



UFSCAR – UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS CECH – CENTRO DE
EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS PPGE- PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM EDUCAÇÃO
LABCRIARTE – LABORATÓRIO DE ESTUDOS E PESQUISAS EM ARTE E
EDUCAÇÃO

THAÍS LEONARDO DOS SANTOS



SÃO CARLOS -SP

2021

Thaís Leonardo dos Santos



UFSCAR – UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS CECH – CENTRO DE
EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS PPGE- PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM EDUCAÇÃO

Inflamável Cinema: Incendiando as Percepções

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, ao Departamento de Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientador: Prof. Dr. Alan Victor Pimenta de Almeida Pales Costa

São Carlos-SP
2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Educação

Folha de Aprovação

Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Thaís Leonardo dos Santos, realizada em
29/07/2022.

Comissão Julgadora:

Prof. Dr. Alan Victor Pimenta de Almeida Pales Costa (UFSCar)

Profa. Dra. Gabriela Fiorin Rigotti (FIMI)

Prof. Dr. Flávio Caetano da Silva (UFSCar)

Prof. Dr. Hamilton Édio dos Santos Vieira (SME-São Carlos)

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado
junto ao Programa de Pós-Graduação em Educação.

DEDICATÓRIA

À todas as pessoas que afetam minha forma de estar no mundo - como presença
e como lembrança

A função da arte/1

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovadloff, levou-o para que descobrisse o mar.

Viajaram para o sul.

Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando.

Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto o seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza.

E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai:

- Me ajuda a olhar! ¹

(GALEANO, 1991)



¹ Livro dos Abraços - Eduardo Galeano

AGRADECIMENTO

Nesses tempos de lutos sem abraços, agradeço aquelas pessoas com que compartilho/ei sorrisos, tristezas e alegrias. Agradeço pela força da presença e pela maneira como me fazem ser quem estou sendo hoje, como me transformaram, como trouxeram dúvidas as minhas frágeis certezas. A minha mãe e meu pai, pela possibilidade de trajetória educacional proporcionada – e, tudo que se insere no âmbito da educação. Também – principalmente - pelo carinho e amor incondicional (que é sentido mesmo quando estou longe, nas palavras ao telefone, nas mensagens e no pensar e querer bem) que me fez e faz continuar caminhando por lugares tão incertos quanto deslumbrantes. Minha avó Elza, meu irmão e minha tia (e, também, as pessoas que cresci chamando de “família” tantos/as “tias/os”), em especial meu avô que deixa saudade e lembranças bonitas de amorosidade. Minhas amigas e meus amigos, a família que pude escolher, pelo carinho, paciência, viagens, piadas internas, pelos desafios e brincadeiras com filmes, almoços/jantares, pelas tardes e noites que passamos em cinemas, teatros, bares e shows, pelos dias ensolarados e chuvosos na praia, por me incentivarem a olhar as estrelas, pelas FLIPs pelo caminho, por apreciar comigo o tempo que pede tempo em Minas Gerais, pela chance de tentar ser a cada abraço um pouco mais afetuosa e rechearem meus dias com tanto carinho e risadas. As pessoas queridas do Senac - Americana, que se desdobraram para que eu pudesse vivenciar o mestrado. As minhas queridas da Rep. Na Sussa (e agregadas) por me ensinarem que uma casa pode ser um lugar mágico em que vivemos mil vidas em uma e onde tudo pode acontecer. Ao Alan, que me faz ver o mundo de uma maneira jamais imaginada, que faz imaginar o inimaginável. Que com sua sensibilidade desorienta o sentir e o olhar para que possamos olhar cada vez mais longe e sentir onde é mais difícil – o lado de dentro. A banca que tão carinhosamente compartilhou comigo a experiência vivida a partir do sabor de um delicioso pudim de leite, recheado com a doçura de um afago, que me fez observar pelo “entre” das coisas e possibilitou o traçar do meu próprio caminho, mostrando que é possível “não ir por aí”. As músicas, livros, fotografias e filmes que me acompanharam nessa jornada. A UFSCar por ser esse lugar de passagem, que foi por determinado tempo, o espaço escolhido para ser meu porto seguro. As minhas queridas, queridos e querides do Labcriarte por “camaleoamente” transformarem esse mundo com muito arte, educação, poesia e potência. E por fim, as flores que timidamente têm florescido em meu caminho.

RESUMO

Cinema como travessia em tempos de intolerância, como o afeto afeta a percepção do sentir o cinema. Uma pesquisa sobre o lugar da pesquisadora/espectadora a partir da (des)educação que antecede o filme (mas não se limita e não o limita). A educação e a desobediência do olhar, que se estabelece como liberdade possível frente ao aprisionamento e ao autoritarismo. Considerando formas de subjetividades que reverberam nas/das imagens. Essa pesquisa pretende refletir sobre o modo que as imagens em movimento do filme Retrato de uma Jovem em Chamas (2020) ecoam nas sensações e sentidos da apreciadora/pesquisadora, a partir da discussão de Imagem em Chamas de Didi-Huberman. Caminhando por uma metodologia bibliográfica e interpretativa que surge por consequência das chamas do filme, pensando a experiência mediante a ideia de criação das imagens. Por meio destas considerações metodológicas, foi elaborado um quadro que chamamos de “Atlas das sensações”. Neste espaço algumas cenas foram analisadas a partir de quadros significativos, são eles: a sensação desencadeada pela cena, suas possibilidades de conexões e relação com material teórico de diferentes autores. Dessa forma, por meio de imagens, textos, poesia, autores e autoras, essas sensações serão discutidas, entoando sentido e significado para o que chamarei agora de “experiência do olhar”. Buscar o inimaginável do sentir. As imagens e percepções do/com o cinema que podem incendiar nossas emoções.

Palavras-chave: Cinema. Educação Visual. Experiência

ABSTRACT

Cinema as a crossing in times of intolerance, how affection affects the perception of feeling cinema. A research on the place of the researcher/spectator based on the (mis)education that precedes the film (but it is not limited and does not limit it). Education and the disobedience of the gaze, which is established as a possible freedom in the face of imprisonment and authoritarianism. Considering forms of subjectivities that reverberate in/of the images. This research intends to reflect on the way that the moving images of the film *Portrait de la jeune fille en feu* (2020) echo in the sensations and senses of the appreciator/researcher, based on the discussion of Image on Fire by Didi-Huberman. Walking through a bibliographical and interpretive methodology that emerges as a result of the flames of the film, thinking about the experience through the idea of creating images. Through these methodological considerations, a framework was created that we call “Atlas of sensations”. In this space some scenes were analyzed from significant frames, they are: the sensation triggered by the scene, its possibilities of connections and relationship with theoretical material from different authors. In this way, through images, texts, poetry, authors, these sensations will be discussed, intoning sense and meaning for what I will now call “the look experience”. Seek the unimaginable of feeling. The images and perceptions of/with cinema that can ignite our emotions.

Keywords: Cinema. Visual education. Experience

TABELA DE IMAGENS

<i>Figura 1 - Frame Retrato de uma jovem em chamas</i>	17
<i>Figura 2 - Frame Retrato de uma jovem em chamas</i>	18
<i>Figura 3 - Frame Retrato de uma jovem em chamas - montagem</i>	18
<i>Figura 4 - Frame Retrato de uma jovem em chamas - montagem</i>	21
<i>Figura 5 - Frame Retrato de uma jovem em chamas</i>	24
<i>Figura 6 - Frame Retrato de uma jovem em chamas - modificada pela autora</i>	24
<i>Figura 7 - Frame Retrato de uma jovem em chamas - modificada pela autora</i>	24
<i>Figura 8 - Frame Retrato de uma jovem em chamas</i>	24
<i>Figura 9 - Frame Retrato de uma jovem em chamas</i>	24
<i>Figura 10 - Frame Retrato de uma jovem em chamas</i>	24
<i>Figura 11 - Frame do filme Retrato de um jovem em chamas</i>	26
<i>Figura 12 - Frame Retrato de uma jovem em chamas</i>	28
<i>Figura 13 - Frame Retrato de uma jovem em chamas</i>	32
<i>Figura 14 - Frame Retrato de uma jovem em chamas</i>	32
<i>Figura 15 - Frame Retrato de uma jovem em chamas</i>	33
<i>Figura 16 - Frame Retrato de uma jovem em chamas</i>	33
<i>Figura 17 - Frame Retrato de uma jovem em chamas</i>	33
<i>Figura 18 - Frame Retrato de uma jovem em chamas</i>	34
<i>Figura 19 - Frame Retrato de uma jovem em chamas</i>	34
<i>Figura 20 - Frame Retrato de uma jovem em chamas</i>	34
<i>Figura 21 - Frame Retrato de uma jovem em chamas</i>	35
<i>Figura 22 - Frame Retrato de uma jovem em chamas</i>	37
<i>Figura 24 - Frame Retrato de uma jovem em chamas</i>	38
<i>Figura 23 - Frame Retrato de uma jovem em chamas</i>	38
<i>Figura 25 - Frame Retrato de uma jovem em chamas</i>	38
<i>Figura 26 - Frame Retrato de uma jovem em chamas</i>	40
<i>Figura 27 - Frame Retrato de uma jovem em chamas</i>	41
<i>Figura 28 - Frame Retrato de uma jovem em chamas - montagem</i>	43
<i>Figura 29 - Frame Retrato de uma jovem em chamas - montagem</i>	43
<i>Figura 30 - Frame Retrato de uma jovem em chamas</i>	44
<i>Figura 31 - Frame Retrato de uma jovem em chamas</i>	45
<i>Figura 32 - Gif Retrato de uma jovem em chamas</i>	48
<i>Figura 33 - Frame Retrato de uma jovem em chamas</i>	49
<i>Figura 34 - Frame Retrato de uma jovem em chamas</i>	50
<i>Figura 35 - Frame Retrato de uma jovem em chamas – montagem feita pela autora</i>	53

<i>Figura 36 - Frame Retrato de uma jovem em chamas</i>	54
<i>Figura 37 - Imagem da artista Hélène Delmair</i>	55
<i>Figura 38 - Frame Retrato de uma jovem em chamas</i>	63
<i>Figura 39 - Frame Retrato de uma jovem em chamas</i>	76
<i>Figura 40 - Atlas</i>	53
<i>Figura 41 - Frame Retrato de uma jovem em chamas</i>	83
<i>Figura 42 - Frame Retrato de uma jovem em chamas</i>	83

SUMÁRIO

1	Introdução: Primeiros Olhares - Fagulhas Em Movimento	11
2	Por Entre As Cinzas – O Que Você Está Vendo?	15
2.1	Desobedecendo O Olhar	21
2.2	Cinema Em/E Isolamento – Solidão Compartilhada Por Imagem	28
2.3	Os Ruídos Das Chamas – Os Barulhos Do Silêncio	32
2.4	Mulheres Que Ardem E Queimam	40
2.5	O puríssimo prazer de não-ser – as pinceladas	54
3	Rememorações Com (das) Experiências Entre Sonhos E Omelete De Amora	63
4	Em Busca De Rastros Vestigiais	72
5	Considerações sobre o atlas – incandescências	75
6	(por entre palavraimagem) cinzas e brasas	83
	Referências	85

1 PRIMEIROS OLHARES – FAGULHAS DA IMAGEM EM MOVIMENTO

Uma vez li uma frase - com certeza de algum autor famoso- que dizia algo assim como a vida está feita da mesma matéria dos sonhos. Eu digo que a vida pode perfeitamente estar feita da mesma matéria dos filmes. Contar um filme é como contar um sonho. Contar a vida é como contar um sonho ou contar um filme.²

Esse trabalho não tem a pretensão de traçar caminhos. Busco compartilhar meus passos por trilhas com inúmeras ramificações que, durante o processo da escrita me auxiliaram na travessia entre uma possibilidade e outra e outra e outra... Uma trilha ora cercada por densa vegetação, ora deserta. Muitas vezes bela, acidentada e errante. Essa que se constrói à medida que se percorre, que existe enquanto se percebe. Trilha efêmera, que se modifica e me modifica junto. Uma trilha que como um novelo se desfilaria adiante, sem pressa...que não era o que era ainda senão quando meus olhos a avistassem e povoassem suas histórias com minhas palavras, histórias como a pele, coladas ao corpo. Estar perdida é constante, me encontrar é acaso. Resignifico. Paro e me deixo observar e ser observada. Afinal o cinema a qual me refiro pode trazer essa sensação do compartilhar. Espelho e reflexo.

Caminhei ontem à noite durante horas. Era como se quisesse me perder por alguma rua nova. Me perder absoluta e alegremente. Mas há momentos em que não podemos, não sabemos nos perder. Ainda que tomemos sempre as direções erradas. Ainda que percamos todos os pontos de referência. Ainda que se faça tarde e sintamos o peso do amanhecer enquanto avançamos. Há temporadas em que, por mais que tentemos, descobrimos que não sabemos, que não podemos nos perder. E talvez tenhamos saudade do tempo em que podíamos nos perder. O tempo em que todas as ruas eram novas.³

O cinema foi arrebatador em minha vida. Suas cores, seus sons, nuances, sombras, presenças e ausências foram para mim como chuva no deserto. Sua existência por vezes reverberou em meu corpo, adquirindo gostos, aromas, luzes e vislumbres. Seres humanos se empenhando em transmitir sentimentos e sensações para outros seres humano. Conscientemente me lembro com grande emoção de muitos filmes exibidos nas salas de cinema. As salas tinham cheiro e sabor da pipoca, as cores que brotavam da tela e das roupas das crianças e adultos presentes na sala, os sorrisos que, vez ou outra, dependendo da narrativa ecoavam por todos os cantos e as lágrimas que brotavam por vezes como leve garoa, noutras como intenso temporal. E ao sair do cinema tinha sensação de ainda estar naquele ambiente

² A menina que contava filmes - Hernán Rivera Letelier (2012, p. 58)

³ Formas de voltar para casa - Alejandro Zambra (2014)

com tantas nuances e não conseguir conter o turbilhão de sentimentos que brotavam em mim. Contudo, receio que em minha memória, experiências anteriores foram as que fizeram com que me aproximasse (e até experimentasse de formas distintas) as sensações vivenciadas nas salas escuras.

Vídeos caseiros assistidos no chão da sala, com pessoas com a qual tinha/tenho uma relação de imensa amorosidade, sentadas em frente a uma televisão. Lembrança que me remete ao amor e a filmes que nunca alcançariam o sucesso de bilheteria, mas constituem um emaranhado de percepções de afetos que me afeta (ou afetou) como apreciadora de histórias cinematográficas. Histórias eram contadas e revividas, choros contidos e sorrisos contagiavam o ambiente, saudades eram quase palpáveis.

Enquanto escrevo me lembro de tantos filmes assistidos ao lado de meus mais queridos amores, distante da grande tela, filmes tiveram sua exibição em espaços bem menores e mais intimistas, como a sala de casa, e que ocupam em minha memória lugares tão singelos e significativos quanto aqueles assistidos nos grandes cinemas repletos de queridas/os desconhecidas/os. Estávamos experimentando naquele momento o partilhar de uma narrativa, mediada por uma tela. O cinema que conheço e, ao qual me refiro quando escrevo, é esse: compartilhar histórias, tempo, memórias e percepções – afetar e se deixar emocionar por elas. Durante um período nos dispomos a conhecer novas pessoas que tem suas próprias vivências no/do mundo. Penso em quantas vezes essas vivências não são também nossas. Nesse espaço de tempo (memória) em que compartilhamos nossos momentos com os momentos de outrem (outras histórias e outros mundos) e na quantidade infinita de vezes em que esse cinema é o sofá da nossa casa.

Escrevo essas linhas em tempos politicamente instáveis e tenebrosos. Estamos em meio a uma pandemia mundial. Meus dedos percorrem o teclado do computador como que buscando forças para desafiar um sistema autoritário e estabelecendo com o cinema uma relação latente de afeto e refúgio, entendendo-o como um dispositivo potente na defesa a democracia e na valorização de discursos sobre a diferença. Experimentando neste trajeto o sofrimento, estranhamento e prazer proporcionado por esse caminhar sentindo as interrelações da pesquisa com o cotidiano.

Neste momento a única forma de evitar a COVID-19 é com o distanciamento social, em isolamento, sento-me e escrevo, sento-me e leio, sento-me e aprecio filmes. A arte é uma potente arma no combate a ignorância. Penso na possibilidade fugaz de me reinventar e inventar um outro mundo possível. Perseguindo a multiplicidade de percepções que afloram em tempos de crueldade indizível, acreditando que esse pode ser o principal esteio na

(re)conquista da liberdade. Sensações que podem existir como presença nos filmes, nas imagens que saltam pela tela, refletem em meus olhos e atingem minhas florescentes emoções, que florescem por e pelas imagens. Transbordam irremediavelmente. Então, o questionamento ganha forma, som, palavras:

Questão incendiária, questão complexa. Porque ela é incendiária, essa questão desejaria, sem demora, achar sua resposta, seu caminho para o julgamento, para o discernimento, que mais não fosse, para a ação. Mas, porque ela é complexa, tal questão nos coloca sempre tardiamente na esperança de uma resposta. Por enquanto, a questão permanece, a questão persiste e piora: ela queima (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 27).

A escrita desse texto não intenciona a uma pergunta sobre a verdadeira aparência do cinema, nem a procura de uma nova ou melhor definição. Trata-se de uma pergunta sobre a pergunta. O porquê da pergunta. A pergunta que queima. Por que perguntar sobre o cinema? Acredito ser essa a pergunta que produz as mais ardentes inquietações.

Cinema sendo sobre o que acontece em um filme diante dos meus olhos, mas também sobre o que acontece dentro de mim quando aquelas imagens invadem minhas angústias. Uma experiência sensível de si e do mundo. Um ensaio sobre reciprocidade, sou eu e o filme, somos nós e o filme. São mais laços do que nós. Identificação e empatia. Adentro o desconhecido e durante o trajeto percebo uma paisagem tão familiar e por vezes tão desconhecida. Talvez os filmes possam refletir os nossos mistérios mais íntimos.

Sinto que tenho o cinema como refúgio ou um ponto de fuga, que foi e é um espaço que abriga minhas revoltas intempestivas, causando por vezes maiores desconfortos, e por outras acalento necessário. Carregados de dispersões e derrotas, amores e desatinos. Agora, à medida que as palavras vão ganhando frases, as frases parágrafos e os parágrafos vida, escuto uma voz sussurrando que os pontos de fuga convergiam e ainda convergem para o centro de minhas emoções.

Em seu texto, Fisher (2021) apresenta o pesquisar por meio de ignorâncias. Ser invadida por desatinos, desatinos esses que palavras ainda não conseguem descrever. A escrita como um atar e desatar nós, costurar pedacinhos de nós no mundo. Uma escrita enquanto ensaio. E é dessa forma que esse trabalho, que se constitui a partir do contato com as imagens do filme, gostaria de se apresentar. Esse trabalho não é sobre o filme, não é sobre quem assiste ao filme. É sobre quem sou e quem me torno ao assistir ao filme. É tudo que acontece na fronteira, no entre das coisas, no contato. Um filme, uma relação e tudo que ela movimenta internamente e que reverbera externamente. Um ponto de partida que não tem início no filme que se apresenta na tela. É o antes, é um caminho pelo antes, durante e depois.

Como valorizar a experimentação, o registro das coisas mínimas, a beleza dos diários e das anotações, dos copiões do filme ainda não acabado, dos esboços de uma escrita filosófica ou literária, das caixas de coleções aparentemente sem destino? Como trabalhar com uma espécie de poética dos rascunhos, com a intensidade das infinitas aproximações a certo tema ou a objeto de interesse? (FISHER, 2021, p. 3)

Pensar e praticar a pesquisa como ensaio, adquirindo características do cinema, com ares de inacabado, aberto - um texto que experimenta. Ensaio como uma forma de degustar aquilo que, não estando pronto, precisa passar por uma prova para ver o que lhe falta. Um texto ainda por vir, que ensaia para que ele se experimente. Nada mais fora dos eixos instituídos, mas, mesmo por isso, um convite ao pensamento, convite a experimentação. Experimentar o que Deleuze e Guattari chamam de “um cientista menor”, alguém que se coloca a margem da lógica instituída da produção científica. Um texto que não fecha questão sobre qualquer assunto, mas que abre: linhas de fugas e inúmeras possibilidades. Essa cientista menor que acaba se tornando maior à medida que pensa e age estabelecendo a chance de criação, instigando, inovando, provocando e desacomodando (LEITE, 2011). Um texto sem princípio e sem final, que reverbera em mim, e conscientemente sei da necessidade de um final teórico. Do ponto final em que se encerra, da última pincelada.

Não pude desenhar ou compor um texto que tivesse, começo meio e fim, ou dito de modo acadêmico, que tivesse introdução, problema, desenvolvimento e conclusão. Mas quem disse que somente isso pode ser considerado como um texto que problematiza, que põe a pensar, que dá a ler? (LEITE, 2011, p. 23)

Quando decido por ensaiar priorizo experimentar o texto e em um texto. Esse texto que pretende tecer considerações sobre cinema. Decidi experimentar sobre a própria experiência do contato com as imagens do filme. A partir dos olhares, das montagens, cortes, aproximações, afastamentos, silêncios, breu, luz, essas cenas que formam e (me) transformam. Veja então, é difícil, a partir dessa concepção, escrever um texto convencionalmente acadêmico. Nem serei capaz disso. Desde que entrei em contato com o filme Retrato de Uma Jovem em Chamas as palavras me escaparam. À medida que as perdia buscava outras e nenhuma dava conta do turbilhão que me consumia.

Não se preocupe em entender, viver ultrapassa todo e qualquer entendimento, como diria Clarice Lispector.⁴

⁴ Perto do coração selvagem - Clarice Lispector

2 POR ENTRE AS CINZAS – O QUE VOCÊ ESTÁ VENDO?

Me para e olha
Me para e olha
Pra minha alma
Pra minha alma vazia
Otto - Carinhosa

Didi-Huberman escreve: “Não se pode falar do contato entre a imagem e o real sem falar de uma espécie de incêndio. Portando não se pode falar de imagens sem falar de cinzas” (2012, p. 210). Quando o filme Retrato de uma Jovem em Chamas (2020) se apresentou diante de meus olhos, o mundo que conhecia se desfez por alguns minutos, horas, dias. Desconcertada, respiração interrompida, olhar vago e pensamento convergindo distantemente para o lado de dentro. Esse filme que é escancaradamente romântico e ferozmente político. Uma sensação de suspensão, o silêncio, as palavras faltavam, não era possível elaborar o arrebatador do filme, o desconcerto tomou conta de muitos espaços conhecidos e outros, até então, desconhecidos. Não era capaz de dar sentido a imensidão que estava sentido. Uma imagem se formava por entre as chamas, uma imagem que se movia, por vezes nítida e por vezes embaçada pelo quente de tudo que estava queimando. O que se impôs diante de meus dias era uma necessidade de construir, a partir dos silêncios, uma linguagem que fugisse aos clichês.

A forma é necessária para que o olhar tenha acesso à linguagem e à elaboração, única maneira, com um olhar, de “proporcionar uma experiência e um ensinamento”, ou seja, uma chance de explicação, de conhecimento, de relação ética; devemos, então nos implicar em para ter uma chance – dando forma a nossa experiência, reformulando nossa linguagem – de nos explicar com (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 57).

Há algo que incendeia em seu interior⁵ e arde em nós. As imagens desmobilizando nosso senso de realidade. Podemos, à medida que vemos o mundo, representá-lo. E é justamente essa ardência que aflora a noção do real. Didi-Huberman (2012) destaca que a realidade acontece de maneira inflamada, quando a imagem confronta as representações de mundo que cristalizam nosso entendimento. A imagem arde em seu contato com o real. Não sei precisar o momento em que a imagem capturou as sensibilidades da existência, porque meu mundo ainda se (des)faz com a memória desse filme.

Em meio a devaneios, me questiono: Por que vemos da forma que estamos vendo? Ou melhor por que será que vemos o que dizemos estar vendo? E ao mesmo tempo, trago considerações sobre essas reverberações, penso que as imagens se transformam em palavras e

⁵ Entrevista com Bergala apud (MIGLIORIN e PIPANO, 2019, p. 38)

formulam pensamentos visuais que tem sentidos que podem ser construídos com o passar do tempo. Quando usamos a linguagem verbal para descrever ou conversar sobre algo, ao passo que se fala uma imagem vai se construindo em nossa cabeça, esse é um processo de educação visual. Palavra imagem, imagem palavra. Que é também uma educação da memória, a imagem se forma porque me lembro dela. As imagens podem ser transformadas conforme pensam e fazem pensar. O cinema exige de nós a disponibilidade para ver. Ele nos devolve algo que é nosso, e oferece algo nosso ao mundo. Uma vez que devolve (a mim, ao outro e ao mundo) recebemos e damos algo que não é a coisa em si, é a coisa-imagem atravessada por uma mediação estética política. O cinema precisa de pessoas que possam ser receptoras da transformação.

Sinto que, durante a pesquisa, existiu a intenção de pensar a imagem como imagem e não a imagem como um conceito. Uma vez que ao fazer isso (conceituação da imagem), olhamos para imagens buscando moldá-las aos conceitos pré-estabelecidos que queremos conseguir enxergar nelas, justamente porque as imagens são plásticas, as artes são plásticas. Contudo as imagens são, independente das teorias e conceitos que tentamos incuti-las

As imagens em chamas denotam as possibilidades de movimentação do contato com o filme quando a imagem está ardente, a partir dos incêndios e dos rastros que são deixados pelos vestígios de cinzas. Precisamos bem olhá-las. Uma imagem bem olhada seria, portanto, uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem, e, portanto, nosso pensamento (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 50)

As primeiras imagens do filme Retrato de uma Jovem em Chamas (2020) denotam a expressividade da obra. O desenho de um rosto, o barulho do grafite quando toca a folha, a imagem e o som. Um rosto que nos acompanhará por toda obra. Marianne, sentada, posando para suas estudantes. Um rosto marcante. Sensibilidade intensa, mas contida. Um incômodo com o quadro que aparece diante de seus olhos. Suas alunas trouxeram o quadro – memória – para o presente. Com um breve olhar para a pintura que desconcerta, Marianne é capturada pelas lembranças de Héloïse e de um amor. Uma memória (sobre)vivente. Imagem/memória transformada em cinza. Essa memória é fio condutor do filme.



Figura 1 - Frame Retrato de uma jovem em chamas

Memória, essa palavra que é tão intensa. Memória “inventada” com as interações e que depois delas não sou a mesma, nem elas são mais as mesmas. Memória viva, que muda à medida que se lembra. Memória sentimento e afeto. Memória lembrança e esquecimento. Memória, eu, você, nós. Memória cinema. O cinema que

é, o que pode ser e o que virá. Podemos considerar as maneiras com as quais a memória opera, conduzindo não apenas nossas respostas sobre o passado, mas influenciando a forma como vivenciamos o presente. Olhar a partir do que é memória, visto que “as noções de memória, montagem e dialética estão aí para indicar que as imagens não são nem imediatas, nem fáceis de entender. Por outro lado, nem sequer estão “no presente”, como em geral se crê de forma espontânea” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 213). Interessa-me da memória – lembrança, esquecimento e as frestas por entre essas possibilidades – aquilo que se mantém vivo em nós. A imagem como memória. Memórias não como registros de algo ou alguém, mas como códigos de percepção, símbolos. Olhos registram o que a memória (por meio da lembrança e do esquecimento) produz em códigos interpretativos (repleto de experiências), fazendo ajustes que representam uma forma de compreender o que vivemos a partir do que sentimos sobre algo, ao mesmo tempo que adorna o que aconteceu (ou o que achamos que aconteceu) a partir dessa preposição, que produz mecanismos de identificação com a maneira que nos enxergamos no mundo.

“Assistir a um filme é estar envolvido no processo de recriação da memória” (ALMEIDA, 1999, p. 56). Muito do que conhecemos hoje, só conhecemos por imagens – visuais e verbais. Imagens que habitam nossos infernos inomináveis, causam pavor, oferecem conforto e mostram possibilidades de travessias (porquanto nos atravessam). As imagens constituem-se e por vezes nos constituem, pode ser feito dessas influências caóticas, quando mais e mais caóticas, maior será o desequilíbrio produzido em nossas estruturas. Quanto mais potentes, mais memoráveis serão.

Memória das mulheres que vivenciaram amores que queimavam, olhares que transpassavam a pele e a arte que transcende a imagem, a imagem da imagem na tela (da tv e da pintura), a imagem da artista que em suas pinceladas imagina uma imagem que nada tem de real. A pintura de um quadro como força narrativa. A sororidade em resposta a opressão. Um lembrete de como pode ser poderoso ser visto por outro pessoa. “Sabemos que cada memória está sempre ameaçada pelo esquecimento, cada tesouro ameaçado pela pilhagem, cada tumba



Figura 2 - Frame Retrato de uma jovem em chamas - montagem

ameaçada pela profanação” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 210). A imagem que arde pela memória é a que tem vocação para sobrevivência. Arde mesmo que como cinza, arde de todo modo. Elas causam impactos reverberando em nossas sensações e percepções subjetivas. Nosso entendimento de mundo influencia e é influenciado pelas imagens que movimentam. Assim, buscamos maneiras de refletir sobre essas inquietações que transbordam quando a imagem está em chamas. “Senti na solidão a liberdade da qual você falou. Também senti sua ausência” (Retrato de uma jovem em chamas, 2020). Essa é a frase que dá cores a ideia de memória que gostaria de apresentar, memória como lembrança e esquecimento, presença e ausência. Frase que transborda de sentido quando impregnada pela imagem que vem carregada de sensações, a imagem nos apresenta os olhares, olhos que observam e olhos que querem ver. O desejo presente como ausência, se desfaz como fogo que se apaga e continua a arder. A sensação está presente. O peso esmagador da ausência reverbera na (im)possibilidade do olhar. Olhos que por pouco não se cruzam.

A certeza da eternidade do cinema é conforto a minha finitude. O cinema que é mutante e por ser tão fluido, pode ser visto como eterno. É eterno em mim, que em algum momento não ocuparei mais espaços físicos, mas existirei enquanto memória. O cinema permanecerá. Em outras cores, em outras telas, com/por outras pessoas. Ele continua. Na noção de Didi-

Huberman sobre essa captura da imagem não há resistência, há acontecimento. Algumas pessoas assistem porque assistem, não significa que há elas algo vá acontecer ou que elas vão acontecer. Qualquer tentativa de dimensionar isso, não é mais real.

Pensando na potência de nos (des)orientar frente a tantas armadilhas que emergem dessa imagem ardente, no ensejo de nos perde por entre encruzilhadas imagéticas. Vislumbrando-as no anseio de descobrir o lugar onde arde, que considera perspectivas de movimentação no contato com o filme, a partir dos incêndios e, também dos rastros que são deixados pelos vestígios de cinzas. Chamemos as chamas (DIDI-HUBERMAN, 2012).

Podemos compreender algo por que aprendemos a ver de determina maneira. A relação que estabelecemos com o audiovisual está relacionada com a forma com que nos relacionamos com o mundo, nossas vivências, nossos afetos, nossos amores, nossas decepções, a forma como desejamos algo ou alguém, os livros que lemos, as viagens que fizemos, enfim, tudo que de alguma forma adquire significado à medida que se experimenta. Assim, percebemos de maneiras distintas, que o gostar ou não de algo, está relacionado com a forma com a qual experimentamos o mundo, ou seja, diz mais sobre nós mesmas do que sobre a imagem exibida. Constituímo-nos das coletividades singulares e das singularidades coletivas, com e pelo outro. Somos o eu e o nós no mesmo espaço e ao mesmo tempo (MIRANDA, 2001). A subjetividade como o compartilhar de padrões coletivos, internalizamos regras que circulam em nosso exterior, que ainda sim, se destacam a partir de singularidades individuais.

Justamente por isso, por uma imagem ser repleta de subjetividades e percepções, quando estamos diante de um mesmo filme em momentos diferentes, podemos sentir que estamos diante de uma produção completamente nova. A imagem é a mesma, mas nós já não somos mais as mesmas e os mesmos. Mudamos e as sensações desencadeadas pela obra também mudam e com isso, a obra muda aos nossos olhos. A leitura que se faz da imagem, em muitos momentos, pode ser entendida como uma manifestação de nossos desejos íntimos e (talvez) momentâneos.

Dito isso, a sensação que transborda é que precisamos aprender a desaprender. Podemos ser dilúvio, a ambiguidade, o inominável e a alteridade. Alteridade como o sair de si para encontrar ou entender o outro. Nos deixemos levar pela transitoriedade do estar sendo. Estamos sendo transitórios. Habitamos a (in) consequência do estar sendo (SKLIAR, 2003).

Sou quem permanece e quem se (es)vai
Sou o meio
A metade inteira de mim
(anotações da autora - out/2020)

Os filmes, visto dessa maneira, “são *outros*, ninguém deixa de ser *outros*, todo e todos na vida são outros, somos outros” (SKLIAR, 2003, p. 51). Um filme tem atravessado essa pesquisa, um filme que passou diante dos meus olhos, esse filme que me queima e me faz em pedaços, só para que possa me refazer em outros espaços. Esse filme existe em minha lembrança e torna-se movimento nesse período tão confuso quanto dolorido. Um filme sobre a memória, sobre a dor, sobre amor, sobre um tempo – que cronologicamente não é esse, mas que se aproxima na impossibilidade – um filme sobre mulheres. Mulheres que ardem, que tem potência no olhar, que falam a língua da poesia, do indizível, do silêncio. E que, tão sensível como potente, deslocam e fogem da *mesmidade*⁶. Não se acomoda. Flui entre a memória e o porvir.

Me lembro dos meus olhos se encherem de mar e inundados... Transbordaram. Um filme que subverte a ausência de delicadeza das relações cotidianas. Um filme sobre o cotidiano de mulheres que sentiam e sentiram. Que olharam com olhos da poesia. Que fizeram a escolha dos amantes.

Ou seja, coisas a ver de longe e a tocar de perto, coisas que se quer ou não se pode acariciar. Obstáculos, mas também coisas de onde sair e onde reentrar. Ou seja, volumes dotados de vazios. Precisemos ainda a questão: o que seria, portanto, um volume – um volume, um corpo já – que mostrasse, no sentido quase wittgensteiniano do termo, a perda do corpo? O que é um volume portador, mostrador de vazio? Como mostrar o vazio? E como fazer desse ato uma forma – uma forma que nos olha? (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 35).

A imagem no filme sendo algo além do que é visível, como se um rastro, como cinzas do tempo por quem foi tocada e assim tocou, um rastro de tempos das chamas que ardiam e que arderam. Imagens que estão à beira de se perder. E se perdendo, correm o risco de permanecerem. “Tal situação implica que “em toda época, é preciso tentar arrancar a tradição de conformismo que está a ponto de subjugar-la” – e de fazer desse arrancamento uma espécie de aviso de incêndios futuros” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 47).

⁶ Skliar – Pedagogia (improvável) da diferença. E se o outro não estivesse aí? (SKLIAR, 2003)

2.1 DESOBEDECENDO O OLHAR

O que vemos só vale - só vive - em nossos olhos pelo que nos olha
(DIDI-HUBERMAN, 1998)



Figura 3 - Frame Retrato de uma jovem em chamas - montagem

Ao escrever sobre olhar, penso em olhar ao mesmo tempo que compreendo que diante de um filme somos ao mesmo tempo objeto e observador/a, o que pode nos auxiliar na criação da ilusão do “eu”. Estamos de forma conjunta entrelaçados em nós mesmos. “Devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 31).

Penso, por vezes, nas possibilidades que permitem com que olhemos o olhar sobre nós e sobre os outros. O cinema pode ser uma dessas possibilidades, dado o momento que é percebido como uma maneira de representação. Representação que parece ser, diante de tudo, uma representação do outro a partir de si mesmo (SKLIAR, p. 69). As obras cinematográficas são construídas mediante determinado olhar. Pensemos por um instante nas obras que temos consumido, e a partir de qual ou quais olhares temos escolhido olhar. Visibilidade e invisibilidade são mecanismos de produção que nomeiam ou deixam de nomear. Colocam holofotes ou a partir de um gesto simples e potente afastam as câmeras e não permitem que se observe, exclusão também é uma das premissas. O que escolhemos ver quando olhamos e o que escolhemos esconder quando deixamos de ver. Ou o que escolhemos deixar de ver quando olhamos para o lado oposto. No cinema, por vezes, quem fala pelo outro, controla a forma de falar do outro. “Se voltamos o olhar – nosso olhar –, existe, sobretudo, uma regulação e um controle que define para onde olhar, como olhamos, quem somos nós e quem são os outros e, finalmente, como nosso olhar acaba por sentenciar como somos nós e como são os outros” (SKLIAR, 2003, p. 71).

(...) começamos a compreender que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inelutável quando uma perda a suporta – ainda que pelo viés de uma simples associação de ideias, mas constrangedora, ou de um jogo de linguagem –, e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue (...) tal seria portanto a modalidade do visível quando sua instância se faz inelutável: um trabalho do sintoma no qual o que vemos é suportado por (e remetido a) uma obra perdida. Um trabalho do sintoma que atinge o visível em geral e o nosso próprio corpo vidente em particular. Inelutável como uma doença. Inelutável como um fechamento definitivo de nossas pálpebras. Mas a conclusão da passagem joyciana – “fechemos os olhos para ver” – pode igualmente, e sem ser traída, penso, ser revirada como uma luva a fim de dar forma ao trabalho visual que deveria ser o nosso quando pousamos os olhos sobre o mar, sobre alguém que morre ou sobre uma obra de arte. Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar o que não vemos com toda evidência (a evidência do visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um ter: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de ser – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 33-34).

Vemos a cena se construindo a partir de uma câmera subjetiva, ou seja, a partir do olhar da personagem. Marianne desce lentamente as escadas, observando uma figura parada vestida com trajes escuros e com um capuz, uma figura de costas, Héloïse. À medida que se aproxima, esse espectro se afasta em direção a porta que dá para o lado de fora da casa. Héloïse caminha, olhamos pelos olhos de Marianne, que a observa de costas, a luz do dia invade toda a tela. A claridade contrastada com essa figura que ainda ocupa um espaço no desconhecido, no obscuro. Luz em meio a neblina, formas de árvores, o barulho dos passos, que tem uma cadência contínua. A câmera se volta para Marianne, agora vemos seu olhar, suas dúvidas, a curiosidade sobre a pessoa que caminha a sua frente. Olhar fixo. Caminha a certa distância. A câmera volta a filmar a partir do olhar de Marianne, os passos constantes, o capuz cai. Vemos cabelos loiros amarrados de forma displicente. Um corpo ainda sem rosto começa a ganhar traços. A câmera novamente se volta para Marianne, confusa, continua caminhando, seguindo os passos de Héloïse, escutamos o barulho das águas do mar batendo contra as pedras. Quando olhamos o olhar de Marianne vemos o mar, distante e o céu azul. Héloïse corre, corre em direção a um grande abismo que as separa do mar. O medo toma conta de toda cena e se junta com o som do vento. Marianne corre, como que tentando salvar uma vida. Como que tentando salvar Héloïse, que para a beira do abismo. Héloïse de vira, um olhar, se olham. Por um lado, o olhar amedrontado de Marianne que não entende o motivo de tudo aquilo, por outro o olhar de satisfação de Héloïse por ter, enfim, corrido, por estar fora da casa, livre. Um primeiro olhar, o tempo do olhar. O tempo que dura para se (re)conhecer alguém.

Esse primeiro contato entre as duas personagens continua com Marianne andando, observando e tentando captar a essência de Héloïse, que deve ser pintada sem saber que está sendo pintada, mas sem dúvida percebendo que está sendo observada/olhada. Um quadro que deve ser feito a partir das pinceladas da lembrança. Esse filme que é carregado de olhares. O primeiro olhar. O olhar que faz com que a outra se transforme em uma imagem no quadro. Um olhar que revela muito pouco. Um olhar de reconhecimento. Olhar inquietante.

Uma forma sem olhar é uma forma cega. É preciso o olhar, certamente, mas olhar não é simplesmente ver, nem mesmo observar com mais ou menos “competência”: um olhar supõe implicação, o ser-afetado que se reconhece, nessa mesma implicação, como sujeito (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 57).

A preocupação com o desejar e o olhar – olhar e devolver o olhar – são recorrentes durante todo filme. Um desejo que deixa tão exposto quanto vulnerável e ao mesmo tempo em que a junção de desejo e olhar desafiam a solidão.

ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu jeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida inquieta, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77).



Figura 4 - Frame Retrato de uma jovem em chamas



Figura 7 - Frame Retrato de uma jovem em chamas



Figura 6 - Frame Retrato de uma jovem em chamas - modificada pela autora



Figura 10 - Frame Retrato de uma jovem em chamas

Se você olhar para mim, para quem eu estou olhando?

Quando a imagem captura as sensações do desconfortável conforto de um olhar desconcertante. Uma imagem que capta as cores de um olhar. Uma imagem que transmite a sensação da chama que queima. Sinto quando olho, sinto quando sinto que sinto, sinto quando sinto que sou olhada. O calor da presença que ainda é desconhecida. O calor do vir a ser. O calor porvir. Queima. Sobrevive como presença desconhecida que muito em breve será uma ausência presente. Uma lembrança que ocupa todos os lugares da presença. Uma ausência que queima diretamente nos sentidos.

(Trecho retirado das anotações pessoais da autora)



Figura 8 - Frame Retrato de uma jovem em chamas

Figura 9 - Frame Retrato de uma jovem em chamas - modificada pela autora



Neste trabalho buscamos pensar as imagens como atravessamentos visuais, que carregam significados potentes em si mesmos, e abordamos essas imagens a partir do valor que carregam em si. Olhamos as imagens como imagens, e não como conceitos. Pensado no que a imagem pode dizer por si que o texto já não tenha dito. A constituição do trabalho parte da inquietude do (des)conhecimento. Inquietude que pode operar a partir da memória – quadro organizador de sensibilidades. Memórias que olhamos como se estivéssemos flutuando e nos observando em nossa mais plena e singela “atuação”. Memórias reais e artificiais. Memórias compostas que lembramos como se não estivéssemos na cena. E não há diferença se essas lembranças são verdadeiras ou falsas, quando lembradas são nossas, e são lembradas à nossa maneira. Ao longo do tempo fomos e vamos agregando conhecimento com base na elaboração desses momentos da lembrança.

No filme, as cenas caminham pela busca da permanência transitória da lembrança. Os espaços sendo preenchidos e nos preenchendo com as dificuldades de persistir como uma bela lembrança. A partir do contato com a imagem a sensação quase palpável do desejo que ela dure – lembrança, imagem e sensações. Almeida (1999) sugere que há “suas espécies de memória: uma natural e uma artificial. A memória natural é nata, juntamente com o pensamento, e a memória artificial é aquela “potencializada” ou consolidada com a Educação” (p. 47).

No processo de significação das imagens ela pode cumprir seu papel mediante a sequência imagens que se seguem. A primeira imagem faz sentido, ou ganha novo sentido/sentido novo, quando a próxima imagem se apresenta. O sentido de uma imagem é modificado pelo sentido da imagem seguinte. O nexos do filme não é dado enquanto o filme não acaba. A interpretação não pode fugir do objeto referencial – que é a imagem. A imagem não deixa de ser real, ela pode deixar de ser realista. De forma que, esse processo de olhar a imagem precisa fazer sentido dentro de um determinado contexto – nesse caso, do contexto do filme.

Em entrevista⁷ ao site VOX a diretora Céline Sciamma escreve sobre a iluminação (ou a pouca iluminação) utilizada no filme: “Queríamos devolver a essas mulheres do passado seus corações, seus desejos, o rubor nas bochechas devido ao sangue correndo. É uma história de amor, claro, mas também é um filme sobre a ascensão do desejo. Queríamos olhar para o desejo, algo que raramente vemos por causa da forte convenção no cinema do amor à primeira vista. Sempre concordamos que você vai se apaixonar totalmente. E o filmar em digital era sobre esse rubor”.

⁷ Entrevista ao site da revista VOX concedida pela diretora Céline Sciamma em 2020



Figura 11 - Frame do filme Retrato de um jovem em chamas

Podemos pensar a arte da memória, técnica atribuída a Cícero (orador romano) que tem por função auxiliar na memorização a partir de um conjunto de regras, e assim tendo um recurso que constitui lugares e imagens na memória, fazendo com que oradores fossem capazes de reproduzir longos discursos com precisão. Almeida (1999), tece considerações sobre a maneira com a qual o cinema faz uso desse processo, de forma geral demonstrando que a associação entre lugares e imagens que sejam capazes de produzir uma memória significativa.

Nesse sentido, podemos pensar as formas com as quais recordamos de algo. Quanto mais importante é aquela lembrança, mais significativos são os lugares que precisamos criar. Essas locais são fundamentais uma vez que o preencheremos com imagens, que serão usadas – podendo ou não serem descartadas posteriormente – mas sabendo que os locais continuaram existindo para serem preenchidos por novas imagens. Quantas vezes forem necessárias. (ALMEIDA, 1999).

Podemos entender o cinema a partir dos nossos locais de memória, durante o percurso dessas imagens, entendemos que nossas memórias não são individuais, elas são criadas coletivamente, a partir da cultura, contexto social, momento histórico. Podemos compreender que uma memória se constitui a partir dos “nós”, e à medida que adentramos o “nós” mais repletas de individualidades nos fazemos.

Importante ressaltar que devemos fixar imagens que sejam significativas, importantes, de qualidade, ou seja, imagens eficientes. Aquelas que consideramos excepcionais, que causem impacto sendo belas, doloridas, acalentadoras, alegres, feias. Dessa forma temos o conceito de imagens agentes que podem ser entendidas como aquelas imagens que falam por si só, servindo assim tanto para a memória artificial quanto para dar um novo significado a memória natural, uma vez que invariavelmente é a força da imagem agente que será referencial no preenchimento dos intervalos significativos (ALMEIDA, 1999).

(...) vão dar sentido ao que está sendo narrado não é um intervalo vazio. Ao contrário, é o mais pleno: nele acontece e age a história do espectador, a história como memória e sentimentos próximos, sua vida única e redutível à todos. Medos pessoais e medos coletivos, prazeres únicos e prazeres compartilhados. Eu e todos (ALMEIDA, 1999, p.38).

Podemos compreender, que os disparadores de sensações e sentimentos que temos ao assistir a um filme, por vezes acontecem no intervalo entre as cenas, sendo preenchidos socialmente, historicamente e individualmente por tudo de particular e singular cotidianamente preenchido por experiências e vivências de cada pessoa. Quando várias pessoas assistem a um mesmo filme, a compreensão pode ser distinta, se o sentido e significado estivessem inteiramente nas cenas apresentadas, não haveria divergências nas interpretações. Da mesma forma que quando voltamos a assisti-lo em um momento diferente de nossas vidas, a interpretação, e até mesmo nossa percepção pode (e muito provavelmente irá) variar, porque na distância temporal entre a apreciação do filme, outras sensações, pessoas, sentimentos atravessaram a pessoa que se propõe a assistir novamente aquele filme.

“(...) olhar “a arte” a partir de sua função vital: urgente, inflamável, tanto como paciente” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 46). Nesse trabalho existe a pretensão de que a interpretação da arte tenha como ponto de partida o objeto e não o desejo teórico desencadeado pelo objeto.

2.2 CINEMA EM/E ISOLAMENTO – SOLIDÃO COMPARTILHADA POR IMAGEM

Talvez, por isso, o cinema seja a arte que melhor expressa e faz com que se expresse o viver contemporâneo urbano: estar só, estando junto. Uma solidão compartilhada com os personagens da tela. Um estranhamento com os personagens da vida cotidiana (ALMEIDA, 1999)



Figura 12 - Frame Retrato de uma jovem em chamas

Hoje estamos sós e ainda juntos, como em uma sala de cinema. Nossas memórias estão lotadas de personagens, nas telas e fora delas, lotadas de ausências internas e externas. Estamos lotadas/os de vazios. Esses vazios transbordam em imagens de uma solidão compartilhada por e pelos filmes, histórias, mundos, realidades e possibilidades. Hoje, cuidamos uns dos outros nos mantendo distantes. Os filmes aproximam e acalentam. O cinema é essa imensa possibilidade de reconhecer nossa própria ignorância sobre o mundo, é o momento em que permitimos que pensamento e criação se encontrem. É justamente na fresta do “não saber” que as imagens atuam com mais delicadeza e profundidade. Como é potente esse cinema! Ele convida a nós, apreciadoras e apreciadores, a participar de uma ação que se faz na continuidade das transformações, fazendo com que sejamos atravessadas e atravessados por sensações e percepções inomináveis. O cinema é esse espaço que nos enche de perguntas e interrogações. Ele nos olha. Olhamos de volta. Escuto. Não se explica. Cinema é o lugar da ocupação. É

ocupar espaços, tempos, trajetos, rupturas, (des)afetos, afastamentos e aproximações. Entre preenchimentos e solidões. Gritos e silêncios. Um mundo e outro mundo (im)possível. O cinema é a corda bamba em que nós – equilibristas – arriscamos em travessia.

Esse cinema que estou considerando enquanto escrevo, é aquele que não se ensina, se experimenta, e à medida que se experimenta, modifica, e pode transformar realidades. Uma invenção conosco e com o outro. Invenção com/da imagem. A conexão de mundos que é autorizada pelo cinema. Penso o cinema como fruição da arte, na relação entre filmes e os sentimentos que são desencadeados por eles. É como se o cinema atuasse entre o que quer dizer e a experiência promovida pelo filme, como uma descontinuidade, uma possibilidade do porvir. O cinema acontece antes da própria imagem, porque a criação do sentido das cenas que compõe uma história, se insere na organização e experimentação de mundo de quem as observa. E nesse ínterim diversos elementos dialogam, se negam, se completam e se criam. Os efeitos do encontro entre obra e mundo são incomensuráveis.

Um livro me salta a memória quando começo a pensar no cinema como partilha, ele se chama “A contadora de filmes” do escritor Chileno Hernán Riviera Letelier, e uma de suas frases abriu essa pesquisa. O filme conta a história de Maria Margarida, a filha mais nova (irmã de cinco meninos) de um minerador que foi aposentado por invalidez depois de sofrer um acidente de trabalho, vivendo apenas com o dinheiro da pensão. Não era possível que todos fossem ao cinema, uma vez o pai não tinha dinheiro para arcar com o ingresso de todas as pessoas da família. Assim, o pai propões uma espécie de competição, e do filho ou filha que melhor narrar o filme, irá ao cinema a partir de então para narrar o filme para o resto da família. Nesse contexto Maria Margarida se descobre uma ótima contadora de filmes, a menina (que como diz no livro era “enlouquecida” por cinema) desde ganhou a competição ia as sessões aos domingos e quando voltava para casa contava o filme para o resto da família – e para alguns vizinhos do povoado. Esse cinema como lugar de encontro, de conversas durante o jantar, o contato com o mundo (e outros mundos).

Temos diante de nós possibilidades. O cinema não nos pede nada, ele se achega em sensibilidade de/para pessoas tão iguais em suas diferenças. O cinema não respeita hierarquias, ele é a igualdade do sonho democrático, para ser apreciador/a só é preciso estar atenta/o ao mundo novo (novo mundo) que se apresenta diante de seus olhos, e fazer daquele mundo o seu, pelo tempo que as sensações ocuparem espaços em memórias. Esse cinema a qual me refiro, não ensina. Inventa. Inventa espaços em que podemos compartilhar a potência sensível dos filmes. É um elogio a democracia, tal como ela, o cinema pode ser dispositivo de emancipação. Ocupação de espaços possíveis para todas e todos. Mesmo, em nossa democracia que tem sido

tão maltratada nesses tempos de autoritarismo e burrice programada. Por isso a luta pela democracia é/precisa ser constante. Temos um povo que não se vê representado por um estado que o massacra. Um governo que não tem qualidade estética, ética e social. Uma figura de liderança que reflete toda a feiura de um país desigual, injusto e cruel. E nesse contexto, o cinema é espaço privilegiado para um tipo de experiência democrática e emancipatória, em que cada pessoa, vinda de onde vier, carrega em si, a possibilidade de sentir e fruir com o outro a experiência da imagem, fazendo surgir em seu íntimo as multiplicidades que a habitam. Cinema como esperança de intensificar as invenções de/do mundo. A democracia precisa urgentemente da arte (MIGLIORIN e PIPANO, 2019). O que aqui chamo de cinema é o partilhar de narrativas, de histórias. Esse cinema que pode ser uma experiência na transformação da realidade. Entendo o caráter excludente do cinema comercial visto que são permeados por altos preços de ingressos, mas enfatizo quando escrevo sobre cinema e sua possibilidade democrática estou me referindo a chance que nos é dada da partilha: a partilha da sensibilidade.

O que talvez o cinema tenha para ensinar seja sua essencial ignorância sobre o mundo, ponto exato em que criação e pensamento se conectam. É no âmago da ignorância que as imagens nos demandam, não necessariamente como eu ou você, mas como parte de uma comunidade pensante (...) O cinema é um relacionar-se com o mundo que mais interroga, vê e ouve do que explica. Trata-se de um posicionamento propriamente estético da ordem da ocupação dos espaços, dos tempos, dos ritmos, dos recortes, das conexões e das rupturas (MIGLIORIN e PIPANO, 2019, p. 37).

Quando penso no cinema dessa forma, sinto que ele pede uma única coisa de nós: tempo. Essa ocupação de espaços simbólicos que chamo aqui de possibilidade democrática do cinema. Intensificando os riscos de invenções de mundo que podem ser possíveis e até desejáveis, observando por frestas quase invisíveis, criando com o filme, vivendo e se deixando existir nessa relação.

As imagens que configuram o cinema têm em seu cerne o sofrer do mundo, ao mesmo tempo que se inserem como linguagem afetadas pelo real. Cinema é mundo e é também o que se faz do mundo, como o mundo se afeta, nos afeta e afeta a imagem. É o que continua... e continua... e continua... É o continuar em transformação ininterruptamente. O risco e a delícia do cinema em isolamento é que ele nos faz experimentar o abandono e a solidão. O deixar de ser isso, para tornar-se desconhecido, que será conhecido e novamente se transformará. É o estranho e o estranhamento. Esse cinema aloja-se na insegurança do ser ou do vir a ser. Pode

existir um entre lugar, um lugar outro ou outro lugar que habitamos quando nos conectamos a um filme.

Não entendo subjetividade como algo individual. Você não gosta de um filme porque o arco dramático é alguma coisa, você gosta porque você gosta. E à medida que vamos nos constituindo a partir de novas experiências, precisamos de outras possibilidades estéticas. A subjetividade estando ligada a mecanismos com as quais construímos o entendimento de mundo e eles são produzidos dentro da coletividade. Dentro de um quadro de constituições que é historicamente construído. Quadro de subjetivação do mundo que em um determinado momento aprendemos a absorver. Mundo, colocado aqui como momentos de possibilidades que fazem com que passemos a atuar nestes espaços de determinadas maneiras.

Em uma concepção de comunicação narrativa visual, o sentido a ser definido pelos sujeitos implica em uma concepção política singular, sendo que a formação da subjetividade é parte de uma produção e criação de entendimento de mundo própria que é composta concomitantemente a uma coletividade vivida em relação a outras pessoas, tempos e espaços. Esse entendimento de subjetividade ocorre a partir da narrativa compartilhada na construção de vínculos. Esse processo de contar histórias, nos mostra a fugacidade da subjetividade, e a nossa capacidade de afetar e se deixar afetar pelas narrativas do cinema. Uma noção de subjetividade intimamente ligada a criação de memória (GAGNEBIN, 1994).

Durante o processo de escrita dessa dissertação, pude me perceber e, me percebendo, tive a sensação de que há ainda mais por vir, que as imagens continuarão, mesmo quando tudo passar, as imagens permanecem e reverberam por espaços, por frestas. Uma imagem podendo ser entendida como

“uma impressão, um rastro, uma cauda visual do tempo remoto que ela quis tocar, mas também de outros tempos suplementares, heterocronias e heterotopias que, como a arte da memória, ela pode deixar de condensar, como cinza que é, porém, misturada a partir de várias fogueiras” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 21).

2.3 OS RÚIDOS DAS CHAMAS – OS BARULHOS DO SILÊNCIO

Todo pensamento nasce em outro lugar, em outra solidão, em outra pessoa. Não se pode organizar a noite à vontade, nem seguem os rios os cursos que queremos. Um conceito é sustentado pela força brutal do que não olhamos, pela banalidade no que apenas está à nossa frente ou em tudo aquilo que fica indiferente às palavras. Como pensar quando não vamos ao tempo, mas o tempo vem a nós? Pensar a partir do anúncio de um abismo: acreditamos no que antes eram apenas muletas precárias derrubadas ao caminhar de costas. O pensar como forma de desejar: a boca trêmula. O pensar como fragilidade: o sentir vem primeiro. O pensar como um tremor da língua: devemos nos calar se queremos que algo aconteça. (O pensar como ato de escuta - Carlos Skliar)



Figura 13 - Frame Retrato de uma jovem em chamas



Fotografia é o retrato de um concavo, de uma falta, de uma ausência (Clarice Lispector - A paixão segundo G.H.).

Figura 14 - Frame Retrato de uma jovem em chamas



Figura 15 - Frame Retrato de uma jovem em chamas



Quero páginas em branco!
Vou criá-las para depois
enchê-las de imagens
(Clarice Lispector - A
paixão segundo G.H.).

Figura 16 - Frame Retrato de uma jovem em chamas

Se a palavra
que você vai
pronunciar
não é mais
bela que o
silêncio, não
a pronuncie
(Preceito
Sufi)



Figura 17 - Frame Retrato de uma jovem em chamas



Figura 18 - Frame Retrato de uma jovem em chamas



Algumas despedidas
são de uma quietude
estrondosa (Rayane
Leão - Tudo nela
brilha e queima)

Figura 19 - Frame Retrato de uma jovem em chamas



*Figura 20 - Frame Retrato de
uma jovem em chamas*

Transcrevo aqui, o diálogo que antecede a cena acima: “É alegre?” Pergunta Héloïse, a qual Marianne responde: “Não é alegre, mas é vivaz”. Abaixo, a imagem observada por outro ângulo, uma chama que sempre queima ao fundo. Interessante notar que ela está forte, iluminando as duas e a música. Não é alegre, é vivaz. Marianne faz com que Héloïse possa viver o que nunca foi vivido, escutar o que nunca foi ouvido. Olhar a partir de tudo aquilo que é indescritível. Experienciar o momento. Tudo que as duas tem são momentos. Tudo que nós temos são momentos.



Figura 21 - Frame Retrato de uma jovem em chamas

Vivemos em um momento em que nunca se falou tanto e ao mesmo tempo nunca se pensou tão pouco. O que reverbera nesse capítulo e o que quero colocar em movimento não é apenas a fala, mas em especial o silêncio. Me intriga que talvez o silêncio entre as palavras é justamente o que dá sentido as frases – isso me faz pensar nos intervalos significativos propostos por Almeida (1999), são os silêncios preenchidos de sentir a partir de nossas singularidades coletivas. “É nos silêncios que nascem os devaneios, as lembranças despertam e florescem os sentimentos” (NOVAES, 2014, p. 16).

Paul Valery diz: não sei tudo que sei⁸. Pensemos em tudo que há de mais silencioso e

⁸ NOVAES, A. Treze notas sobre O silêncio e a prosa do mundo. In: NOVAES, A. **O silêncio e a prosa do mundo**. São Paulo: Sesc, 2014.

invisível a nosso redor. E olhemos para o esse silêncio como dispositivo do sentir. Como forma de se inserir em tudo aquilo que as palavras não conseguem alcançar. Ou melhor, como tudo aquilo em que as palavras não se fazem necessárias. Usamos palavras para preencher nossos esquecimentos.

(...) para usar a imagem de Ibsen, ao ser golpeado com o martelo, o insensível minério começou a cantar (Steiner). Ela – a fala – é signo contra o esquecimento. Mas o excesso de fala hoje nos convida a pensar o seu contrário – o silêncio – como uma forma de sobrevivência da experiência. Davi Kopenawa Yanomami, xamã e cultor da civilização da fala, tem muito a nos ensinar: “Os brancos desenham as palavras porque seu pensamento é cheio de esquecimento” (NOVAES, 2014, p. 17)

No filme os silêncios atravessam essa narrativa da lembrança. O silêncio das palavras é memorável na cena em que Marianne desenha Héloïse – que dorme ao lado de Sophie - com carvão. Marianne prepara seus materiais, em seu “quarto” pouco iluminado pela luz da lareira, acrescenta um pouco mais de luz com algumas velas acessas logo em cima da madeira em que apoia o papel, e observa lentamente a sua “musa”, seus olhos fixos nos detalhes, tentando guardar o sentido de cada traço, marcar suas percepções no papel. Enquanto faz isso, o barulho do carvão no papel, os estalos da madeira sendo consumida pelo fogo na lareira e a respiração calma e compassada de Héloïse, nos fazem companhia, enquanto contemplamos a imagem que está se formando. Até o momento em que Héloïse abre os olhos e olha diretamente nos olhos da pintora, entendendo o que está acontecendo. Marianne paralisa por alguns segundos, olhando de volta, como esperando o próximo passo a ser dado, quando Héloïse compreendendo que é observada, e fazendo desse momento um momento das duas, posando de forma proposital para que Marianne continue seu desenho. Alguns sorrisos contidos, que comunicam o consentimento de Héloïse. Sem uma palavra se quer as duas comunicam milhares de sentimentos e vontades. Atração e desejo. O olhar e o saber-se olhada. Para além de saber-se olhada, apreciar essa sensação. As cores quentes presentes na tela, queimando o desejo e a vontade de registrar uma à outra para além do tempo.



Figura 22 - Frame Retrato de uma jovem em chamas

Esse filme entre silêncios, olhares e lembranças. Pintar algo ou alguém pode ser também uma forma de guardar a imagem, guardar uma sensação. Não de maneira estática, a obra muda em nossa frente à medida que mudamos, sentimentos se misturam, se alteram, se inventam. Esse quadro-lembrança que tem força narrativa. Constrói uma história que diante de meus olhos, a cada imagem se faz lembrança. Quando Marianne começa a pintar Heloíse, inicia-se ali uma pintura de tudo que é lembrança e esquecimento. Olhos buscam fotografar uma imagem que no resto de luz das noites, misturado a claridade por entre sobras de luminosidade da vela, se revela.



Figura 23 - Frame Retrato de uma jovem em chamas

Figura 24 - Frame Retrato de uma jovem em chamas



Figura 25 - Frame Retrato de uma jovem em chamas

Um filme que tem seu tempo, e nesse tempo o tempo da palavra é lento e reflexivo. A construção das relações é parcimoniosa. A duração e o tempo que clama por paciência de uma sensibilidade é o que sustenta a narrativa. Contemplação é uma das coisas que nos é pedida. A partir dessa contemplação podemos viver o desencadear das lembranças e o florescer dos sentimentos. Para e olhe. Para e deixe que sinta. Sinta com delicadeza a espera pelo olhar derradeiro. Sinta esse olhar por meio dos silêncios. O silêncio como uma experiência do sentido e dos pensamentos.

Novaes (2014) destaca um trecho do diário de Munch, em que ele narra a experiência que deu origem ao seu quadro *O grito*, um grito que de acordo com o relato surge da sensação de vazio e não apenas da boca:

Caminhava com dois amigos e, quando o sol se punha, o céu tornou-se, de repente, todo vermelho de sangue. Parei, esgotado até a morte, encostado em um muro. O *fjord* de um negro-azulado e a cidade estavam inundados de sangue e atingidos por línguas de fogo. Meus amigos seguiam o caminho enquanto eu tremia ainda de angústia, e sentia que a natureza estava atravessada por um longo grito infinito (p. 26).

2.4 MULHERES QUE ARDEM E QUEIMAM⁹

*olhe todas as que vieram
antes de nós
não há segredo
a potência de ser mulher
atravessa suas veias*

(Tudo nela brilha e queima - Ryane Leão)



Figura 26 - Frame Retrato de uma jovem em chamas

⁹ Inspiração no livro de estreia de Ryane Leão "Tudo nela brilha e queima" - 2017.

Marianne, depois de pular do barco para salvar seu material de pintura, chega até a ilha completamente encharcada. Em pouco tempo nos deparamos com uma cena deslumbrante da nossa pintora sentada nua próxima ao fogo (*figura 20*), se aproximando das nuances e cores do quarto em que ficará “hospedada”, logo a frente podemos ver as telas em branco, molhadas, secando ao lado da lareira. Um momento que transborda, como as águas dos quadros, sensibilidade a partir da nudez feminina, um tema que por vezes nos aparece de forma sexualizada em muitas pinturas. Um enquadramento primoroso, as cores que nos acompanharão por todo o filme, o contraste entre escuridão e a luz alaranjada das velas, o quente da cor e da chama. Contrastando com o azul acinzentado de alguns dias silenciosamente confortáveis. A cena subverte essa imagem sexualizada e é quase possível sentir o próprio prazer de Marianne, sentada com seu fumo, sendo aquecida pelo calor do fogo, uma sensação de liberdade e prazer toma conta da belíssima montagem. Podemos pensar em uma nudez metafórica também, Marianne formada em pintura de retratos, começará com noções rígidas sobre a pintura e composição de imagem, Héloïse desafiará tudo aquilo, que até o momento, Marianne entende por pintar retratos. A rigidez precisará ser deixada de lado, a sensibilidade do olhar entrará em cena. Pinceladas deixando rastros de tudo que se pode ser. Como essa pesquisa, que fez e se faz desobedecendo a rigidez acadêmica.



Figura 27 - Frame Retrato de uma jovem em chamas

O passar do tempo, tanto no filme como em nosso contexto atual em isolamento social, é sentido por meio dos silêncios. Em *Retrato de uma jovem em chamas*, a música é usada de modo parcimonioso, e aparece em três cenas-chave entoando nelas a intensidade que merecem, ao mesmo tempo que permite construção relacional do tempo e o espaço necessários a relação que transborda e queima na tela. Um tempo que é apresentado com as personagens que percebem que o momento que compartilham juntas está chegando ao fim, o adeus se aproxima, impiedoso. A canção escrita por Céline Sciamma (diretora do filme) e cantada em latim pelas mulheres da aldeia ao redor da fogueira em um dia frio nos transpassa “*Fugere non possunt / Paruum uident nobis*¹⁰”. Esse momento é marcado pela superação da platônica atração entre as duas personagens principais (Héloïse e Marianne), aflorada pelo ambiente seguro e acolhedor proporcionado pela sororidade que libertou as barreiras opressoras que impediam que se aproximassem fisicamente, não, elas não podiam fugir. Uma cena memorável em que Héloïse aparece radiante em um vestido que se espalha pela terra e queima.

Olhemos a cena – assim como Marianne e Héloïse - de fora com um olhar de dentro, como que hipnotizadas pela força dessa espontânea performance – mulheres que cantam com potência. Uma única nota musical, um unísono surge em nossos ouvidos, a soma das vozes em diferentes tons, as mesmas palavras sendo repetidas, o ar sonoro torna-se denso, constituído por essa variedade singular de vozes que, juntas, se complementam. A música destaca e reforça a coletividade e cumplicidade entre aquelas mulheres. Quase me junto ao cantar das mulheres, elas se olham e se reconhecem, a música cresce cada vez mais. Entre olhares, um olhar se destaca. A distância Marianne e Héloïse se olham, um novo olhar, um olhar que acolhe os desejos compartilhados por ambas. Desejos de impossibilidades possíveis, de consequências marcadas pelo distanciamento derradeiro que pouco a pouco se aproxima.

Um vestido que queima, mas queima ainda mais as sensações dentro de nós – e talvez, dentro delas – a fogueira como desejo inevitável. As “bruxas” ou a sensação e a lembrança da imagem que construímos como bruxas, a partir da educação visual que produziu em nós a percepção de que ali, tudo aquilo era um ritual. A partir do fogo, e mesmo queimadas, elas ressurgirão e dançarão sobre as cinzas.

¹⁰ *Não podemos fugir / Eles nos consideram pouco importantes*



Figura 28 - Frame Retrato de uma jovem em chamas - montagem

Figura 29 - Frame Retrato de uma jovem em chamas - montagem



O mundo parece diferente quando visto pelos olhos de uma mulher.

“eu” é apenas um termo prático para alguém que não tem existência real. Dos meus lábios fluirão mentiras, mas talvez haja alguma verdade misturada a elas; cabe a vocês buscar essa verdade e decidir se vale a pena guardar parte dela. Se não, é lógico, vocês vão jogar tudo isso no lixo e esquecer (WOOLF, 2014, p. 13).

Virginia Wolf (WOOLF, 2014) em seu belíssimo ensaio intitulado “Um teto todo seu” nos transporta para as horas que antecedem a sua palestra sobre “mulheres e ficção”, em que nos coloca a questão: “O que é necessário para que uma mulher escreva ficção?” e em meio a considerações, percebemos por seus relatos que é necessário um lugar tranquilo e certa independência financeira (um teto todo seu, não é mesmo?). “Do que precisa uma mulher para escrever ficção? Nada além de quinhentas libras por ano e um teto todo seu” (WOOLF, 2014,

p.). Claro, além de validação social. Contudo, Woolf mergulha em mares ainda mais turbulentos quando entende que a situação das mulheres que traçam caminhos na escrita, pode não ser favorável dependendo do tema que escolham trabalhar, temas esses que não condizem com o que é esperado que seja realizado por mulheres. “Por que os homens bebem vinhos e as mulheres, água? Por que um sexo é tão prospero e o outro, tão pobre? Que efeito tem a pobreza sobre a ficção? Quais condições necessárias para criação de obras de arte?” (p.41)

Dito isso, penso em Marianne e sua pintura. Seus processos, suas paixões.

Eu disse a vocês no decorrer desse ensaio que Shakespeare tinha uma irmã; mas não procurem por ela na vida do poeta escrita por Sir Sidney Lee. Ela morreu cedo, pobrezinha, nunca escreveu uma linha. Está enterrada no local onde hoje os ônibus fazem parada, em frente a Elephant and Castle. Mas acredito que essa poeta que nunca escreveu uma linha e foi enterrada no cruzamento ainda está viva. Ela está viva em você e em mim, e em muitas outras mulheres que não estão aqui essa noite, porque estão lavando a louça ou colocando os filhos na cama; mas ela está viva, pois os grandes poetas nunca morrem (WOOLF, 2014, p.158).



Figura 30 - Frame Retrato de uma jovem em chamas

Marianne que em sua presença na tela desencadeia na narrativa temas relevantes, destaco dois nesse momento: a pintura como uma memória, retratada a partir de tudo aquilo que é lembrança e que é esquecimento, um ato de registro daquilo que ficou de tudo que se “bem” olhou. E outro tema, a mulher. Tudo aquilo que é feito a partir das condições que são impostas, na arte e em suas relações mais íntimas – afetivo e afetivo sexuais. Mulheres que tão

imersas em suas experiências, isoladas em uma ilha, não verão mais homens em cena, exceto no final, quando por poucos segundos aparecem na tela.

Um filme que carrega em seu âmago questões de todas as mulheres, algumas delas entendidas como tabu, em uma cena que transborda em um diálogo natural e acolhedor, se fala de cólicas, menstruação, chegando à gravidez e aborto. Sem grandes alertes, colocando em cena algo que as mulheres têm feito desde sempre (legalizados ou não), e esse tema considerado por muitos setores (pessoas e instituições) como grande tabu é quebrado com a intensidade da forma como é encenado, retratado e transformado em eternidade a partir da pintura.



Figura 31 - Frame Retrato de uma jovem em chamas

Então, colocarei o destaque, nesse momento, a pintura. Marianne estabelece uma relação com a pintura de como quem pinta para existir. Impedida de pintar alguns temas, ainda sim os faz. Não como resistência, mas como existência. Não pode existir sem fazer com que sua arte permaneça. Quando, em conversa com Héloïse enquanto traça seus traços na tela, discorre conversam sobre o que pintar. Héloïse pergunta porque Marianne não pinta homens, a qual ela responde que não tem direito. Um outro porquê surge, e a pintora responde que não pode fazer esse tipo de trabalho por ser mulher. Héloïse não entende e pergunta se é uma questão de pudor, a qual Marianne responde que é forma de impedir as mulheres de fazerem aquela que é considerada grande arte, uma vez que sem ter noção da anatomia masculina, toda gama de grandes são suprimidos. Héloïse questiona como Marianne faz para contornar essa

questão, e Marianne diz que isso não a impede de pintar esse objeto artístico tido como grande tema da arte naquele momento. Faz isso em segredo, isso é tolerado. Ela pinta em momentos distintos alguns homens com que se relaciona, muitas das vezes enquanto dormem. É o que ela faz com o resto de luz das noites claras (como aparece em uma das falas do monólogo Galileu e eu – a arte da dúvida, adaptação do livro biografia de Galileu Galilei)¹¹. E outra sensação próxima a essa é que independentemente de como a sociedade é, o que emerge é o que elas vão fazer com o tempo que lhes é dado. Outro momento é quando expõe um quadro com a pintura de Orfeu e Eurídice no Louvre (destaco a cena em que ela está na frente do quadro vestida com as cores de Orfeu). Mulheres não podiam exhibir seus quadros, isso estava posto naquele momento na sociedade. Marianne ainda assim não deixa de exibi-lo, ela se inscreve com o nome do pai e fica ao lado do quadro observando a reação das pessoas. “Contanto que você escreva o que tiver vontade de escrever, isso é tudo que importa; e se isso importará por eras ou por horas, ninguém pode afirmar” (WOOLF, 2014, p. 149).

Esse filme nos coloca no mundo a partir dos olhos de mulheres que existem, e sua existência transborda e queima. O lugar que queima é justamente essa existência apesar de todas as opressões. A força narrativa é o que fazem com tudo àquilo que sempre lhes disse não. É falar da chama feminina, não em contraponto a opressão masculina, mas apesar dela, a partir da existência inflamada das mulheres em chamas. O devir de tudo aquilo que pode ser o lugar ocupado por mulheres que se recusam a aceitar o espaço enclausurado que pretende oprimi-las.

O conceito filosófico “devir” deriva do latim, da palavra “*devenire*” e pode ser entendido em português como “chegar”. Devir indica, resumidamente, mudanças pelas quais passam as coisas ou pessoas. Neste conceito, não se trata de produzir uma cópia ou uma igualdade de formas, pois o devir produz a si mesmo em consonância com o diferir, neste sentido, produz sua própria realidade. Diante disso, compreende-se que devir não é uma imitação e também não significa transformar-se em outro.

O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 18)

Assim, sobretudo, adotar a noção de devir deleuze-guattariano é entender essa noção de participação ou relação com o fora a partir do fora; é também entender por que tal

¹¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=gc4609KnxLg>

participação é necessariamente mútua, todo termo de uma relação remete ao outro, e somente envolve-se nele. Além disso, “opera-se num devir um movimento de reciprocidade em que os corpos envolvidos na relação passam por outras zonas de expressão, ganhando diferentes forças e diferentes sensibilidades” (BARBOSA, 2010, p. 87)

Há devir animais na escrita, não se trata de imitar animais, é "brincar" de animais, assim como a música de Mozart não imita pássaros, embora esteja cheia de devir pássaros. Devir não está dentro do conteúdo, correspondendo às preferências subjetivas do leitor, nem reflexo do que está acontecendo na escrita, como se tivesse que imitar o que está sendo falado. Pelo contrário, é um encontro entre dois reinos, um curto-circuito, uma captura de código, cada um dos quais desterritorializado. Ao escrever, a escrita sempre dá a quem não escreve, mas eles dão à escrita um devir, sem o qual ela não existiria, sem o qual ela se tornaria mera redundância a serviço de um poder dado (ZOURABICHVILI, 1997).

Há uma mulher que está se tornando nesta escrita. Não se trata de escrever "como" uma mulher. Mesmo as mulheres, quando tentam, nem sempre podem escrever como mulheres, em termos de futuro das mulheres. Uma mulher não é necessariamente uma escritora, mas uma minoria em sua escrita, homem ou mulher. Virginia Woolf se proíbe de "falar como uma mulher": ela captura mais de ser uma mulher na escrita (ZOURABICHVILI, 1997). Diante dessa ótica, tudo se torna e tudo é devir, pois “não somos, não estamos no mundo, mas nos tornamos com o mundo, completando-o” (SOARES, 2013, p. 740).

Quando em conversa sobre essa escrita do capítulo sobre mulheres fui apresentada e assim capturada por um poema que transborda dessas questões:

Permita-se ser mal-vista,
mal falada, mal avaliada!
Permita que se enganem a seu respeito,
que deem risadinhas pelas costas!
Permita que julguem, que cochichem, que acreditem saber quem você é!
Permita que te "olhem torto",
que se afastem, que te excluam, que te rejeitem!
Deixe sua reputação cair por terra, enfrente seu maior pesadelo!
E veja que SIM, ela acaba em morte!
Morte desta que era escrava "dos outros".
E então viva, viva livre, sem medo.
Porque os "outros" não tem mais poder sobre você¹²

¹² Nina Zobarzo



Figura 32 - Gif Retrato de uma jovem em chamas

Nesse momento faremos o exercício de pensar no tempo que Marianne e Héloïse estiveram juntas e a relação com a história de Orfeu e Eurídice. A história contada no filme, a partir da leitura compartilhada pelas três mulheres em uma singela e potente cena que acontece durante o jantar na cozinha, nos apresenta aspectos relevantes e que serão retomados durante todo o filme. Sabemos que Orfeu vai até o Tártaro e pede a Hades e Peréfone que devolvam Eurídice e ao mundo dos vivos. A qual concedem a vontade de Orfeu desde que o apaixonado Orfeu não se vire para trás para olhar sua amada. O que acontece é que esse olhar existe e a partir desse olhar nossa história, como o fio do destino, se desenrola.

Precisamente nessa cena, sentadas a mesa de jantar, depois de Héloïse ler essa passagem em que Orfeu olha para trás e perde Eurídice, Sophie argumenta que Orfeu não deveria ter feito isso, o considera burro pela escolha do olhar. Marianne enxerga de outra maneira essa mesma passagem, acreditando que foi uma escolha, a escolha da memória que pode se manter intocável em contraponto a presença real. Por outro lado, Héloïse, com uma percepção ainda mais ousada sugere que talvez tenha sido a própria Eurídice que disse: “olhe para trás!”. E é justamente com essa frase que Héloïse se despede de Marianne na última vez que estão juntas de forma deliberada.

A jovem em chamas adentra a vida de Marianne de inúmeras maneiras, permeando e “assombrando” (ou aquecendo) seus dias. As pinturas concebidas após o encontro ardente entre as duas, reverberam manifestações quase palpáveis das cores e nuances que permaneceram depois do derradeiro “olhe para trás!”. O quadro que dá nome ao filme aparece nos primeiros momentos da narrativa, nos mostrando de forma direta que é exatamente essa imagem e as imagens que reverberam dela que produziram o sentir do filme. Em outro momento, quando Marianne expõe no Louvre o quadro que retrata a queda de Eurídice (utilizando-se do nome de seu pai – uma forma de existir em um ambiente dominado por homens, como destaquei em parágrafos anteriores). Lembremos que nesta cena do Louvre (**Figura 24**) Marianne se veste com as cores de Orfeu retratado por ela, e Eurídice aparece vestida de branco, exatamente a cor que Héloïse vestia na última vez que os olhos de Marianne se viram em seu olhar.

Ainda nesta cena, está exposto no Louvre um quadro que retrata Héloïse com sua filha, em suas mãos o livro, entreaberto, marcado na página 28, justamente a página que Héloïse pediu que Marianne traçasse seus traços em um autorretrato, para que pudesse lembrar de sua imagem e seus detalhes, quase como uma maneira de enganar o destino e capturar a memória.



Figura 33 - Frame Retrato de uma jovem em chamas

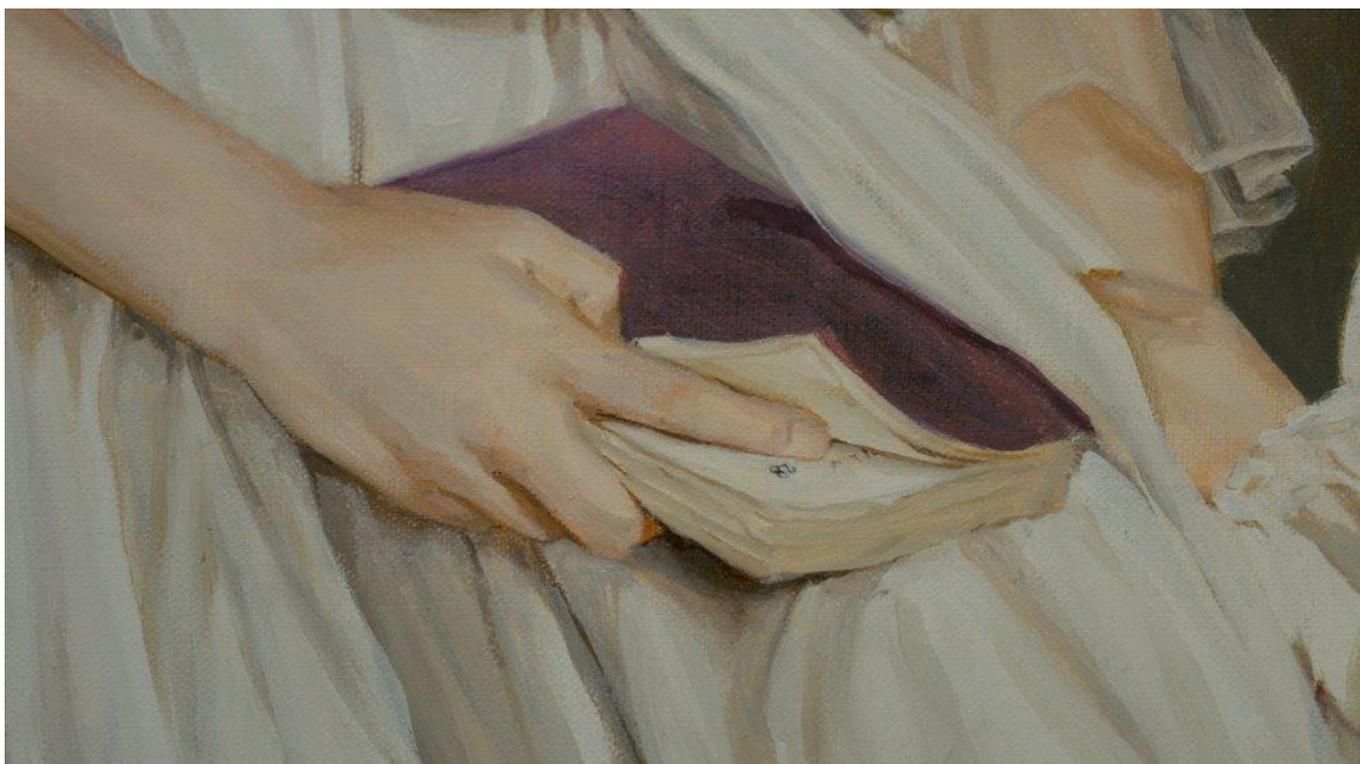


Figura 34 - Frame Retrato de uma jovem em chamas

Pensemos o final “definitivo”, em que Marianne vê, de longe, Héloïse contemplando uma ópera, e a lembrança a(nos) arremata – a lembrança de Héloïse contando que nunca havia presenciado uma ópera - ao som da mesma peça de Vivaldi que Marianne tocará tempos atrás no cravo, de forma leve e frugal. Nossa pintora decide apenas observá-la, da mesma forma que fez quando para pintá-la, deveria bem olhá-la, mas de uma maneira disfarçada, em segredo, nos remetendo novamente a Orfeu que prefere a memória, talvez, nos mostrando que nem tudo precisa ser eterno para ser memorável. Tal qual a música de Vivaldi, que não é feliz, mas é cheia de vida. O relacionamento das duas não teve o “final feliz”, foi breve e abruptamente interrompido, mas ainda assim, explodiu vida na vida das duas mulheres.



Figura 35 - Frame Retrato de uma jovem em chamas – montagem feita pela autora



2.5 O PURÍSSIMO PRAZER DE NÃO-SER – AS PINCELADAS COMO CRIAÇÃO



Figura 36 - Frame Retrato de uma jovem em chamas

Agora, me parecesse ser despreziosamente interessante fazer um breve adendo a respeito das mãos que pintam os quadros que estão diante das câmeras. Essas mãos que brincam ao manejar o pincel não são da atriz Noémie Merlant (Marianne) e sim da artista francesa Héléne Delmaire que foi descoberta no Instagram pela diretora Celine Sciamma. Escrever sobre essa artista evoca ao trabalho a força poética das mulheres que hoje fazem arte, temos Marianne e temos Héléne, que é Marianne a medida que empresta suas mãos para que com o seu trabalho, com a sua arte, mude a arte de outras mulheres, de uma personagem, de uma diretora e de todas as mulheres que assistem o filme. Saber sobre isso enriquece a sensibilidade do filme uma vez que podemos perceber que a história ultrapassa as telas, atingindo uma artista, uma pintora mulher que participa do processo de criação das imagens. Produzindo e criando pinturas à medida que o filme acontece, sentindo muito daquelas sensações para poder transbordar em nós o sentimento de um registro, de uma pincelada, da delicadeza de pintar tudo aquilo que é ideia, que é amor... que é fogo.

A forma como a diretora pensou a cadência das pinceladas, intencionalmente marcantes, simbolizando as inúmeras e diferentes camadas presentes no filme, é uma maneira genuinamente honesta, marcante e primorosa de retratar todas as mulheres que estiveram por trás e a frente das câmeras, que pintaram e filmaram como forma de contar suas histórias, existindo nas vidas umas das outras e fazendo ecoar suas vidas para além da tela (da tv e da pintura). Suas sensações estão presentes nas cores, no ritmo, na delicadeza, na força, na ardência de cada uma das cenas, pensadas com tanta sensibilidade. Abisme-se na potência visual que esse filme nos convida a sentir.



Figura 37 - Imagem da artista Hélène Delmaire

A diretora Céline Sciamma nasceu em Cergy-Pontoise, cidade satélite de Paris, em 12 de novembro de 1978, é uma cineasta/roteirista, já tendo atuado como atriz. Realizou um mestrado em literatura, estudou em La Fémis, a escola superior francesa de audiovisual. Ao longo de seus 12 anos de carreira, Sciamma dirigiu os seguintes filmes: *Pequena mamãe* (2021); *Retrato de uma jovem em chamas* (2019); *Garotas* (2014); *Tomboy* (2011); e *Lírios D'Água* (2007). Atuou como atriz nos filmes: *French Waves* (2017); *Diretore/as* (2013) e *Lírios d'água* (2007). Foi roteirista em: *Paris, 13º Distrito* (2021); *Pequena mamãe* (2021); *Retrato de uma Jovem em chamas* (2019); *Quando Se Tem 17 Anos* (2016); *Minha vida de abobrinha* (2015); *Garotas* (2014); *Pessoas-pássaro* (2014); *Tomboy* (2011); e *Lírios d'água* (2017). Enquanto equipe técnica atuou em *Jovem Tigre* (2014). Dada sua filmografia, podemos

perceber que Céline é capaz de atuar e se mobilizar em diferentes frentes e diversas formas, estando em alguns filmes como diretora, atriz e roteirista.

O olhar jovem em uma perspectiva LGBTQIA+ é presença recorrente nas obras de Céline Sciamma. Em seu primeiro filme, intitulado “Lírios d’água”, a diretora lança seu olhar, construindo um roteiro sobre jovens explorando sua sexualidade. Posteriormente, em “*Tomboy*” (2011) somos convidadas a acompanhar a vivência de uma criança adotiva de 10 anos se reconhecendo e buscando descobrir o gênero com qual se identifica, sendo premiado, durante o Festival de Berlim, com o *Teddy Award* - prêmio para filmagens no tema LGBTQIA+. Em 2014, com o filme “*Girls*”, Céline coloca em uma potência arrebatadora a representação de um grupo de meninas em um estado de coesão na intenção de evidenciar o poder vulcânico de fazer com que suas vozes fossem transformadas em potência transformadora. Pode-se dizer que o interesse pelo cinema intimista vem com o lançamento de seu filme de maior sucesso, “*Retrato de uma jovem em chamas*” (2019), poeticamente retratando a relação de duas jovens em meio ao silêncio, pinturas, fotografias e o descobrimento inflamado dos afetos.

Céline, para além de tratar de temas sensíveis e que são necessários para representatividade LGBTQIA+, se autodeclara uma “ativista do cinema”. Seu primeiro curta-metragem, *Pauline*, lançado em 2009, fez parte de uma campanha do governo francês contra a homofobia chamada “Cinco filmes contra a homofobia”. Ademais, fez história em 2020, ao abandonar a cerimônia do *Cesar Awards*, juntamente com a atriz Adèle Haenel, em protesto após o prêmio de melhor diretor ser dado a Roman Polanski, condenado por estupro de incapaz de uma menina de 13 anos após consumo de drogas e álcool numa festa nos anos 70. Em entrevista para O Globo Cultura em março de 2022, a diretora relata:

Sou uma ativista e tudo o que faço está preenchido por esta perspectiva. Não é algo que você pare de fazer. Se está em um jantar com amigos e alguém diz algo que você discorda politicamente, você questiona. O ativismo também é um modo de sobrevivência, é uma defesa.¹³

Em sua carreira, Céline não demonstra ter grande interesse em premiações. Considera mais importante obter o reconhecimento de júris internacionais e assim, dialogar com um público maior. Além disso, em entrevistas abertas fala celebra o fato de receber muitas

¹³Entrevista concedida a Lucas Salgado, publicada em 5 de março de 2022 no O Globo Cultura, disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/ativismo-tambem-um-modo-de-sobrevivencia-diz-celine-sciamma-diretora-de-pequena-mamae-25416357>. Acesso em: 20 mar. 2022.

mensagens de jovens que se inspiram em seu trabalho. Neste sentido, sem dúvidas, a presença de Céline em nosso país seria um marco para o cinema brasileiro, intercambiando conhecimentos e sonhos, mas não apenas sobre roteiros e filmografias, também sobre a prática ativista e feminista da diretora no ramo em que atua.

Como feminista, Céline é fundadora-membro do movimento denominado “5050 by 2020”, que corresponde a uma campanha que luta por igualdade de gênero na indústria cinematográfica. Diante do predominante olhar masculino no cinema, Céline usa a plataforma e o movimento para romper com o machismo e apresentar filmes que elevam e valorizam o olhar feminino, como a representação das cenas de sexo presentes em “Retrato de uma jovem em chamas”, trazendo sensibilidade ao ato e fugindo dos estereótipos sexuais de cenas de filmes homossexuais e heterossexuais.

Além disso, em 2018, ao lado de outras mulheres feministas, como Agnès Varda, Ava DuVernay, Cate Blanchett e Léa Seydoux, Céline ajudou a organizar e participou do protesto feminino contra a grande desigualdade de gêneros no Festival de Cannes. Ainda sobre “Retrato de uma jovem em chamas”, em sua *premiere* no Festival de Cannes de 2019, Céline Sciamma usou um pin do movimento “5050”, evidenciando seu posicionamento político e sua luta ativista.¹⁴

Uma curiosidade de Céline é que em suas produções ela costuma escalar muitos atores não profissionais, dando oportunidade aos iniciantes ou aventureiros do cinema, algo que não é muito convencional, mas que funciona de maneiras peculiares em sua filmografia.

Sabemos que foram e são produzidos muitos filmes que trazem mulheres, que contam suas histórias, que abordam questões que estão intimamente ligados ao que é ser mulher na sociedade. Mas em muitas ocasiões o ser mulher é apresentado a partir de uma ótica masculina. Claro que é uma maneira de se entender a complexidade da mulher, mas não pode ser a única nem a principal, até porque algumas vezes mulheres são apresentadas de forma estereotipada, acabando por conduzir a narrativa de maneira a levar a naturalização e legitimação de atitudes que entendem as mulheres como sendo inferiores. Uma forma de entender isso é a partir da ideia de lugar de fala, exposta de maneira interessante pela teórica indiana Spivak (2014)¹⁵, em que apresenta a mulher sem voz política (ou seja, ela tem voz, mas não há espaços onde ela

¹⁴ Informações retiradas do site Instituto de Cinema, disponível em: <https://institutodecinema.com.br/mais/contedo/mulheres-no-cinema-celine-sciamma>

¹⁵ SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

possa ser escutada), sendo oprimida no trabalho e na dominação masculina construída socialmente, culturalmente e historicamente.

Entendemos que as mulheres não podem mais ser silenciadas, devem se apresentar como protagonistas das próprias histórias, sendo essas contadas por elas mesmas, a partir de suas vivências e da forma como compreendem a sociedade por meio de sua experiência e percepção de mundo como mulher.

É através do olhar do homem que a mulher busca sua identidade como sujeito, porém dentro dos limites impostos pelo próprio homem. Isso acontece até em sua fantasia, em que ela se identifica com imagens impostas pela cultura machista. Por isso, qualquer tentativa de libertar-se da cultura patriarcal e da violência imposta à mulher é dolorosa. É como desnudar o corpo dos próprios desejos. Sua única alternativa é enquadrar-se no modelo imposto para assim não correr o risco de se marginalizar. Devido a isso, até hoje a mulher evita o contato com o olhar masculino, uma forma de não reconhecer o poder, que se expressa nesse olhar, de transformá-la em objeto (GUBERNIKOFF, 2016, p. 46).

Gubernikoff (2016) sugere que as barreiras existentes na caminhada das mulheres dentro do mundo cinematográfico estão em consonância com a questão de autoridade levantada pela sociedade patriarcal, onde a mulher é discriminada quando ocupa alguma posição de poder. Pensando historicamente, a mulher foi silenciada durante muito tempo (o cinema é um espelho da sociedade), com isso em evidência começam a surgir manifestações que buscam enaltecer o cinema de mulheres, fazendo com que essas questões fossem colocadas em pauta em alguns festivais. Em 1974 em Paris aconteceu o *woman by woman* e *Mulheres e o cinema* na Bienal de Veneza. Atualmente temos, por exemplo, dois festivais no Brasil que trazem mulheres como protagonistas, são eles: *Femina – Festival Internacional de Cinema Feminino* que acontece no Rio de Janeiro e o *Tudo sobre Mulheres* que acontece na Chapada dos Guimarães no Mato Grosso. Ambos destacam a presença feminina no audiovisual e discutem a temática dos feminismos e da igualdade de gênero. Assim, o cinema passa a ser considerado uma poderosa forma de expressão das mulheres que o utilizam para combater a imagem tradicional da mulher que o cinema costuma apresentar.

Esse tipo de cinema, feito por mulheres, visa romper com o processo de identificação aos estereótipos da prostituta ou da virgem, vítima ou da neurótica e está processando lentamente uma tomada de consciência feminina, ao mesmo tempo em que propõe uma nova abordagem, tanto da teoria quanto da crítica cinematográfica (GUBERNIKOFF, 2016, p. 94).

As mulheres e seu papel no meio artístico vêm sendo discutido baseando-se nos movimentos feministas. É importante destacar as reivindicações dos movimentos. Sabemos que o feminismo se estabeleceu com um caráter político, intelectual e filosófico, em que se almeja romper com os padrões tradicionais e o fim das opressões sofridas pelas mulheres. Na primeira onda do feminismo as discussões fomentaram-se na luta pela igualdade política e jurídica entre os sexos. A segunda onda do feminismo consolidou-se nos anos de 1960 (onde se situa também o início das discussões a respeito do papel das mulheres no meio artístico) e continua e amplia as discussões anteriores sobre igualdade de gênero, temos como principal nome dessa onda a filósofa Simone de Beauvoir, sendo que sua obra “o segundo sexo” causou grande alvoroço no meio intelectual da época, uma vez que abordava questões das mulheres a partir do ponto de vista de uma mulher. Mulher que, ao explicar sobre as relações de poder entre os sexos, rompia com o que estava cristalizado.

Dessa maneira, a estratégia de colocar em pauta as questões das mulheres do meio artístico a partir da perspectiva dos movimentos feministas, possibilitou que as questões levantadas pelas mulheres fossem discutidas de forma ampla, demonstrando a difícil condição do ato político de ser mulher, e todas as consequências acarretadas por ele. De certa forma, esse movimento auxiliou na retomada de conceitos históricos, a fim de reparar o passado e introduzir a mulher no meio artístico a partir de uma nova forma e enxergá-la. A partir disso, foi sendo construído um novo público que se encontrava alinhado às discussões citadas, e os meios de comunicação começaram a se adequar para receber as produções artísticas feitas por mulheres, como por exemplo, a diretora de cinema francesa Alice Guy-Blaché, que foi considerada a primeira mulher a dirigir um filme. Cléo de Verberana foi à primeira brasileira a dirigir um filme (tendo atuado e produzido o filme). A belga Agnès Varda, tem presente em suas obras questões fundamentais, que nos apresentam reflexões potentes sobre as margens da sociedade, classes sociais e o que é ser mulher na sociedade. A brasileira Adélia Sampaio, que em 1984 foi à primeira mulher negra a dirigir, produzir e escrever um longa-metragem.

A força do cinema está em sua capacidade de colocar em pauta novos conceitos, novas sensibilidades, recepções e percepções¹⁶, o que faz com que seja muito utilizado na divulgação artística e cultural de novas concepções que as mulheres produzem na sociedade, ou seja, os filmes que são produzidos por mulheres colocam as questões referentes a um novo entendimento de mundo, acrescentando a ele novas possibilidades de experiência. Legitimando e garantindo projetos que tem como foco o papel da mulher na sociedade, em diferentes culturas

¹⁶ De acordo com Benjamin (2012) em *Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.

(e, é primordial que se respeite e valorize essas diferenças) e em diferentes formas de ser/existir no mundo (GUBERNIKOFF, 2016).

Como toda arte, o cinema também é uma representação, entretanto, diferencia-se na sua elaborada aproximação das diversas realidades. Desta maneira, por meio desta abordagem preditiva, instaura-se uma ferramenta útil para a análise social quando se trata da subjetividade. Neste sentido, neste mesmo discurso, particularmente o cinema industrial norte-americano, por vezes, intensifica estereótipos e cria representações tomadas como exemplos de comportamento e arquitetura discursivos ideológicos, colecionando ainda imaginários coletivos. Com base nessa problemática, as feministas construíram uma teoria crítica e política chamada teoria feminista do cinema na década de 1970, que questiona o papel da mulher e seus estereótipos na indústria do cinema.

A primeira discussão sobre a teoria feminista do cinema ocorreu no Women 's Film Festival, realizado em Nova York. (EUA) e Edimburgo (Escócia) em 1972, mas no início dos anos 1970 já se falava sobre o tema. O principal objetivo prático da teoria era conscientizar e desafiar a imagem midiática das meninas e mulheres, principalmente as negativas, pois o gênero feminino era retratado em papéis marcantes, como vampiras, prostitutas, caçadoras de fortunas, interesseiras, mães, professoras e outros estereótipos que fazem parte do aparato machista e sexista do patriarcado. O frenesi cinematográfico mostra que é tão diverso quanto a coisa real: tem tanto a idealização de uma mulher moralmente superior quanto o insulto dela como atriz e enquanto gênero feminino.

A tríade entre marxismo, semiótica e psicanálise embasa as teóricas feministas na criação de textos sobre o que é discutido no feminismo, criticando fortemente o essencialismo ingênuo dos primeiros feminismos. Laura Mulvey, uma das precursoras da teoria feminista do cinema, escreve em “Prazer Visual e Cinema Narrativo”¹⁷, sobre os temas do fetichismo:

O ponto de partida é o modo pelo qual o cinema reflete, revela e até mesmo joga com a interpretação direta, socialmente estabelecida, da diferenciação sexual que controla imagens, formas eróticas de olhar e o espetáculo. Torna-se útil entender o que tem sido o cinema, como sua magia operou no passado, ao mesmo tempo em que se propõe uma teoria e uma prática que desafiarão este cinema do passado (MULVEY, 1983, p. 437).

¹⁷ Laura Mulvey publicou em 1975, na revista Screen.

O cinema pautou-se durante muito tempo (a partir de um sistema de representação consistente) questões que são vinculadas ao inconsciente e se formam a partir da ordem dominante (patriarcal) e essa ordem estrutura as formas de ver e o prazer de olhar.

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de "para-ser-olhada" (MULVEY, 1983, p. 444)

O cinema tem se transformado ao longo das décadas, e isso cria condições para o surgimento de um cinema alternativo. E é justamente por essas condições que hoje podemos prestigiar diretoras como Sciamma desobedecendo essa estrutura nos apresentando com outras formas de ver e de sentir prazer com esse olhar.

O cinema alternativo por outro lado cria um espaço para o aparecimento de um outro cinema, radical tanto num político quanto estético e que desafia os preceitos básicos do cinema dominante. Não escrevo isto no sentido de uma rejeição moralista desse cinema, e sim para chamar a atenção para o modo como as preocupações formais desse cinema refletem as obsessões psíquicas da sociedade que o produziu, e, mais além, para ressaltar o fato de que o cinema alternativo deve começar especificamente pela reação contra essas obsessões e premissas (MULVEY, 1983, p. 439).

Ann Kaplan que na década de 1980, lança o livro “A mulher e o cinema – os dois lados da câmera”, com viés psicanalítico pontua sobre os filmes feitos e dirigidos por mulheres na construção de um cinema denominado alternativo, na intenção de criar/produzir olhares na medida em que se distancia dos estereótipos. De acordo com Kaplan, foi necessário que as mulheres desenvolvessem/inventassem uma semiótica do cinema, e nesse espaço pudessem fomentar uma teoria de referência, uma vez que diariamente as mulheres são inseridas na lógica da opressão social.

O que podemos concluir com tal discussão é que nossa cultura está profundamente comprometida com os mitos das diferenças sexuais demarcadas, chamadas “masculina” e “feminina”, que por sua vez giram em torno, primeiro lugar, de um complexo aparato do olhar e depois de modelos de domínio-submissão (KAPLAN, 1995, p. 52)

Lauretis (1994), outra teórica importante na corrente da teoria feminista do cinema, escreve o texto “A tecnologia do gênero”, apresenta uma discussão sobre o aparato cinematográfico como uma das tecnologias de criação de subjetividades. A autora compreende

que o foco das análises fílmicas deveria mudar para além das diferenças sexuais imputadas ao gênero, seria necessário incluir também a diferença entre mulheres (LAURETIS, 1994).

É inegável que a teoria feminista do cinema fez revolução crítica e teórica em seu surgimento, entretanto cabe destacar que havia uma gama de críticas em relação à esta teoria, isto porque ela era caracterizada normativamente por mulheres brancas, não adentrando a vasta experiência de mulheres negras na indústria do cinema, limitando assim, as análises de filmes *hollywoodianos* e não mencionando a problemática de raça, reduzindo o olhar apenas à protagonista branca, assim como demais feminismos excludentes que não consideram a especificidade de cada categoria do que é ser mulher. Em suma, o cinema não se resume apenas ao entretenimento ou arte, é preciso olhar para o cinema como uma ferramenta potente e crucial que pode desempenhar uma maneira de compreender diversas nuances da sociedade.

O cinema enquanto arte tem força democrático e pode promover uma educação do olhar e da sensibilidade para questionar, modificar e inventar as estruturas e ser objeto de reflexão individual e coletiva, desta maneira, o cinema é capaz de dar vazão à novas possibilidades de transformação social e concomitantemente do sujeito em si.

3 REMEMORAÇÕES COM (DAS) EXPERIÊNCIAS – ENTRE SONHOS E OMELETE DE AMORA

"Vem por aqui" – dizem-me alguns com os olhos doces
Estendendo-me os braços, e seguros
De que seria bom que eu os ouvisse
Quando me dizem: "vem por aqui!"
Eu olho-os com olhos lassos,
(Há, nos olhos meus, ironias e cansaços)
E cruzo os braços,
E nunca vou por ali...
(...)
Não, não vou por aí! Só vou por onde
Me levam meus próprios passos...
Se ao que busco saber nenhum de vós responde
Por que me repetis: "vem por aqui!"?
Prefiro escorregar nos becos lamacentos,
Redemoinhar aos ventos,
Como farrapos, arrastar os pés sangrentos,
A ir por aí...
(José Régio - Cântico Negro)

Ontem eu tive esse sonho
Nele encontrava com você
Não sei se sonhava o meu sonho
Ou se o sonho que eu sonhava era seu
Um sonho dentro de um sonho
Eu ainda nem sei se acordei
Desse sonho, quero imagem e som
Pra saber o que foi que aconteceu
(Um sonho - Nação Zumbi)



Figura 38 - Frame Retrato de uma jovem em chamas

Partindo de uma metodologia bibliográfica e interpretativa que surge a partir do contato com as imagens e conseqüentemente das cenas do filme, gostaria de pensar a experiência mediante a ideia de criação das imagens. Para falar de experiência, recorro, neste momento, a Walter Benjamin e sua história alegórica sobre a omelete de amora¹⁸.

Nessa história somos apresentadas/os a um rei, que apesar de tudo que possuía, sentia-se melancólico. Buscando abarcar tal melancolia, pediu ao melhor cozinheiro do reino para que lhe fizesse uma omelete de amora, tal qual havia saboreado 50 anos atrás, em sua infância. Contou ao cozinheiro, que naquela época, seu pai estava em guerra e o inimigo acabou vencendo, fazendo com que, pai e filho, precisassem fugir pela floresta. Estavam vagando há dias, quase a morrer de fome, quando viram a certa distância um casebre. Nesta casa, morava uma velha senhora, que com amorosidade os recebeu e os convidou a descansar. Enquanto descansavam próximos ao calor aconchegante da lareira, ela foi até o fogão, preparou uma omelete de amoras e colocou diante de seus sentidos. Quando comeu sentiu-se maravilhosamente consolado e acolhido, uma esperança preencheu seu coração. Como era muito criança a época, naquele momento não pensou sobre os benefícios daquela refeição. Anos depois, tentou procurá-la, sem sucesso, nunca a encontrou e, nem ninguém que soubesse fazer tal omelete. Então, se o cozinheiro conseguisse fazer a omelete, seria coroado herdeiro do reino, mas caso contrário, seria morto. Rapidamente o cozinheiro disse para que chamasse o carrasco imediatamente, informando que apesar de conhecer muito bem a receita, os ingredientes e o segredo da omelete de amoras, ela não iria agradar o paladar do rei, porque ele precisaria temperá-la com tudo aquilo que, na época em que comeu, estava desfrutando: o perigo, o cansaço, a fome, o calor do fogo e o futuro incerto. O rei calou-se, não muito tempo depois destituiu o cozinheiro de seus serviços, não sem antes deixá-lo rico e carregado de presentes.

A experiência, tal qual a belíssima história apresentada acima, pode ser compreendida como sendo algo intransferível, inexplicável e inenarrável. Aquilo que aprendemos vivendo, aprendemos pela repetição (anos e anos sem que esses anos sejam iguais uns aos outros). Ela tem uma objetividade conceitual, mas não é passível de definição conceitual. A experiência entendida, dessa forma, como um encontro entre “dispostos” que se expõe em travessias indeterminadas, a passagem da existência, que contém perigo e andança (e/ou o perigo da andança). No interim do delicioso gosto da analogia sobre boas lembranças, lembranças que

¹⁸ Analogia de Walter Benjamin entrelaçada de lembranças, sensações, esquecimentos, valores e realidades. (BENJAMIN, 1987)

suspiram e inspiram vida em nossas vidas. E, também, lembranças doloridas que são notáveis e, em alguns momentos, ramificam e colocam obstáculos em nossos caminhos.

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (LARROSA, 2002, p. 24)

Assim, continuando a ideia da experiência, adicionando a ela pitadas de tempo, de acordo com Didi-Huberman (2013), é justamente porque as imagens não estão “no presente” que são capazes de tornar visíveis as relações de tempo mais complexas que incumbem a memória na história. O passar do tempo, tanto no filme como em nosso contexto atual em isolamento social, é sentido por meio dos silêncios. No Retrato de uma jovem em chamas (2020), a música é usada de modo frugal, e aparece em três cenas memoráveis entoando nelas a intensidade que merecem, ao mesmo tempo que permite a construção relacional do tempo e o espaço necessários a relação que transborda e queima na tela. Buscando reconhecer nas imagens aquilo que sobrevive como uma experiência. A recordação de acontecimentos como cinzas – ressurgências – do que foi consumido pelas chamas. Ao reconhecer e identificar vestígios tão frágeis, nós como espectadoras/es somos convidadas/os a uma experiência particular e íntima que impede as possibilidades de classificação. Tendo sua força justamente na criação concomitante de sintoma – como interrupção no saber – e, conhecimento – interrupção no caos. “E, contudo, mais: parar, manter-se, habitar durante um tempo nesse olhar, nessa implicação. Fazer durar esta experiência. E logo, fazer dessa experiência uma forma, deprender uma forma visual” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 215).

Com frequência o arquivo é cinza, não somente em virtude do tempo que passou, mas pelas cinzas de tudo o que o circundavam e foi queimado. É ao descobrir a memória do fogo em cada folha que não foi queimada que fazemos a experiência (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 35).

Que tenhamos tempo para o tempo da experiência que se estabelece como um convite nesse filme. Tudo passa tão depressa e tão efemeramente em nosso cotidiano que substituímos um estímulo por outro de forma fugaz e constante. O choque da vivência instantânea desejante da novidade, impede um vínculo significativo entre tudo que acontece e passa, sem nunca nos

acontecer e nos passar nada. “Por isso, a velocidade e o que ela provoca, a falta de silêncio e de memória, são também inimigas da experiência” (LARROSA, 2002, p. 23).

Agora, destaco “As quatro estações” de Vivaldi, que por duas vezes ressoa no filme em diferentes contextos, formas e uma potência arrebatadora das sensações. Perturbando-se pelos contrastes, a diretora - Céline Sciamma - revela-nos a noite, o dia, a sombra, a luz, a alegria, a dor, a música, o silêncio com tal delicadeza e intensidade que parece-nos descobri-los pela primeira vez. Essas são as chamadas, imagens e músicas que já ocuparam espaços conhecidos de nossas vidas, sendo organizadas de tal forma que a sensação é de ineditismo inesperado, visto que naquele momento elas incendeiam nossas sensações de forma singular.

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada aconteça. (...) nunca passaram tantas coisas, mas a experiência está cada vez mais rara (LARROSA, 2002, p. 21).

Como descrito acima, perceber a experiência como algo que nos passa, que nos acontece, que nos atravessa e modifica-nos/se. Depois dela, não somos mais as mesmas. Nós podemos ser esse sujeito da experiência. Para tal, deixemo-nos afetar pela/com a imagem. Esse filme tem atravessado esse projeto, um filme que me passou diante dos olhos, esse filme que me queima e me faz em pedaços, só para que possa me refazer em outros territórios (assim mesmo, como territórios de passagem). Esse filme existe em minha memória como lembrança e torna-se movimento nesse período tão confuso quanto dolorido “É ao descobrir a memória do fogo em cada folha que não ardeu, onde temos a experiência (...)” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 211).

Esse sujeito que não é o sujeito da informação, da opinião, do trabalho, que não é o sujeito do saber, do julgar, do fazer, do poder, do querer. Se escutamos em espanhol, nessa língua em que a experiência é “o que nos passa”, o sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos (...) o sujeito da experiência é sobre tudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos (LARROSA, 2002, p. 24).

Um sujeito da experiência como aquele que se define por sua paciência e disponibilidade para que algo o perpassasse. Pela receptividade e atenção. Pela sua coragem de se “ex-por”. “É incapaz da experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece,

a quem nada lhe sucede, a quem nada o toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça, a quem nada ocorre” (LARROSA, 2002, p. 25). Assim, partindo da ideia da experiência como metodologia pensamos na capacidade de transformar e formar. Sujeitos da experiência sendo territórios de passagem, em que à medida que algo nos acontece, nos passa e nos toca, podemos nos transformar e formar.

Novaes (2014) cita o texto *O narrador* de Walter Benjamin, em que ele nos diz sobre a experiência:

É como se nós tivéssemos sido privados de uma faculdade que nos parecia inalienável, a mais segura de todas: a faculdade de trocar experiências. Uma das razões deste fenômeno salta aos olhos, o valor da experiência caiu de cotação. E parece que a queda continua indefinidamente. Basta abrir o jornal para constatar que, desde a véspera, uma nova queda foi registrada, que não apenas a imagem do mundo exterior, mas também a do mundo moral, sofreu transformações que jamais pensamos serem possíveis. Com a guerra mundial, vimos o início de uma evolução que, desde então, nunca mais parou (p. 25).

Em uma entrevista¹⁹ concedida a um canal espanhol, o escritor Eduardo Galeano conta que estava, junto a um amigo e cineasta argentino chamado Fernando Birri, dando uma palestra em uma Universidade da Espanha, quando alguém da plateia perguntou a Birri: *Para que serve a utopia?* Na qual, Birri responde: *A utopia está lá no horizonte. Se me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos, caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que caminhe, jamais alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para que eu não deixe de caminhar. E as questões e incertezas desse trabalho, tal qual a utopia, servem para não cessar o caminhar. Um trabalho feito de caminhar.*

“O objeto não é o que era. Ou então, ainda que soe um pouco diferente: é o objeto que nos olha, é o objeto que nos pensa. Ele nos olha e nos pensa incessantemente. O outro nos olha e nos pensa incessantemente” (SKLIAR, 2003, p. 25). E esse olhar é o que aqui tentamos estabelecer como metodologia, a metodologia da experiência que perpassa nossas percepções (sensitivas/intuitivas) e aflui por entre nossas construções de representações visuais. A vivência sendo aquilo que acontece. A experiência é aquilo que nos acontece. A experiência é aquilo que a partir vivência nos atravessa. Assim, o gostar e/ou não gostar de algo, nesse caso de um filme, está dentro de um corpo de educação estética das sensações que processamos como experiências. O pensamento não é individual, e o gostar e desgostar não é individual. Consideramos que é produzido a partir de nossas experiências dentro de determinado “leque

¹⁹ Entrevista de Eduardo Galeano concedida a um canal espanhol. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9iqi1oaKvzs>. Acesso em: 28 dez. 2021.

de possibilidades de/da sensibilidades”.

O sujeito da experiência (...) é um sujeito alcançado, tombado, derrubado. Não um sujeito que permanece sempre em pé, ereto, erguido e seguro de si mesmo; não um sujeito que alcança aquilo que se propõe ou que se apodera daquilo que quer; não um sujeito definido por seus sucessos ou por seus poderes, mas um sujeito que perde seus poderes precisamente porque aquilo de que faz experiência dele se apodera. Em contrapartida, o sujeito da experiência é também um sujeito sofredor, padecente, receptivo, aceitante, interpelado, submetido. Seu contrário, o sujeito incapaz de experiência, seria um sujeito firme, forte, impávido, inatingível, erguido, anestesiado, apático, autodeterminado, definido por seu saber, por seu poder e por sua vontade (LARROSA, 2002, p. 25).

Assim, podemos pensar como componente fundamental do sujeito da experiência a abertura e capacidade de formação e transformação. Somente quando nos abrimos para aquilo que atravessa podemos ser modificadas/os e, portanto, abertos a formação, sendo a medida que transpassadas/os transformados. Assim, contemplando a experiência como território de passagem e de paixão.

Não se pode captar a experiência a partir de uma lógica da ação, a partir de uma reflexão do sujeito sobre si mesmo enquanto sujeito agente, a partir de uma teoria das condições de possibilidade da ação, mas a partir de uma lógica da paixão, uma reflexão do sujeito sobre si mesmo enquanto sujeito passional (LARROSA, 2002, p. 26).

A experiência se fundando também em uma ordem epistemológica e ética, como o saber da experiência. Para Larrosa, “o sujeito passional tem sua própria força, e essa força se expressa produtivamente em forma de saber e em forma de práxis. O que ocorre é que se trata de um saber distinto do saber científico e do saber da informação e de uma práxis distinta daquela técnica e do trabalho” (2002, p. 26). Esse saber que é desencadeado na relação do conhecimento com as desventuras cotidianas. Um entre das coisas. Pensemos o saber humano como uma aprendizagem a partir daquilo que nos acontece, não como algo utilitário e mercadológico. “o que se adquire no modo como alguém vai respondendo ao que lhe vai acontecendo ao longa da vida e no modo como damos sentido ao acontecer do que nos acontece” (p.27). Não é sobre verdade, é sobre o sentido ou a falta de sentido. Experiência como o que nos acontece e o saber da experiência como o sentido (ou sem sentido) daquilo que nos acontece. Estando portando, ligada a um ser humano concreto, individual (ainda que em seu contexto de inserção coletiva), dando sentir a sua própria existência, compreendido em sua gigantesca finitude. “O acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira

impossível de ser repetida. O saber da experiência é um saber que não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna” (2002, p.27).

Não está, como o conhecimento científico, fora de nós, mas somente tem sentido no modo como configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade ou, em definitivo, uma forma humana singular de estar no mundo, que é por sua vez uma ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo) (LARROSA, 2002, p.27).

A experiência a florada como uma abertura para o imprevisível, o desconhecido da pesquisa. Aquilo que não se pode prever ou antever. Não produz consenso, produz diferença e pluralidade. “Se o experimento é repetível, a experiência é irrepetível, sempre há algo como a primeira vez” (LARROSA, 2002, p.28).

A partir destas considerações metodológicas, foi elaborado um quadro que chamamos de “Atlas das sensações”. Neste espaço algumas cenas foram analisadas a partir de quadros significativos, são eles: a sensação desencadeada pela cena, suas possibilidades de conexões e relação com material teórico de diferentes autores. Dessa forma, por meio de imagens, textos, poesia, autores e autoras, essas sensações serão discutidas, entoando sentido e significado para o que chamarei agora de “experiência do olhar”. A ideia é justamente buscar na imagem, onde ela queima, onde ela é cinza, onde é insurgência. Buscar o inimaginável do sentir.

Nessa pesquisa-devir propõe que a imagem seja observada a partir de um mapa ou um atlas warburgiano, tendo como inspiração a mesa de trabalho proposta por Didi-Huberman (2013). Ler um atlas pode se apresentar de maneiras distintas – objetivamente quando procuramos por informações precisas, ou aleatoriamente, divagando de forma errática ao se deixar fluir pelas curiosidades de cada página, pelo imprevisível de cada detalhe nunca observado ou mesmo revisitado por muitas vezes por olhos atentos aos devaneios. Temos uma forma visual entre estética e saber (que se constituem concomitantemente), um campo exploratório que por vezes não sabemos o que podemos encontrar, mas sabemos que há muito a se vislumbrar. Um método de pesquisa que extrapola todos os limites e abdica de qualquer certeza que seja pré-estabelecida. O que implica justamente na produção de multiplicidades, extrapolar as linhas territoriais das imagens, na criação e invenção da pesquisa. A desterritorialização como rota de fuga, escape, registrando a potência da imagem quando foge dos sentidos demarcados por linhas fixas.

Rasguei um pedaço do mapa
De modo que o Grand Canyon continua
Na minha mesa de trabalho
Onde o mapa repousa

Desde então minha mesa de trabalho
Termina subitamente num abismo²⁰

Pensemos em um atlas, suas linhas, frestas, traços e preenchimentos. Com essa imagem a nossa frente, podemos começar a imaginar uma maneira de aplicar essa ideia enquanto metodologia, que se estabelece no entre das coisas, acontecendo à medida que a vida acontece no território em que se dá a pesquisa, uma pesquisa vivencia entre esses mundos (pesquisadora e território). Uma busca por “mapear” tudo aquilo que não permanece, que é móvel. Uma captura do que está nas beiradas, prestes a cair, tudo aquilo que está entre. Uma pesquisa a partir desse pressuposto, pede que os desdobramentos realizados sejam evidenciados, episódios, dados, caminhar. É esse processo de estar em movimento que explica os caminhos de uma construção do atlas, como um aparelho de reconstruir incompletudes. Essa ferramenta sendo configurada como dispositivo dos encontros “mesa de oferenda, mesa de cozinha, de dissecação ou de montagem, depende” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 17). Podemos trabalhar nos mais variados tempos e espaços. Segue o princípio efêmero de um atlas, algo que pode ser passageiro. Possibilidades infinitas de leituras surgem a partir de tudo que carrega em si o balanço do que é provisório. Busca-se mensagens, busca-se montagens “(...) a mesa oferece-se como um campo operatório do díspar e do móvel, heterogêneo e do aberto” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 54). Contemplemos o atlas.

O atlas warburgiano é um objeto pensado a partir de uma aposta. A aposta de que as imagens, agrupadas de certa maneira, nos ofereceriam a possibilidade – ou melhor, o recurso inesgotável – de releitura do mundo. Reler o mundo: vincular de modo diferente os pedaços díspares, redistribuir a sua disseminação, um modo de a orientar e de a interpretar, é certo, mas também de a respeitar, de a remontar sem pretender resumi-la nem esgotá-la (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 19-20).

O atlas permite o debruçar sobre as possibilidades do devir de percursos metodológicos que podem ser percorridos, estabelecidos à medida que a pesquisadora entrava em contato com o filme “Retrato de uma jovem em chamas”, foi ganhando formas instáveis e imprecisas. Que

²⁰ Ana Martins Marques - O livro das semelhanças (cartografias p. 41)

puderam ser sentidas, mesmo que sem muitas certezas. Buscando entender o que faz sentir, não o que faz sentido.

Sempre acabo tomando o caminho errado
Que falta me faz um mapa
Que me levasse pela mão²¹

Influência indeterminada, errática, errante e adivinhatória. Aspecto da concepção de humano. Precisamos encontrar algo, produzir e inventar. E essa formulação é feita a partir de algumas escolhas. Caminhar pela história por dentro das imagens, buscando compreender qual noção de humano estamos querendo inventar. Talvez a existência de um sistema com a forma reprodutiva que vai produzir o mundo. Clarice Lispector desmobiliza o pensar quando escreve: Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero uma verdade inventada.²²

Pensamento visual que se constitui a partir de uma genealogia das imagens. Imagens que desobedecem a elaboração de uma experiência programada por meio da regência de dispositivos externos.

Baralhar e distribuir as cartas, desmontar e remontar a ordem das imagens numa mesa para criar configurações heurísticas “quase adivinhas”, ou seja, capazes de entrever o trabalho do tempo sobre o mundo visível: esta seria a sequência operatória de base para qualquer prática a que aqui chamamos atlas (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 55)

²¹ Ana Martins Marques - O livro das semelhanças (cartografias p. 42)

²² Clarice Lispector - A paixão segundo G.H.:

4 CONSIDERAÇÕES SOBRE A ESCRITA – EM BUSCA DE RASTROS VESTIGIAIS

Para que a gente escreve se não é para juntar nossos pedacinhos?
(Trilogia do Adeus)

O que estou fazendo ao te escrever? Estou tentando fotografar o
perfume (Clarice Lispector - Água Viva).

Não havia o que esperar, porque a proposta de realizar um encontro com as chamas, parte justamente do inesperado. Quando, antecipadamente, espero por algo, acabo por subordinar a experiência do cinema a uma vontade inicial preconcebida. Colonizando a interpretação. Instrumentalizando a experiência. Assim, ousou esperar que aconteça o inesperado. Esperar pelo que pode haver de surpreendente. Mas de antemão, avisando sobre a possibilidade de incêndio que se anuncia.

Quando a mesa de trabalho, o mapa ou o atlas fazem presença na pesquisa a ideia é justamente subverter a linearidade. Sem um modelo que oriente previamente, um início, meio e fim estabelecido. Um romper com uma técnica padrão que é traçada desde o início da pesquisa, a exigência do habitar um espaço que já existe, mas que é diferente. O objeto já existe. Mas quando em contato com a pesquisadora/espectadora, ele se transforma. Ele a transforma. Uma nova região surge dessa relação. Percurso que se estabelece no/do contato. Temos aqui a possibilidade de produzir sobre tudo aquilo que já existe e tudo que podemos inventar. E se atualiza à medida que atravessado pelo olhar da pesquisadora. Muda o olhar, transforma o objeto.

Durante a escrita da dissertação senti o peso das pausas. Por tempos os dedos pairavam sobre o teclado do computador, paralisados. Tantas dúvidas, dificuldade, dor. Escrever não foi um processo simples, foi dolorido. Angustiante. Dores internas que reverberaram em outras dores, mais palpáveis. Costas travadas, como a escrita. Texto em suspensão, como muitas vezes a vida, em tempos de tanta tristeza, era sentida: suspensa. Mais dores, perdas, lutos, lágrimas que escorriam involuntariamente. A negligência de tantas pessoas, a negligência derradeira de uma pessoa. A pessoa escolhida para governar o país. O choro, que não podendo ser contido, desagua. Sensação de impotência frente a tanta crueldade. A pandemia continua e mais do que isso, se agrava. Fico sem saber como continuar. Continuar com os dias, que parecem só um acúmulo de horas. A felicidade, pouco a pouco, vai se esvaindo, por entre os dedos, como areia.

Quando as coisas estavam mais truncadas e truculentas dentro de mim, o diálogo se fez

como um respiro. Se fez em alegria. Conversar sobre a escrita, sobre o inventar, sobre a educação, sobre experimentar a experiência da escrita, sobre a vida, sobre amores, conversar. A conversa pouco a pouco vai desanuviando, desentupindo o ralo para que se comece a fazer o que é necessário e desejado. A lembrança de que por tanto tempo me senti como alguém que ninguém queria ler. Lembranças da infância, da escola, que reverberam até hoje em tantos espaços, e em especial na escrita. Quando existe a escolha de fazer um programa de pós-graduação e em consequência se dedicar ao processo de escrita da dissertação, existe – mesmo que inconscientemente – a vontade de que alguém nos leia. E essa leitura acontece, pelo orientador, pela banca, por amigas e amigos. O medo sempre toma conta. O medo de ser descoberta, novamente, como alguém que ninguém quer ler.

Pensar sobre isso, faz com que a escrita volte, volte como afirmação, como resistência. Uma resistência as regras. Como vontade de escrever um texto que seja significativo. Um texto que tenha bases teóricas coerentes, mas que também passeie pela poesia. Enquanto escrevo, quero brincar com as palavras, quero que as palavras incendeiem ou ao menos aqueçam a quem quiser lê-las. Elas me aquecem enquanto escrevo, elas derramam como dilúvio. Tento entender onde termina o prazer e começa o sofrimento, ou onde termina o sofrimento e começa o prazer. Talvez continue sem entender, muito embora a sensação não me abandone e faça morada em todos os meus cantos. A escrita sendo esse processo coletivo, mas que no seu ato se transforma em solidão. Aprecio os aspectos agriados da escrita solitária.

Só consigo fazer a manobra subjetiva de esquecer-lo (para justamente mergulhar em suas profundas inconstâncias) quando eu me esquecia de mim. Deixo de querer que ele se torne algo quando esqueço do outro (do filme, das sensações e das personagens) e esqueço de mim, deixo de intencionar algo sobre o filme e a realidade começa a se integrar e as coisas começam a acontecer. Torna-se então suportável a experiência de estar com as dores da pesquisa.

Esse trajeto pela/da pesquisa deixa marcas em tantos lugares dentro de mim, e em muito se relaciona com a imagem que arde, a imagem que queima junto a pele e dela passa a fazer parte, como Didi-Huberman (2018) descreve, a partir da frase de Paul Valéry: “Assim como a mão não pode soltar o objeto que queima na qual a pele se funde e se cola, assim a imagem, a ideia que nos torna loucos de dor, não pode se desprender da alma, e todos os esforços e impulsos da mente para se desfazer disso a arrastam consigo” (p. 45).

Caminhos desconhecidos que acendem chamas reluzentes ao serem atravessados, a cada passo os lugares ganham novos contornos preenchidos por clareiras, vazios e sombras. Tento conhecer cada um desses espaços, danço junto ao balanço das chamas, que mudam os

aspectos desses lugares, iluminam alguns espaços que antes estavam preenchidos por breu e transformam em breu aqueles que antes estavam luzentes. Brinco com essa dança, entro no jogo do desconhecido, aceito as mudanças e os aspectos de transitoriedade que o acompanha.

O filme me acompanha com todos os silêncios – meus e seus – sou preenchida por sensações que aos poucos ganham forma, contorno e palavras. O filme ainda queima em mim. Filme que ainda é ardente. Quanto mais escrevo sobre ele, mais ele queima. Se transforma. Transforma espaços, transforma o que antes era indizível. Ao elaborar sobre o que antes era sensação tenho nova experiência. Cada vez que assisto ao filme, ele muda suas cores, eu mudo, eu mudei. Sempre uma nova experiência. Me deixo experimentar. Deixo que o filme siga em seu processo de mutação. Por dias, horas, minutos... o tempo que leva o olhar do sentir aquela experiência.

5 CONSIDERAÇÕES SOBRE O ATLAS – INCANDESCÊNCIAS

E assim, repetindo os mesmos erros, dói em mim
Ver que toda essa procura não tem fim
E o que é que eu procuro afinal?²³

Um atlas que é produzido e se faz presente a partir das imagens – primordialmente – mas nesse caso específico da pesquisa, inventamos e nos deixamos afetar também por palavras. As imagens que fazem sentir o indescritível, e por isso as palavras que compõe o mapa brincam com a ideia do sentir, da relação instável e fluida. A aproximação e afastamento. Quando chego perto do sentir inflamável, por vezes me afasto com medo da chama que queima a pele e arde os olhos. Não me deixa enxergar, tamanha luminosidade que produz. Afastamento que produz novas sensações. O calor da chama que não mais machuca, mas aquece quando todo o entorno parece, inevitavelmente, esfriar. Ilumina onde antes não havia possibilidade de enxergar. Aspectos físicos e subjetivos. Pesquisa feita em meio a dores, do filme e do mundo. Me pergunto e não respondo, silêncio. Por que por tantas vezes sentimos as dores do mundo rasgando nosso corpo? Me pergunto, e distancio. Medo? O medo faz com que as imagens turvem. O filme faz com que elas voltem. Voltem com a potência de existir por/pelas imagens que se movimentam. O movimento das imagens estáticas de um atlas. A paralização instantânea frente a mobilidade brincalhona das imagens que (nos)movimentam.

Os detalhes presentes nas imagens que por vezes são ausentes dependendo de quem os observa. As mãos – escrevemos sobre as mãos –, consegue reparar na tinta? Nas marcas? O que essas marcas marcam? Marcas passageiras. Poderão as mãos terem marcas eternas? O que tocam? Reparei o toque das mãos no rosto. Reparei as mãos escondidas atrás do corpo, do que se escondem? De quem se escondem? A tinta revela o que a velocidade em as trazer atrás do corpo tenta esconder. Eu vi, Héloïse não viu. Eu vi pouco Sciamma quis que eu visse. Você viu? Discursos ficaram escondidos, sentimentos também. Olhares foram revelados a quem assistia, foram revelados a mim. E você, viu o primeiro olhar? E o último? “Olhe para trás”. Qual escolha a gente faz quando escolhe olhar pela última vez? Poetas ou amantes? Penso, será que teríamos feito a mesma escolha? Você teria? Não responda, não temos definições, não pretendemos definir, em momentos diferentes, escolhas diferentes. Diferentes? Convido vocês a inventarem novos sentidos, sentidos que serão sentidos a partir do olhar sensível que lê essas

²³ Lenine - O silêncio das estrelas (2002)



Figura 39 - Frame Retrato de uma jovem em chamas

palavras. Um atlas. O meu atlas está aqui para ser “julgado”. O que será bem olhado serão as imagens, mas também as imagens/palavras que escolhi para compor esse atlas. Que imagens você escolheria? Me mostra o que sente a partir das suas escolhas. Vejamos o que acontece. Ou melhor, sintamos o que pode acontecer. Olhares/imagens distintos/as para a/os mesma/os imagem/olhares. “O projeto da Bilderatlas, graças ao seu dispositivo de mesa de montagem indefinidamente modificável (...) permitia-lhe

sempre reativar, multiplicar, afinar ou bifurcar as suas instituições relativas à grande sobre-determinação das imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 55).

Como explicado durante a metodologia, o atlas das sensações foi sendo elaborado, cenas inseridas como imagens, algumas palavras e setas. Produzindo assim quadro significativos, que são sensações desencadeadas pelas cenas, possibilidades de conexões que podem se relacionar com o material teórico do trabalho. Imagens criando sentidos, buscando o mais íntimo do sentir. Possibilitando a “a experiência do olhar”, do olhar a a partir de outro olhar. O meu olhar. Buscando os lugares onde ela incendia. Pensando isso, onde será que ela incendia em você.

Aqui embaixo está sua chave de acesso ao atlas. Modifique, insira, retire, troque os lugares, brinque com as palavras e imagens. Faça isso a partir do seu olhar, de como se sente, das imagens que queimam em você, das palavras que em você fazem transbordar o sentir. O atlas que fiz, e que compartilho de forma estática nesse trabalho, é só uma dentre tantos mundos possíveis de combinações. Da forma que está, me transborda de sensações. Descreverei, tentarei colocar em palavras, o sentir incendiado pela experiência com o filme. Mas antes de o fazer me defendo: esse filme despertou sentimentos para os quais ainda não existem nomes,

nomes e palavras me escaparão como areia entre os dedos. A imagem talvez ultrapasse qualquer conteúdo discursivo. Tentarei então, apresentar tudo o que fica depois que o filme acaba e os créditos sobem.

https://lucid.app/lucidspark/097eed78-4d24-4700-aa74-21ab76ad6308/edit?viewport_loc=-5450%2C-3350%2C15526%2C6712%2C0_0&invitationId=inv_9fa609ee-c8dc-4111-8fb9-984762bc850e#

Observe o atlas, esse que a partir de tudo que o filme causou foi sendo inventado, durante e depois, ao assistir muitas vezes, incontáveis, voltar cenas, criar sentidos para o que já era sentimento, por vezes as palavras não me foram suficientes. As imagens. Olhem minhas escolhas, quantas delas seriam também suas? Os amantes de Magritte, será que a cena do primeiro beijo também te fez pensar nessa pintura? A mim fez. E me fez pensar em tudo aquilo que é representação. Aquele é o desejo? Isso é um cachimbo? Sentimentos renovados. A cena do primeiro beijo me faz sentir o meu sentir, não o sentir da cena. O meu sentir diz sobre insegurança, receio, desejo. Sim, mas aquela é só uma representação do desejo, ele pode ser representado de tantas outras formas. Pelos meus olhos brotaram a vontade – quase incontrolável – manifestada na aproximação e no beijo. Dentre tudo isso tantos outros sentimentos podem estar presentes. O que você sente? “(...) ao rerepresentar e inverter ironicamente velhíssimas proposições metafísicas ou mesmo místicas, que ver só se pensa e só se experimenta em última instância numa experiência do tocar” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 31). E o beijo acontece, com a intensidade necessária e ao mesmo tempo as incertezas presentes, que retratam o que mais adiante saberemos: sim, Héloïse teve medo. Mas desejou aquele momento.

A indefinição de um rosto, a falha de uma pintura. Falha? Quando Marianne se depara com a frustração de uma pintura que nada tem de Héloïse, tem a técnica daqueles que pintam seguindo as regras clássicas de como retratar a forma humana. Mas por outro lado não tem a inventividade de quem arrisca inventar uma nova maneira de mostrar a forma ao mundo. Falta algo que as regras clássicas não ensinam: alma. "Desde já cálculo que aquilo que de mais duro minha vaidade terá de enfrentar será o julgamento de mim mesma: terei toda a aparência de quem falhou, e só eu saberei se foi falha necessária" (LISPECTOR, 2020, p. 30).

Os olhares, tantos olhares que foram sentidos. Palavras não precisavam ser ditas tamanha a intensidade de quem olha e se sabe olhada. “Quando vemos o que está diante de nós, por que outra coisa sempre nos olha, impondo um *em*, um *dentro*?” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 30). Há sempre alguma coisa além do que vê, alguma coisa para ser vista. Aqueles olhares, o que será que viam? Por aqui, do lado de cá da tela, sentimos e olhamos. Espectadoras que somos, nos deixamos levar pelo imaginar do que cada olhar significava. Se descrevo um olhar, não falo das imagens – não só das imagens – falo de tudo que não aparece como imagem, tudo que está na relação que estabeleço com aquilo que me é apresentado. O olhar na fogueira, ele fez morada por aqui. Elas se olham, há algo que queima entre elas, o fogo é simbólico, o fogo que se espalha pelo vestido é de tudo aquilo que um olhar pode fazer. A paixão queima.

Interessante pensar nessa frase, dita por todas as pessoas que já se apaixonaram. Essa pode ser uma cena da paixão. A representação concreta e ardente de como pode ser avassaladora a sensação do estar apaixonado.

Quando de longe Marianne observa, na cena derradeira do filme, quando o visível se torna, de acordo com Didi-Huberman (1998) inelutável, uma questão de ser, quando ver é justamente sentir que algo nos escapa (algo inelutável), exatamente quando ver é perder e nesse momento é onde tudo está exposto. E de longe, do outro lado do teatro, Héloïse deixa que as lágrimas represadas sejam rio corrente, que transborda o sentimento de tudo que foi e tudo que também não foi. Fisicamente habitamos um espaço, sentimentalmente, uma memória nos habita, e habita as duas mulheres.

As mãos. Mãos contam históricas. Há quem diga que nenhuma mão é igual a outra, nossas impressões digitais são únicas, são nossas marcas. Mãos podem ser difíceis de retratar, talvez por isso Marianne se atente tanto aos detalhes, a atenção muitas vezes está nas mãos de Héloïse. As mãos também como símbolo de tudo aquilo pela qual foi contratada para fazer naquele espaço, as mãos sujas de tinta escondidas atrás do corpo, as mãos sujas de tinta que buscam um respiro em um copo de água. As mãos, o que ficou de lembrança das mãos nesse filme? Mãos que são da pintora Hélène Delmaire, que em seu trabalho por vezes esconde os olhos, mas retrata as mãos. As inconfundíveis mãos. Essas cenas me mostram que apesar de nos escondermos de tantas maneiras nossas mãos ainda dizem ao mundo quem somos.

Enquanto percorro essas imagens, me sinto em travessia por uma longa estrada, como reassistindo ao filme, pelas imagens congeladas, que em minha lembrança se movem. Como que relendo um livro a partir de tudo aquilo que permaneceu em minha memória, depois que tendo esquecido momentos que para outras pessoas seriam inesquecíveis. Quando sigo por essa estrada escolhendo congelar momentos, enquanto leio cada momento, às vezes me torno poeta, crítica, educadora, cientista ou até mesmo política.

Fiz a seguinte pergunta no início desse trabalho: “Porque perguntar sobre cinema?”. E já adianto que não tenho a menor pretensão de respondê-la. Contudo, espero conseguir abrir algumas frestas de possibilidades para que essa pergunta continue ecoando, e torço para que para cada resposta pronta que apareça, ela se transforma em infinitas inquietações. Poderíamos falar de técnicas de filmagem e de edição, mas o que diria ou escreveria de diferente de tantas pessoas que são de fato especialistas na área e tem muito propriedade para falar sobre isso? Não almejo a especialidade, no início do trabalho havia escrito, esse trabalho caminha por entre estradas, por momentos e por isso nunca soube muito bem o que esperar, se já soubesse o resultado, não haveria motivo algum para pesquisar. Não, não estou me esquivando da

pergunta. A trajetória é uma forma de adentrar em tudo aquilo que é cinema, cinema é narrativa, cinema é estrada percorrida. Penso que por vezes, que durante o filme, senti a desconfiança sobre a realidade das imagens. Dando quase um adeus ao filme, à medida que desconfiava, me aproximava mais de todo aquele contexto. Pode parecer um pouco estranho escrito dessa forma. Como dou adeus a algo que me aproximo? Uma frase talvez irônica. Mas é isso mesmo, é sobre meu sentimento de raiva a todo aquele cinema pacífico, que não tensiona, em que a pessoa que está por trás da câmera (assim como quem assiste) não dúvida do que é cinema, ou do que cinema pode significar. Talvez esteja escrevendo sobre aqueles filmes que carecem de realidade.

Ao assistir um filme, as imagens se convertem em um ser vivo, sem propriedade definida, sendo capaz de nos interrogar, perturbar e olhar para espaços que ainda não podemos compreender sobre nós mesmas. Nessas diversas formas de experiências, em que há em nós e no filme, uma multiplicidade de sentido, ficamos quase que submersas nessa experiência, e pode ser essa justamente a riqueza, mergulhar em zonas ainda inomináveis. Entendo que para que um filme não seja só mais um filme para quem o assiste, as/os espectadoras/es talvez precisem se converter em apreciadoras/es, talvez o esforço da educação deva ser construir pontes de qualidade para que haja uma educação do olhar, um novo olhar ou uma forma de “transver” os filmes, como bem disse Manoel de Barros, “precisamos transver o mundo”. Me inquieta a tendência que temos de classificar e etiquetar o outro antes de conhecê-lo. Penso que os filmes podem desarticular esse olhar “preconceituoso” uma vez que assistir a um filme é se envolver com outras histórias, seguir uma personagem que está em transformação, em caminhos que ainda não sabemos onde nos levará.

Esse atlas é um momento atordoante de sequencias (que criamos à medida que olhamos) de cenas cortadas, esboços, frustrando a tentativa de estabelecer nexos ou sentido. As imagens se misturando com outras imagens, com palavras e com linhas, enquanto riscos e ruídos se misturavam. Esse atlas como um choque, uma colisão com a realidade, da qual restavam cacos de cópias congeladas de frames do filme.

A construção desse atlas a partir da pergunta, pode ser uma forma de pensar o mundo e delinear sua própria identidade. Um posicionamento diante da imagem. O amor entre mulheres. O amor entre mulheres entendido como um ato de força política. Não tenho a humanidade ingênua de achar que esse trabalho possa mudar as pessoas, isso é otimismo demais para tudo aquilo que acredito. Esse trabalho faz com que eu consiga continuar existindo e navegando por mares turbulentos e incertos. Se isso essa incerteza e turbulência atingir alguém, uma única

peessoa, já será a chance de abrir uma rachadura de incerteza em um mundo em que as pessoas já têm todas as respostas.

"Uns nasceram para cantar, outros para dançar, outros nasceram simplesmente para serem outros. Eu nasci para estar calado. Minha única vocação é o silêncio. Foi meu pai que me explicou: tenho inclinação para não falar, um talento para apurar silêncios. Escrevo bem, silêncios, no plural. Sim, porque não há um único silêncio. E todo o silêncio é música em estado de gravidez" - Mía Couto²⁴

²⁴ O afinador de silêncios – Conto de Mía Couto

5 (POR ENTRE PALAVRAIMAGEM) CINZAS E BRASAS



Figura 41 - Frame Retrato de uma jovem em chamas

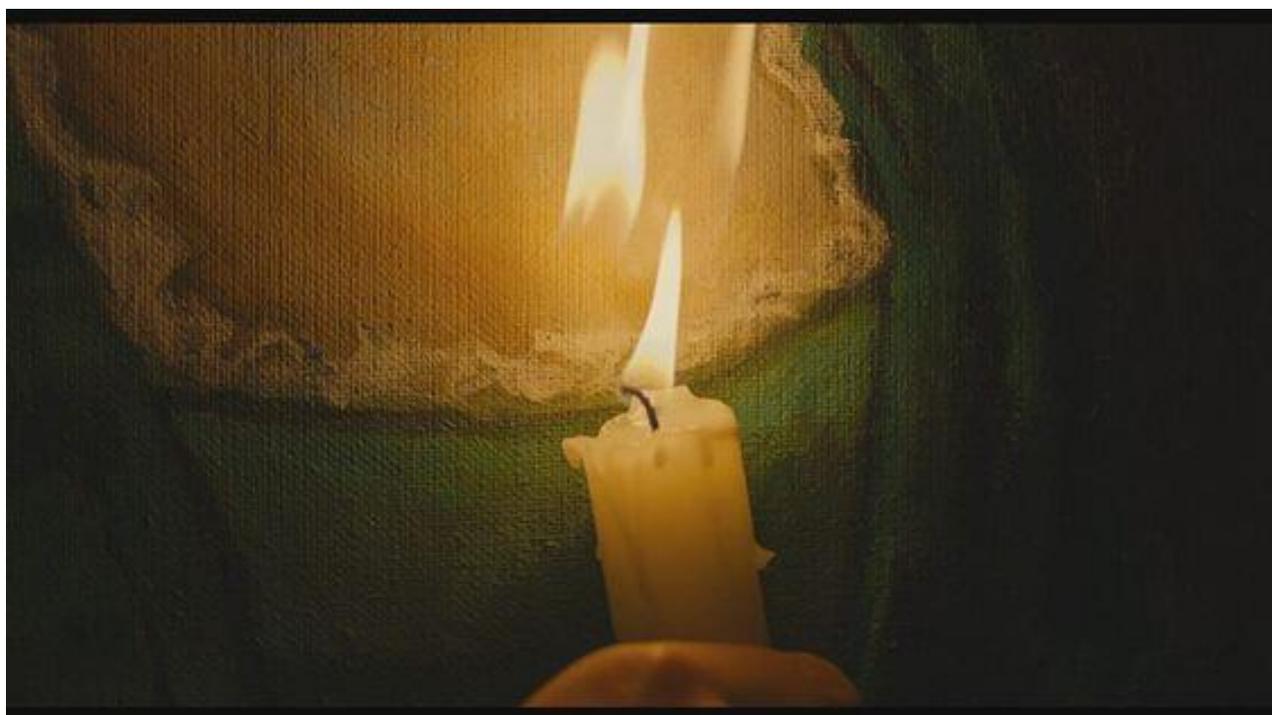


Figura 42 - Frame Retrato de uma jovem em chamas

O encontro. O fogo. As águas agitadas. O trajeto. A pintura. A mulher. Mulheres. Olhares. Detalhes. Mãos. Transformação. A leitura do livro. A música. As chamas. Uma mulher que arde. Silêncio. Solidão. Amor. Sororidade. O mar. Um mergulho no desconhecido. Eu sei nadar? As pinceladas. Quadro. Retrato. Traços. Outro olhar. Desejo. Um beijo. A distância. A lembrança. As verdades que só elas conheceram. Vivaldi. Aparições. Presenças. Ausência. Mulheres que cantam ao redor da fogueira. Fogo. À noite. Amantes. Vida. Morte. O entre. As fissuras. As suas (nossas) histórias. Luto. A dor. Dói. E porque dói, escrevo. Todos os dias alegres e tristes. As pessoas, incluindo eu. Me coloco, sou observadora, sou “expectadora”. Sou observada. Me transformo. Sou quem olha e é olhada de volta. “Como sabe que está terminado? Num certo momento, paramos”.

Referências

ALMEIDA, M. J. D. **Cinema: arte da memória**. Campinas: Autores Associados, 1999.

BARBOSA, M. O conceito de devir a partir da filosofia da diferença. **II Colóquio Filosofia e Literatura: fronteiras**, 2010.

BENJAMIN, W. Imagens do pensamento. In: BENJAMIN, W. **Rua de mão única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora brasiliense, v. 2, 1987. p. 277.

BRANDÃO, I. et al. **Traduções da Cultura: Perspectivas Críticas Feministas (1970-2010)**. Florianópolis : Editora UFSC, 2017.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. **Pós: Belo Horizonte**, Belo Horizonte, v. 2, p. 14, nov. 2012. ISSN 4.

DIDI-HUBERMAN, G. **Atlas ou a Gaia ciência inquieta: o olho da história**. Lisboa: KKYM/EAUM, 2013.

DIDI-HUBERMAN, G. **A Imagem Queima**. Tradução de Heleno Ribeiro. Curitiba: Medusa, 2018. 69 p.

FISHER, R. M. B. Por uma escuta da arte: ensaio sobre poéticas possíveis na pesquisa. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 11, p. 23, 2021.

GAGNEBIN, J. M. **História e narração em Walter Benjamin**. Campinas: Perspectiva, 1994.

GALEANO, E. **Livro dos Abraços...**: L&PM, 1991. 272 p.

GUBERNIKOFF, G. **Cinema, identidade e feminismo**. São Paulo: Editora Pontocom, 2016. 153 p.

KAPLAN, A. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

LARROSA, J. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Campinas, n. 19, p. 20-28, jan/fev/mar/abr 2002.

LAURETIS, T. D. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, H. **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-241.

LEITE, C. D. P. **Infância, experiência e tempo**. [S.l.]: Cultura Acadêmica, 2011.

MIGLIORIN, C.; PIPANO, I. **Cinema de Brincar**. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

MIRANDA, C. E. A. Uma educação do olho: imagens na sociedade urbana, industrial e de mercado. **Cad. CEDES**, Campinas, v. 21, Agosto 2001.

MULVEY, L. Prazer Visual e o cinema narrativo. In: XAVIER, I. **A experiência do cinema - Antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

NOVAES, A. Treze notas sobre O silêncio e a prosa do mundo. In: NOVAES, A. **O silêncio e a prosa do mundo**. São Paulo: Sesc, 2014.

SKLIAR, C. **E se o outro não estivesse aí? Notas de uma pedagogia (improvável) da diferença**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

SOARES, M. D. C. S. Pesquisas com os cotidianos: devir-filosofia e devir-arte na ciência. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, p. 731-745, 2013.

WOOLF, V. **Um teto todo seus**. 1. ed. São Paulo: Tordsilhas, 2014.

ZOURABICHVILI, F. **Qu'est-ce qu'un devenir, pour Gilles Deleuze**. Conférence prononcée à Horlieu. Lyon: [s.n.]. 1997.

Filmografia

Retrato de uma jovem em chamas (2020), de Céline Sciamma