010a, 2010b, 2010c, 2011) foi denominado como artes da existência, entendida aqui como um trabalho de subjetivação que, como prática ético-estética, é tanto a realização de uma crítica do mundo existente, quando o convite a construir um mundo-outro. Não à toa, Petra assim se expressa ao receber o prêmio de melhor documentário

no festival do Rio por *Olmo e a Gaivota*: “Que no Brasil toda mulher tenha soberania total sobre o próprio corpo — seja para rejeitar a gravidez e interromper com um aborto, seja pra mergulhar nela como é no caso do nosso filme”<sup>7</sup>. A respeito deste filme, Petra diz ainda:

*Olmo e a gaivota* era para ser um dia na vida de uma mulher em que nada acontecia, mas tudo acontecia na cabeça dela. Eu já tinha escrito o argumento quando decidi fazer *Elena* e a ideia ficou na gaveta. Quando recebi o convite para codirigir um filme com a Lea Glob, a gente tinha uma semana para decidir sobre o que seria, aí eu lancei a ideia. [...] Quando a Olivia [*protagonista de Olmo*] me falou que estava grávida comecei a pesquisar e o único filme que achei sobre o percurso psicológico de uma mulher na gravidez foi *O bebê de Rosemary*. [...]. O corpo é um lugar de política. Existe um discurso milenar, que se concretiza com a criação do mito da Nossa Senhora, uma mulher que engravida virgem. Então é uma gravidez sem sexo, sem desejo e sem medo. A partir disso, a gravidez virou sinônimo de santificação da mulher, mas uma santificação falsa porque não vem com o apoio devido. Trata-se de um dos territórios onde mais se vê a opressão da mulher e não existe quase nada no cinema ou na literatura sobre o assunto (COSTA, 2016b).

No discurso, Petra Costa renova os argumentos feministas de uma segunda vaga: à luta pela igualdade na esfera pública (essencialmente salarial e de voto), haverá que sobrepor-se uma constatação e combate da desigualdade que nasce na esfera privada, num corpo que é mais político por também ser mais exposto, com maiores responsabilidades e expectativas a recair sobre ele. No filme, Olivia Corsini é uma atriz do Théâtre du Soleil, em Paris, que se prepara para interpretar Arkadina na peça *A Gaivota*, de Tchekhov, num palco de Nova Iorque. Confrontados com uma gravidez não planejada, com a imobilidade que o estado irá requerer e com o questionamento da continuidade do seu trabalho, a atriz e o companheiro, o colega Serge Nicolai, exibem *voyeuristicamente* o dia-a-dia de um casal em uma nova fase e em permanente resolução de questões ulteriores. A quem assiste, é oferecido mais do que um soberbo exercício dramático ou o infinito debate da veracidade das imagens. De novo, a câmara à mão, a inquietude de quem filma (ou de quem observa) e a exiguidade do espaço constroem e interpelam, numa arte que infeta, sendo esse o seu propósito, segundo Tolstói (2013).

---

7 Fala de Petra Costa transcrita a partir de áudio de filmagem. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wR0IOJnjsFk>>. Acesso em 09 maio 2017.

Do fascínio de Petra pelos pormenores e pelo quotidiano que se faz rotina na vida de uma mulher ecoam ainda o testemunho e as imagens em movimento de Chantal Akerman, que assumiu *Jeanne Dielman (...)* como um filme feminista. Em 1977, em entrevista à revista *Camera Obscura*, a realizadora afirmava que a sua originalidade residia no facto de, pela primeira vez, na História do Cinema, ter mostrado os gestos diários de uma mulher:

Eles são os mais baixos numa hierarquia de imagens fílmicas... Mas mais do que o conteúdo, é uma questão de estilo. Quando escolhes mostrar os gestos de uma mulher de uma forma tão precisa é porque os amas. De algum modo, reconheces esses gestos que sempre foram recusados e ignorados (AKERMAN, 1977, p.118, tradução nossa)<sup>8</sup>.

Não poupando críticas às suas colegas de profissão, Chantal Akerman sublinhou ainda a excecionalidade dos casos em que uma mulher tem confiança suficiente para avançar através dos seus sentimentos, optando por uma simplicidade óbvia em termos de conteúdo e narrativa:

Elas esquecem-se de procurar maneiras formais de expressar o que são e o que querem, os seus próprios ritmos, os seus próprios modos de olhar para as coisas. Muitas mulheres têm um desprezo inconsciente pelos seus sentimentos. Mas eu acho que não tenho isso. Tenho confiança suficiente em mim mesma. Essa é a outra razão pela qual o considero um filme feminista – não apenas pelo que é dito, mas por *aquilo* que ele mostra, e *como* o mostra (AKERMAN, 1977, p. 119, tradução nossa)<sup>9</sup>.

Reconhecemos a mesma coragem em Petra Costa, num cinema em que a vida está corporificada no filme, por esta ou por inversa ordem. Ainda nas pistas de Foucault, através de um instigante texto intitulado “A escrita de si” (2010a), no qual o filósofo, no contexto dos seus estudos sobre as artes da existência, historiciza as práticas da escrita de si na Antiguidade, gostaríamos de poder ensaiar a compreensão de filmes como os realizados por Petra Costa na dimensão de um cinema-escrita de si, entendendo esta “escrita” como um cuidado de si, como um esforço criativo empreendido para entregar uma vida bela ao outro. Foucault (2010a) vai falar sobre estas práticas deflagradoras de uma escrita de si

8 No original: “They are the lowest in the hierarchy of film images... But more than the content, it’s because of the style. If you choose to show a woman’s gestures so precisely, it’s because you love them. In some way you recognize those gestures that have always been denied and ignored”.

9 No original: “They forget to look for formal ways to express what they are and what they want, their own rhythms, their own way of looking at things. A lot of women have unconscious contempt for their feelings. But I don’t think I do. I have enough confidence in myself. So that’s the other reason why I think it’s a feminist film – not just what it says but *what* is shown and *how* it’s shown”.

na cultura filosófica entre os antigos gregos e romanos – que tinham valores diferentes e procedimentos diversos – destacando três grandes funções asseguradas no seu cultivo: a) manter o si mesmo atento a sua estreita ligação comunitária, ou seja, ao vínculo com uma “corporação de companheiros”; b) nunca perder de si mesmo os movimentos do pensamento; e c) estabelecer a relação intrínseca entre subjetividade e verdade.

Nesta esteira, entendemos a filmografia de Petra Costa como um cinema que é a manifestação da subjetividade e de procedimentos de subjetivação, no sentido de buscas de reelaboração de si, expondo um si mesmo em seus processos íntimos, mas sempre com vistas à dimensão da alteridade, a encontrar um outro em si mesmo para poder, de fato, encontrar o Outro. Portanto, uma consideração importante é que este cinema-escrita de si afasta-se radicalmente de um gesto narcísico, na medida que nele está implicada, como condição *sine qua non*, a implosão da mesmidade de si e de toda pretensão e arrogância de que o ato de autorreferenciar-se signifique autorreferendar-se.

Habitamos uma época que agudiza o ímpeto da escrita de si, como gênero caro desde a Modernidade, em práticas que nada mais fazem do que endossar como fundamento da verdade o Eu ligado ao sujeito cognoscente, autocentrado, identitário e fixo. Assim, pode parecer paradoxal que algumas práticas artísticas contemporâneas<sup>10</sup> – dentre estas o cinema realizado por muitas mulheres como Petra Costa - encontre na chave da própria escrita de si uma possibilidade de torção para fazer a resistência ao esvaziamento da experiência, conforme nos alerta Jorge Larrosa (2004b) num texto chamado “Experiência e Paixão”, e todo esfacelamento ético, político e subjetivo que nos assola. Todavia, é justamente no eco dos Antigos que parece estar o deslocamento de uma escrita de si que espetaculariza a vida, prática esgarçada até as últimas consequências em nossa contemporaneidade, e uma escrita de si que busca estetizar a vida, no sentido da busca por lapidar a si mesmo, por atuar criativamente sobre si, por esculpir a si, a fim de ir além de si e cujo movimento é impulsionado pelo encontro com alteridade. No viver consigo mesmo, enxerga-se o viver em comum: no pessoal, o político; no local, o universal; no individual, a coletividade. É

10 Sobre a relação entre produção de mulheres nas artes visuais e o tema da escrita de si e da estética da existência, indicamos os estudos de Luana Saturnino Tvardovskas: TVARDOVSKAS, L. S. “Autobiografia nas artes visuais: Feminismos e reconfigurações da intimidade”. **Labrys Estudos Feministas**, n. 17, jan./jun. 2010; TVARDOVSKAS, L. S. Modos de viver artista: Ana Miguel, Rosana Paulina e Cristina Salgado. In: RAGO, Margareth (Org.). **Revista Aulas Dossiê Estéticas da Existência**. Unicamp, p. 59-96, 2010.

assim que experienciamos o cinema de Petra Costa e é assim que localizamos como a própria artista tece sua arte, ou seja, como uma experiência em que na prática de uma escrita de si - inscrevendo-se em sua família (*Olhos de Ressaca* e *Elena*) e em seu estar no mundo como mulher (*Olmo e a Gaivota*) - está fundamentalmente “uma prática de relação renovada de si para consigo e também para com o outro” (RAGO, 2013, p. 30). Poderíamos dizer que Petra Costa com seu cinema insere-se naquilo que Margareth Rago (2001) chama de “artes feministas da existência”, uma vez que soma-se a outras mulheres cujas escritas de si

[...] desfazem as linhas da continuidade histórica, questionam as identidades construídas e constituem-se relacionalmente como sujeitos múltiplos. Demonstram, assim, uma forte preocupação com a reinvenção de si e da relação com o outro, na perspectiva ética que abrem a partir das lutas feministas. Escrever [...] é inscrever-se, é fazer existir publicamente, o que no caso das mulheres assume uma grande importância, já que o anonimato caracterizou a condição feminina até algumas décadas atrás (RAGO, 2013, p. 32).

Das redes sociais, passando pela mídia hegemônica e mesmo no campo das artes, o fenômeno da escrita de si em nossa época opera, ao esgotamento, na perspectiva do *selfie*, do ato egoico, mero *show* do eu, da vaidade, do exibicionismo, do egoísmo. São narrativas do Eu que assemelham-se aos efeitos das metanarrativas modernas, pois nada mais fazem do que impor uma visão totalizante e totalitária de verdade e de realidade, uma visão ensimesmada do si mesmo, ainda que seja pelo despejo autoconfortável das dores e mazelas de si ou dos triunfos de si, em todo caso, sempre a ostentação de si. Nesse viés, Claudia Laitano analisa:

O resultado é essa curiosa coexistência entre um interesse renovado pelas infinitas possibilidades estéticas da não ficção (ensaios confessionais, memórias, documentários do gênero testemunhal, híbridos de gêneros) e a saturação de um eu banalizado, vulgar e incapaz de comunicar algo além do reforço de comportamentos clonados – quando não de um evidente vácuo interior em busca de legitimação no espaço público (LAITANO, 2014, p. 99).

Um cinema-escrita de si ligado ao ato de estetizar a vida não pretende a imposição, senão a partilha-em-reflexão do vivido, mirando não mais retornar ao que se foi. Constitui-se por uma artesanaria da subjetividade que não persegue o fechamento de si em si, mas, pelo contrário, constrói-se mantendo mais a abertura e mais a escuta ao que sempre pode vir a ser. O elo entre a subjetividade e a verdade se faz pela disposição de “olhar para si

mesmo de modo a modificar-se, converter-se, alterar seu próprio ser” (GROS, 2004, p. 9), em que está implicado um movimento espiritual, por assim dizer, no sentido de entender a espiritualidade como as transformações necessárias em si mesmo para acesso à verdade. Está no plano das atitudes, dos laços entre palavras/imagens e atos de vida, entre dizer e fazer.

Cinemas como o de Petra Costa comunicam não tanto uma verdade subjetiva, mas sobremaneira uma verdade da subjetividade. Neste sentido, é um cinema que não entrega “a verdade mais ou menos definitiva do que são as coisas, mas a experiência viva de alguém” (LARROSA, 2004a, p. 37), a partir da qual aqueles que estão envolvidos no jogo da enunciação (incluindo aí também a nós, espectadores) podem experimentar e (re) inventar possibilidades outras de existir, dada a potência de abertura e de mobilidade que uma “experiência viva” pode reverberar.

Neste espectro, o cinema de Petra Costa circunscreve uma atividade na qual arte e vida ressoam, indissociavelmente, uma atitude que busca criar outros modos de existir, ecoando radicalmente em outros modos do viver consigo mesmo e do viver-em-comum. Em outras palavras, arriscamos dizer que trata-se de um cinema que é uma atitude epistemológico-artística que constitui-se numa outra relação consigo e, por conseguinte, para com o Outro, instauradora de uma manifestação da verdade que se materializa no próprio corpo-artista e no próprio corpo-artístico.

## REFERÊNCIAS

AKERMAN, Chantal. “Chantal Akerman on *Jeanne Dielman*”. **Camera Obscura**. Duke University Press, Durham, USA, n. 2, 1977.

AUSTIN, John L. (1986). **How to do things with words**. Oxford University Press, 1986.

BAGGIO, Eduardo Tulio; GRAÇA, André Rui; PENAFRIA, Manuela. “Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema”. **Revista Científica da FAP**. Curitiba, v. 12, p. 19-32, jan./jul., 2015.

BEAUVOIR, Simone de. O segundo sexo (volumes 1 e 2). Venda Nova: Bertrand Editora, 1976.

\_\_\_\_\_. “La femme révoltée”. *Le Nouvel Observateur* (14 février 1972) (entrevista a A. Schwarzer). In: FRANCIS, C.; GONTIER, F. (Orgs.). **Les écrits de Simone de Beauvoir: la vie — l’écriture**. Paris: Gallimard, 1979.

COSTA, Petra. “Petra Costa fala sobre o documentário Elena” (entrevista a Francisco Russo). Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-102960/>>. Acesso em 08 maio 2017. AdoroCinema, 09 de maio de 2013.

\_\_\_\_\_. “Pecado Original”. Elena. Direção de Petra Costa (Encarte DVD). Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, p. 23-26, 2014.

\_\_\_\_\_. “Petra Costa – Só tento retratar o que sinto como mulher” (entrevista a Paulo Portugal). Jornal I, 3 de Julho de 2016. Disponível em: <<https://ionline.sapo.pt/515457/>>. 2016a.

\_\_\_\_\_. “Petra Costa totalmente livre” (entrevista concedida a Mully Lacombe). Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/tpm/petra-costa-diretora-de-olmo-e-a-gaivota-nas-paginas-vermelhas>>. Acesso em 09 maio 2017. Revista TPM, 17 de fevereiro de 2016. 2016b.

DURKHEIM, Émile. Suicídio: Estudo de Sociologia. Lisboa: Editorial Presença, 1973.

ELENA. Direção de Petra Costa. Brasil: Busca Vida Filmes; Instituto Moreira Sales, 2012. 1 DVD (82 min.), cor.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do Poder. 17. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2002.

\_\_\_\_\_. A Escrita de Si. In: \_\_\_\_\_. Ditos & Escritos. Vol. V. Ética, Sexualidade, Política. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 144-162, 2010a.

\_\_\_\_\_. Uma estética da existência. In: \_\_\_\_\_. Ditos & Escritos. Vol. V. Ética, Sexualidade, Política. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 288-293, 2010b.

\_\_\_\_\_. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: \_\_\_\_\_. Ditos & Escritos. Vol. V. Ética, Sexualidade, Política. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 264-287, 2010c.

\_\_\_\_\_. Verdade, poder e si mesmo. In: \_\_\_\_\_. Ditos & Escritos. Vol. V. Ética, Sexualidade, Política. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 294-300, 2010d.

\_\_\_\_\_. **A coragem da verdade**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

GROS, Frédéric. **Foucault: a coragem da verdade**. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

KLEE, Paul. **Teoría del arte moderno**. Buenos Aires: Cactus, 2007.

LAITANO, Cláudia. “Eu e o mundo”. **Elena** – o livro do filme de Petra Costa. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014.

LARROSA, Jorge. “A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida”. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, v. 29, n.1, p. 27-43, jan./jun. 2004a.

\_\_\_\_\_. Experiência e Paixão. In: \_\_\_\_\_. **Linguagem e educação depois de Babel**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004b.

MENDONÇA, José Tolentino. **O hipopótamo de Deus**. Prior Velho: Paulinas Editora, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Sens et non-sens**. Paris: Nagel, 1948.

OLHOS de Ressaca. Direção de Petra Costa. Brasil: Instituto Moreira Sales (faixa extra DVD Elena), 2009. 1 DVD (20 min.), cor.

OLMO e a gaivota. Direção de Petra Costa e Lea Glob. Brasil, Dinamarca, França, Portugal: Busca Vida Filmes; Pandora Filmes, 2014. 1 DVD (82 min.), cor.

PEREIRA, Ana Catarina. **A mulher-cineasta**: da arte pela arte a uma estética da diferenciação. Covilhã, Portugal: Editora LabCom.IFP, 2016.

RAGO, Margareth. "Feminizar é preciso. Por uma cultura filógina". **São Paulo em Perspectiva**, Revista da Fundação Seade, v. 15, n. 3, p. 58-66, jul./set. 2001.

\_\_\_\_\_. **A aventura de contar-se**: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

SALLES, João Moreira. "É preciso seguir vivendo (e se possível dançar um pouco)". Elena. Direção de Petra Costa (Encarte DVD). Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, p. 5-7, 2014.

SEN, Amartya. **Identidade e violência**. Lisboa: Tinta da China, 2007.

SERRA, Paulo. **O suicídio considerado como uma das Belas Artes**. LusoSofia Press. Universidade da Beira Interior. Covilhã, 2008. [http://www.lusosofia.net/textos/serra\\_paulo\\_estetica\\_suicidio.pdf](http://www.lusosofia.net/textos/serra_paulo_estetica_suicidio.pdf)

TOLSTOI, Lev. **O que é a arte?** Lisboa: Gradiva, 2013.