

CINEMA E RESISTÊNCIA EM “HELEN”

Data de submissão: 27/01/2025

Data de aceite: 05/03/2025

Stela Maris da Silva

Profª Dra. Adjunta do Colegiado do Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança e do Programa de Mestrado Profissional em Filosofia (PROF-FILO), UFPR- Núcleo Unespar - Universidade Estadual do Paraná - Campus Curitiba II - Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Faz parte do Grupo interdisciplinar de pesquisa em arte (GIPA) da Unespar, sendo que o trabalho apresentado no XVII IBERCOM é resultado das discussões ocorridas pelas mesmas na “linha de pesquisa” proposta no (GIPA/Unespar/CNPq) Unespar Campus de Curitiba II Curitiba Pr. Brasil

Zeloi Aparecida Martins

Unespar Campus de Curitiba II Curitiba Pr. Brasil
Profª. Dra. Associada da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – Campus Curitiba II – Faculdade de Artes do Paraná (FAP), no curso de Licenciatura em Artes Visuais e do Programa de Mestrado - Pós-Graduação em Artes (PPGARTES - Mestrado Profissional em Artes). Líder do Grupo de Pesquisa Interdisciplinar em Arte (GIPA/Unespar/CNPq). Faz parte do Grupo interdisciplinar de pesquisa em arte (GIPA) da Unespar, sendo que o trabalho apresentado no XVII IBERCOM é resultado das discussões ocorridas pelas mesmas na “linha de pesquisa” proposta no (GIPA/Unespar/CNPq).

Trabalho apresentado na - DT110 Estudos de Televisão e Cinema, XVII Congresso Ibero-Americano – IBERCOM 22- Comunicação, Identidades e diálogo na cidade mediatizada- 26 a 29 de outubro de 2022- Porto Portugal, com apoio da Fundação Araucária - EDITAL 005/2022 - PRPPG/Unespar-Apoio à Participação de docentes em eventos científicos presenciais.

RESUMO: Na perspectiva desafiadora do estudo da obra fílmica procuramos identificar em *Helen*, filme de André Collazzo, (2019) os veres e dizeres na cidade. Foucault pergunta sobre a nossa atualidade: “O que é a nossa atualidade? “Qual é o campo atual de experiências possíveis? Assim, privilegiamos as noções discutidas por Foucault sobre as relações entre o sujeito, enquanto aquele que problematiza o próprio indivíduo, e a verdade. Dizer cinicamente a verdade não seria uma forma de resistir, de deslocar-se, não permanecer o mesmo? A arte moderna, relacionando estilo de vida e a manifestação da verdade, se configura como exemplo de *parresia* cínica. Isso possibilita o desnudar, o tirar a maquiagem,

para se chegar ao elementar da existência. Nas artes fílmicas encontramos elementos que desnudam verdades e, como cinismo da cultura, podem se constituir como estratégia de poder, de resistência, na apreensão do novo modo de ser do sujeito. O que somos, em um pensamento como estratégia, capazes de dizer hoje e ver sobre a mulher, a menina Helen no filme *Helen?* O cineasta Collazzo inquieta o espectador, desnuda por dentro e por fora. Ele olha e faz olhar com as palavras e imagens *parresíasticas*.

PALAVRAS-CHAVE: Resistência, *Parresía* cínica, Cinema, *Helen*.

CONSIDERAÇÕES INTRODUTÓRIAS

Foucault teve um grande interesse pela ideia do olhar, das visibilidades, em especial na literatura, na pintura, mas também no cinema. Tinha um horizonte filosófico, pois seu interesse não passava pela via especializada de um crítico ou de um historiador da arte. Pensava a arte ao fazer parte das problematizações da experiência de constituição do sujeito, mas também pelo “fora”, da resistência, nos limites, no pensar diferente.

As condições de ‘ver’ e ‘dizer’ na arte são aquelas que perguntam sobre o que se canta, o que se pinta, o que se encena, o que se dança, em cada época, e isso muda quando se atualiza aquilo que na história da arte estaria em vias de ser diferente. Os estudos de Foucault seguiram essa linha. Ele não foi estudar Manet, por exemplo, e tantos outros artistas e obras para interpretá-los, mas para mostrar as visualidades, para renovar a imagem do pensamento sobre a arte. Fez isso quando identificou os jogos de luz, os visíveis e os invisíveis, de um quadro. Fez isso para mostrar as relações entre o discurso e a plasticidade da pintura. Em especial em seus estudos sobre a pintura, sobre os saberes pictóricos, ele tentou mostrar as relações entre o saber e o visível no Ocidente, imagens vistas no cruzamento de dispositivos, mas também como linhas de fuga.

Quanto ao interesse de Foucault pelo cinema, não é o de um pensador do cinema, nem cinéfilo¹ (Baecque, 2014, 269). Ele ia ao cinema para ver filmes, especialmente aqueles que, de alguma forma, faziam ressonância com alguns dos temas do seu interesse, e quando alguém indicava um filme. Para Foucault, ainda segundo Baecque, o cinema “entra em uma estratégia de desdobramento intelectual: o filme é uma tática a fim de abordar uma região crítica e teórica cuja eferescência, no início e no meio dos anos 1970, pode suscitar seu interesse. “(Baecque, como citado em Artières, P. *et al*, 2014, 269). O historiador afirma ainda que, para alguns cinéfilos e críticos, Foucault é uma ferramenta para possibilitar ver diferentemente.

O que seria o ver diferente? Para Foucault, um filme pode ser uma passagem para o pensamento filosófico, o qual desencadeia problematizações. Pode ser condição de possibilidade para ver e dizer criticamente o que está invisível, mas também para perceber por dentro deslocamentos. Ver e dizer para resistir ao poder subjetivante, para romper com a rede de saberes e práticas que se configuram na rede de dispositivos.

1. Foucault interessou-se pela obra de alguns poucos cineastas tais como Werner Schroeter, René Allio, Nagisa Oshima, Marguerite Duras, René Férest, Hans-Jürgen Syberberg, e também por alguns poucos filmes-sintomas tais como: *Les Camisards*, *Lacombe Lucien*, *Porteiro da Noite*, *Hitler*, *um filme da Alemanha*, *La Voix de son Maître...* (Cf. Baecque, 2014: 269).

Visível e invisível, resistência, temáticas deste trabalho de pesquisa dizem respeito às relações entre o sujeito e a verdade, no jogo de verdades, nas relações de poder, e formas de relações consigo e com outros. A arte, na forma de obra fílmica, seria o espaço onde se pode restituir e se reencontrar o jogo de verdades; onde podemos observar as condições sob as quais ocorrem os processos de constituição do sujeito, os deslocamentos sofridos, e onde se pode ver o invisível na atualidade.

Foucault pergunta sobre a nossa atualidade: “O que é a nossa atualidade? Qual é o campo atual de experiências possíveis? As respostas a essas questões devem levar em conta a noção do atual, configurado no que é possível, no que desatualiza o presente e, ao mesmo tempo, faz a crítica do presente, interrogando-o, em uma atitude-limite. Pode ser considerada uma experiência possível para se observar e tratar do jogo limite, da finitude e transgressão. No jogo dos limites, nos interditos, por exemplo, relacionados à vida das crianças nas periferias das grandes cidades, à vida das mulheres, à violência, aos desejos de excesso.

Experimentando, fazendo um sobrevoo com a pergunta instigante: - o que somos capazes de ver e dizer sobre os interditos vividos por Helen e a sua avó, em *Helen*², filme de André Meirelles Collazzi³, (2019)? - o objetivo desse estudo é fazer um movimento de pensamento, situado no campo das relações entre obra fílmica e a filosofia foucaultiana, para que, nessa experiência, se possam observar o veres e os dizeres sobre tais jogos de verdade, dos limites, dos interditos e a possibilidade de resistência. Os jogos de verdade podem acontecer como um jogo *parreasiástico*, em meio às relações de poder e à resistência a esse.

A partir dessas considerações, é importante o levantamento sobre alguns fundamentos e a análise propriamente dita.

PODER, RESISTÊNCIA E PARRÉSIA

Na experiência com a obra fílmica, na relação entre criador (diretor), obra e espectador, pode-se estabelecer o jogo da *parresía*. Nesse acontecimento, há deslocamentos e problematizações que modificam nossa relação com o que vemos, o que pode nos convocar para o pensar presente. No cinema, entendido enquanto obra de arte, encontramos elementos que, dependendo de como os vemos e como falamos, desnudam verdades, e configuram-se nas relações de poder uma estratégia de poder e talvez de resistência, na apreensão de um novo modo de ser do sujeito, em uma perspectiva de pensar o presente como pensamento artista. Pensamento como coragem da verdade, que torna visível o que, de certa forma, as pessoas admitem e valorizam em pensamento, rejeitam e desprezam em sua vida, escandalizando-se.

2. SINOPSE: Helen (Thalita Machado) é uma menina de 9 anos que mora em um cortiço simples com a avó, Dona Graça (Marcélia Cartaxo). Nascida em uma família humilde e desestruturada, ela vive intensamente o cotidiano da cidade de São Paulo, transitando livremente pelas redondezas todos os dias. Ainda muito ingênua, Helen passa os dias alheia à dureza de sua realidade, onde sua principal preocupação no momento é juntar dinheiro para comprar um presente para a avó: um *kit* completo de maquiagem. Agora, a menina fará de tudo para juntar a quantia necessária e garantir o presente para o aniversário.

3. André Meirelles Collazzi é roteirista de cinema e TV, graduado em Comunicação Social com especialização em cinema na *Chapman University – Califórnia*, fez mestrado em Estudos Culturais pela EACH/USP; é sócio da Prosperidade *Content* e cofundador do Grupo de Pesquisa em Cinema AP43. Helen faz pesquisa na área de cinematografia com foco na precarização do trabalho e nas políticas públicas voltadas para o setor. Entre outros longas-metragens: *Do Lado De Fora*, *Rendas*, *Cylene*.

Para Foucault, “poder e resistência se enfrentam como táticas mutáveis, móveis, múltiplas, em um campo de relações de força”, como estratégia de luta. O que vemos operar hoje não é alguém que manda, nem tão pouco uma instituição, mas mecanismos que conduzem as condutas de uma população, as quais constituem um ambiente, um meio, a partir do qual se modelam as possibilidades, modos de pensar, desejos, crenças, medos, etc. O poder circula, funciona em cadeia, nunca está nas mãos de alguns, nunca é apropriado como uma riqueza ou um bem. Foucault (1987) deixa claro:

Temos, em suma, que admitir que esse poder se exerce mais que se possui, que não é o “privilégio” adquirido ou conservado da classe dominante, mas o efeito de conjunto de suas posições estratégicas — efeito manifestado e às vezes reconduzido pela posição dos que são dominados. Esse poder, por outro lado, não se aplica pura e simplesmente como uma obrigação ou uma proibição, aos que “não têm”; ele os investe, passa por eles e através deles; (p. 30).

Ele não se caracteriza como uma categoria jurídico-política da soberania. Assim como o poder, a resistência também não é da ordem do direito, do âmbito jurídico. A resistência, assim como o poder, são fenômenos contemporâneos, pois o poder se exerce sobre sujeitos ativos e supostamente livres. Foucault afirma que para “funcionar”, assim como o poder, a resistência precisa ser inventiva e móvel, portanto, se distribui estrategicamente. Talvez seja preciso dizer resistências, usar o plural, pois só podem existir no campo estratégico das relações de poder. São “possíveis, necessárias, improváveis, espontâneas, selvagens, solitárias, planejadas, arrastadas, violentas, irreconciliáveis, prontas ao compromisso, interessadas ou fadadas ao sacrifício; por definição não podem existir a não ser no campo estratégico das relações de poder (Foucault, 1988, p. 91).

Para Foucault, as lutas de resistência devem ter seu foco na recusa de sermos o que somos. O termo resistência aparece em um dos seus escritos do início dos anos 80 e se destaca ao sinalizar um novo momento na analítica do poder. Tais lutas se dão no processo contra o aparato técnico, constituído por saberes e técnicas com o objetivo de conhecer e controlar a vida subjetiva de cada um de nós, e de dispositivos que dirigem e controlam as subjetividades. Os dispositivos de poder submetem os sujeitos às normas e aos padrões de constituição da subjetividade, ou seja, eles assujeitam, empobrecem, atuam para que se implante o individualismo nas relações de poder. Vale ressaltar que sujeito é o que se constitui nas relações de poder, relações essa exercidas sobre o próprio sujeito e sobre os outros.

Em *Vigiar e Punir*, Foucault (1987) escreve sobre as relações de poder sobre o corpo, ou seja, os corpos são marcados, dirigidos, suplicados, marcados pela sujeição ao trabalho, às cerimônias. “Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas, à sua utilização econômica” (p. 27).

As lutas de resistência ocorrem nas relações de poder e se constituem como estratégia de poder para apreenderem um novo meio de cuidado de si mesmo. Para Foucault, a ascese é um trabalho cuidadoso do indivíduo sobre si, orientado para resistir o poder subjetivante. Seu interesse é o estudo de diferentes práticas (ascese) para a busca de determinada relação consigo, e para o sujeito fazer resistência ao poder disciplinar.

Quando se fala poder, outra importante noção para análise é de biopoder. Os biopoderes, segundo Foucault, têm como pressuposto a noção de poder não como uma generalização, nem como um bem do qual se toma posse que se tem ou se deixa. Diferentemente, o poder se estabelece em “relações de poder”. Desde o século XVII, gerir a vida, investindo sobre o corpo vivo, caracterizou os procedimentos de poder das disciplinas anátomo-políticas do corpo, instalando-se a tecnologia voltada para os desempenhos do corpo e encarando os processos da vida. O biopoder age como uma forma de gestão da vida que passa a ser disciplinada nas escolas, nos colégios, nos ateliês e no terreno das práticas políticas, jurídicas e econômicas. Do ponto de vista jurídico, o biopoder decorre da sociedade normalizadora que controla, exclui e interdita, que gera ou silencia nos cursos de formação médica e jurídica temáticas como o suicídio, a eutanásia, o viver, o morrer, a fome, a violência da invisibilidade social.

Um exemplo bastante próximo de todos e de como atua o biopoder foi o que ocorreu na pandemia pela COVID19. Vimos as “garras” do biopoder avançarem, ampliarem os dispositivos que visibilizaram a morte, a dor, os dados sobre as vidas e, ao mesmo tempo, invisibilizaram as vidas, a morte, a dor das perdas, a fome, a violência. O biopoder foi exercido, avançou porque as condições possibilitaram, e isso continua.

Sobre a arte moderna, Foucault mostrou como essa arte, relacionando estilo de vida e manifestação da verdade, configura-se como exemplo de *parresía* cínica. Isso acontece de dois modos: o primeiro (século XIX), na preocupação com a vida do artista, pois a arte pode fazer na existência uma ruptura com toda outra, sendo forma da verdadeira vida e autenticação da obra de arte. O segundo, na própria arte, seja a música, a literatura, a pintura, ou no cinema, ela deve, na relação com o real, desnudar, decapar, para chegar ao elementar da existência. De modo diferenciado, o cinema pode, na relação com o real, convocar um jogo *parresiástico* cínico para ver o não visível, para ver o elementar da existência.

Na prática *parresiática*, estabelece-se a relação entre alguém que assume o risco de dizer a verdade e alguém que aceita ouvi-la, ao assumir o risco de expor a própria vida, bem como ao assumir uma relação consigo mesmo. Tal jogo pode instaurar novas configurações de relações de saber-poder e ética. A verdade instala-se como um jogo, como escândalo que desmascara, subverte, desloca-se, fazendo o outro não permanecer o mesmo. A *parresía* visa à transformação do *éthos* do seu interlocutor e comporta um risco para o seu locutor. Nesse jogo, há uma assimetria e o lugar da resistência, o que implica a mudança de certa ordem.

O VISÍVEL E O INVISÍVEL EM *HELEN* (2019)

“Percebe-se que as narrações cinematográficas, os seus mitos e alegorias são tensões, desejos materializados em formas plásticas” (Dias, 2018, p. 92).

A compreensão da epígrafe acima é fundamental para dar conta da imensa área de conhecimento que chamamos de cinema. As tensões e desejos expressos em narrativas cinematográficas, seus mitos, suas alegorias ganham forma plástica. Trata-se de uma poética, de uma obra, de uma construção que revela os desejos, as falas emudecidas. Revelam-se, mas também se escondem, pois nem tudo está visível. Na poética, temos o invisível, o “fora”, no sentido de Blanchot.

O que é o visível e o invisível em *Helen*? O visível, o ‘quadro’ do filme, é o que nos fixa em um ponto único diante da tela como espectadores. E o invisível é o que nos desatualiza, o que gera problematizações, fazendo uma transfiguração para o “fora”, para as possibilidades da resistência, nos limites, no pensar diferente.

A obra fílmica *Helen*, de André Meirelles Collazzi, (2019)⁴, estreou no Brasil em 17 de junho de 2021 e foi distribuída pela Elo *Company*. Foi selecionada para vários festivais, nacionais e internacionais, entre eles a Mostra de Cinema de Ouro Preto em 2020; o Festival Cinelatino – Toulouse 2020⁵, onde foi contemplada com o prêmio PRIX RAIL DOC; *Cine en Construcción* –Toulouse, 2019; o Festival LE ZOLA *Reflets du Cinéma* 2020.

Com uma cuidadosa fotografia de Alziro Barbosa e a direção de arte de Dicezar Leandro, *Helen* nos apresenta a mulher menina de nove anos, simplesmente tratada como “Helen” que mora em uma pensão no Bairro do Bexiga em São Paulo. Ela cuida de bebês, protege colegas na rua, faz pequenas trocas e junta reciclados. Ela tem os pais, mas não mora com eles e sim com a avó dona Graça, uma trabalhadora invisibilizada na cidade que faz vários serviços informais e cuida de Helen. São duas mulheres que sofrem e resistem silenciosamente ao biopoder e seus dispositivos de controle social, assim como Marielle, assassinada em março de 2018, que resiste na pichação de “Marielle vive” nos tapumes da vizinhança onde Helen vive. Helen, a personagem, vive com a avó e quer comprar um estojo grande de maquiagem para lhe dar de presente no dia do aniversário. Tem o olhar voltado para esse desejo - dar alegria para a avó, deixá-la “bonita”, torná-la, por assim dizer, uma “mulher”. Ansiosa com todas as dificuldades vividas, ela espera que a avó faça uma festa de aniversário e ela tenha a condição de comprar o presente. Neste momento, se estabelece um conflito simples, mas que conforme o criador e diretor do filme é uma tentativa de abordar a complexidade de questões políticas e sociais no bairro, na cidade de São Paulo, no Brasil, pois elas mostram a carência da população nos direitos básicos, tais como saúde, moradia e educação.

4. O filme *Helen* (2020) teve o argumento contemplado pelo edital PROAC de Desenvolvimento 43/2015; o roteiro selecionado no Prodecine 01/2017; passou para a segunda fase do *Hubert Bals Fund*, na categoria “*Script and Project Development Bright Future*” (2017); e entrou no *Guiões* 2017.

5. “Helen” foi escolhido ao lado de outros cinco filmes- foram 168 candidatos - em fase de acabamento, ou seja, que precisavam de um último empurrãozinho antes do lançamento. O festival de Toulouse coloca os cineastas em contato direto com produtores, distribuidores, programadores de festivais, agentes de vendas e exploradores, principalmente na Europa”. In: <https://www.rfi.fr/br/franca/20190330-festival-de-toulouse-filme-sobre-menina-de-cortico-traz-complexidade-do-brasil>.

Helen, a personagem, é vivida por Thalita Machado, uma garota que o diretor encontrou ao testar mais de 400 estudantes que estudam nas escolas públicas da região do Bexiga. A avó é vivida pela atriz Marcélia Cartaxo. O bairro onde é ambientado o filme é o Bexiga em São Paulo. Lá, Collazzi viu as duas mulheres brasileiras que o fizeram pensar sobre suas condições, seus modos de ser e viver. Nessa perspectiva da visibilidade ou invisibilidade, pode-se afirmar que também o bairro do Bexiga viu Collazzi, pois, era mais que um lugar que passava, e viu ao longo de anos as construções, as muitas pensões onde vivem pessoas que lutam pela vida em meio à violência e à exploração - era um lugar que lhe olhava.

O Bixiga é uma ferida exposta no meio da capital, e ninguém olha para aquilo. Existe uma precariedade e uma exploração de trabalho absurdas. As pessoas trabalham naquelas cantinas sem carteira assinada, sem nada. Não é uma denúncia, mas as pessoas trabalham para pagar o almoço, para pagar aqueles quatinhos. Existe uma exploração dos donos das pensões, inclusive (...) (Meirelles, 2020).

Sua ideia era mostrar o Bexiga como ele é: um bairro que teria uma tradição italiana, mas que, na verdade, era um bairro preto, que foi ocupado por italianos, e imigrantes nordestinos que chegaram nos anos 1980. O que ele vê no olhar para aquele espaço é um governo das vidas, dos corpos, da cidade, das instituições, e como isso foi constituindo as subjetividades e se inquietou.

Ali a face da biopolítica está escancarada. Há uma transferência de responsabilidade do Estado neoliberal para o sujeito, visto como indivíduo, que precisa “vencer na vida”, à custa da uma agenda própria, mas regrada pela lógica do mercado.

Apesar de ser conhecido como o bairro das cantinas italianas, ele tem características multiétnicas desde sua ocupação a partir do século XIX por negros libertos da escravidão, italianos, espanhóis e atualmente também por haitianos, sírios, nordestinos. Para a pesquisadora Giulia Vercelli (2019), em “É preciso fazer uma leitura das camadas do tempo”.

A questão do (in)visível permeia as mais amplas relações dialógicas, verbais ou não, materializando-se em ações ou significados concretos. Essa mesma dinâmica pode ser transportada para materialização urbana e sua apropriação pelos diversos atores. Assim sendo, consegue-se identificar a lógica imposta pelo mercado imobiliário a partir das diretrizes de desenvolvimento social, espacial, econômico e ambiental – preconizadas pelo Estado por meio de políticas públicas – e as lógicas dos cidadãos, residentes ou não, quando estabelecem as interações com lugar, além, claro, dos movimentos de resistência (Vercelli como citado em Gallo Neto, 2019).

Nesse bairro, com todas essas características, Collazzi disse que “viu” Helen, a personagem do filme, mesmo sem saber que ela inspiraria a sua personagem. Ele viu Agatha Helen, uma jovem de 22 anos, que atualmente tem uma clínica de estética no bairro, assim como viu as crianças, muitas crianças soltas pelas ruas. Ele viu e, de algum modo, era visto por essas pessoas, por uma realidade que lhe chamava atenção. Ele viu a avó de Agatha, a senhora Maria das Neves de Almeida, vinda do estado do Ceará aos 13 anos para trabalhar como faxineira em São Paulo. Maria das Neves teve uma infância pobre e sofrida com a violência paterna. Ele via essa mulher vendedora de espetinhos à

noite, e que conversava sobre suas lutas. Ele ouvia e via essa mulher que, como outras, trabalhavam na informalidade.

Para criar o roteiro do filme, Collazzi (2018) entrevistou dona Maria das Neves em junho de 2016. Ele a descreve assim:

É uma mulher forte, de estatura média, troncuda e de poucos sorrisos — Dona Maria tinha 59 anos — figura clássica da rua. Moradora de uns dos cortiços da Treze de Maio, mulher guerreira, querida e respeitada por todos. Chegou no bairro com 13 anos de idade, vinda do sertão do Ceará.

Nessa entrevista, dona Maria fala sobre o nascimento de Helen:

Meu filho estudava num colégio aqui e conheceu uma menina lá do Ceará. Aí namorou, ficou noivo, e ela ficou grávida. Aí ela queria casar. Eu falei: não tem idade, o menino não terminou os estudos. Ela foi e se casou com outro. A Helen nasceu e eu que criei. E meu filho casou com outra pessoa. Eu crio com muito carinho, todo mundo admira.

- Ia falar o que? Fiquei quieta. É minha. Quando nascer ela é minha. Falei pra mãe dela. Vou criar pra nós duas. Tirei ela do hospital. Não dei leite não. Tomava leite B, da padaria.

Já em outro momento da entrevista, ela diz e, de certa forma, é o ver dessa avó, bem capturado por Collazzi e apresentado no filme:

Helem nasceu no dia 6 de abril, na páscoa. Foi o maior presente que eu ganhei na vida. Não tem ovo melhor. Vai fazer 18 anos, já tá com namorado. Fico contente que ela vá pra casa dela. Fico triste se ela ficar pra cima e pra baixo sem ter moral. Foi difícil criar todos os três. Pagar estudo e tudo mais. A faculdade da Helen, eu comecei a pagar. Quero ver ela formada. Aí eu cumpri o que tinha que fazer. Essa menina vai longe. Escreve só. Vai longe...

A Helen do filme é ainda uma criança, mas com todas essas expectativas da avó. Expectativas mostradas pelo mundo do mercado, com a formação voltada para o mercado de trabalho. Um social que se subordina o econômico, em que a competitividade e competência são fatores que incluem ou excluem.



FIGURA 1. O diretor André Meirelles Collazzo e Thalita Machado no set de filmagem de Helen.

Foto: Divulgação⁶

6. <https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/helen-o-bixiga-e-uma-ferida-exposta-no-meio-da-capital-afirma-andre-meirelles-collazzo/amp/?fbclid=IwAR3ZFgm5TaEw4x0j1XZvwyFvPEzOiiGhtj9XDIWe7Oaed2WVtkYfz950LQ>.

Em entrevista concedida ao crítico Carmelo Bruno, o diretor e roteirista Collazzo (2020) afirmou que o “Bixiga sempre esteve muito forte no meu imaginário”.

Nessa entrevista, Bruno pergunta sobre as marcas nas paredes registradas no filme com o “Marielle vive”. O diretor argumenta sobre a importância de mostrar o que estava na cidade naquele momento da filmagem, momento aquele em que o país vinha sofrendo um governo com características do fascismo contemporâneo, que vinha destruindo o país, tanto simbólica como materialmente. E, ao falar sobre essas condições precárias de habitação em São Paulo e o contexto de governo, ele afirma o importante intento do seu trabalho fílmico, qual seja, o de levar para outros olhos a questão.

Em conversa⁷ com o diretor André Collazzi, percebemos que o ‘olhar’ para a vida, para o bairro, para as pessoas, para a história daquelas mulheres norteou seu trabalho. Com muita intensidade, ele pretendia levar para outros olhos, com seu olhar de diretor e cidadão, que se vê tocado pela realidade olhada, realidade essa, que olhava para ele e para suas inquietações. Ele problematizou os sujeitos que ocupavam aquele espaço invisível, mas também problematizou os ‘outros’ do bairro, o ‘fora’ ao fazer uma ‘desfamiliarização’ e deixar à vista os dispositivos da biopoder. Tais dispositivos são visíveis nos veres e dizeres a cada cena, a cada movimento. Nos dizeres de Helen, os veres e dizeres da dona Graça, vemos não somente o que ouvimos e vemos, mas o que está fora das cenas, o que vai além delas. Para Foucault, não se trata de se interpretar o objeto artístico, mas de perceber sua visibilidade, visibilidade que não se confunde com os elementos visuais, tais como os objetos, as coisas, as pessoas, a paisagem. Perceber a visibilidade mesmo que ela não esteja visível imediatamente. Collazzi, no ver, pensou imagens, pensou cinematograficamente com a coragem da verdade, no sentido foucaultiano, como uma estética da existência.

Os veres e os dizeres de Helen sobre ela própria: uma experiência do ver

Entre tantos outros dizeres de Helen, destacamos os dizeres sobre a beleza da mulher. Helen, apesar de ser uma criança de nove anos se vê em um mundo muito particular, com suas verdades sobre a avó: a pessoa mais próxima, com vizinhos (as), com as outras crianças da rua e da escola, com o pai e a mãe e consigo mesma. Mas, não menos sujeitada aos dispositivos de controle do seu corpo, da sua “beleza”. É uma menina que valoriza a beleza e quer ganhar dinheiro para comprar um estojo de maquiagem para tornar a avó mais ‘bela’. Ela dizia logo em uma das primeiras cenas: “[...] me ajuda vó. Calma! Eu quero passar maquiagem. Você não quer ficar bonita também?” A visão de mulher menina é de alguém que deve ser bonita, e para isso precisa se maquiar, pintar a face, modificar-se.

7. A entrevista informal concedida pelo Diretor com duas pesquisadoras do GIPA ocorreu no mês de outubro 2022 via plataforma *Meet*.

Em nossa época, assim como em outras, os ideais de beleza são criados. Sant’Anna (2014, p. 178-179) escreve que os corpos femininos considerados belos são resultado de muitos treinos, e disciplina, além da busca pelas dietas, tratamentos estéticos, cirurgias plásticas, entre outros. Nessa linha de discussão, Nezo (2019) cita que a beleza é um desses fenômenos construídos, e que está expressa no e pelo corpo. Embora pareça ser ‘natural’, ganha sentidos distintos e, por vezes, serve para classificar as pessoas, funcionando como valor que hierarquiza. E, conseqüentemente, no caso das mulheres que não são consideradas belas, a beleza causa sofrimento, ansiedade e baixa autoestima (p. 12).

Os saberes sobre o corpo, nos jogos de verdade, relacionaram-se às técnicas e foram se constituindo enquanto micropoderes, os quais circulam em rede, como dispositivos de poder uma rede de saberes e práticas. Tais saberes circulam em diferentes espaços e instituições, ao proibirem, obrigarem, privarem e coagirem. São os saberes que se constituem enquanto biopoderes, que vigiam, punem, classificam e hierarquizam.

Helen é considerada bonita, e vê isso na mãe. Ao encontrar a mãe em uma igreja, ela diz: “tá bonita, Ju!”. Ju, a mãe, é uma jovem que trabalha em um salão de beleza e está sempre maquiada.

Quando Helen se encontra com o pai, ele diz para ela: “Como essa menina está bonita!”. Em outra passagem, ele vai cortar o cabelo em um salão de beleza e leva a filha junto. Durante o corte de cabelo do pai, ela observa as tintas para pintar cabelos. Ele pergunta se ela gostaria de pintar o cabelo, e ela responde rapidamente que sim. Dali ela sai de cabelo pintado, supostamente mais bonita. Em outra cena, a mãe diz sobre a pintura feita que *não estava* boa e melhora a pintura com outra cor. O que se vê e o que se ouve dos dizeres do começo ao fim é Helen preocupada, com a sua beleza e é estimulada por diferentes dispositivos a ficar bonita.

Nas suas vivências nesses espaços, por estar sujeita aos modelos ditos de beleza, na lógica da reprodução e do disciplinamento do seu corpo, ela vai alimentando um sonho. O sonho do presente de aniversário para a avó. Em uma conversa com a mãe sobre o assunto, Helen diz: “já sei o que vou dar de presente para ela, vou dar aquela caixa de maquiagem da vitrine”, e a mãe responde: “a sua avó nunca usou maquiagem na vida (...). É bruta (...), nunca ligou para beleza”.

Mas Helen não deixa de pensar e alimentar o desejo. Ela tem outras informações; ela tem diferentes referências de mulher. Por exemplo, quando ela vai encontrar a colega da escola, a qual está participando de uma manifestação afro-religiosa. No cartaz observado por ela está escrito: “Reaja, ou seremos mortas (os) o que mudou em 100 anos de abolição?” Helen está vendo, ouvindo, cantando, experimentando.

Mas a maquiagem é um tema central. Helen pede para olhar a caixa de maquiagem no salão de beleza da mãe. Fascinada pelo que aquelas cores e possibilidades que os produtos prometem, ela diz - “minha vó vai ficar mais bonita (...) vai combinar super com a minha vó”. Como ela sabe que é muito caro aquele presente vislumbrado, ela passa a guardar dinheiro. Para isso, faz pequenas trocas, guarda materiais para reciclagem e os vende, cuida de uma criança, junta dinheiro, guarda, conta.

Os seus veres e dizeres passam por essas experiências, mas também por todas as outras que ela mesmo não vê.



FIGURA 2: Helen encantada pela a caixa de maquiagem

Foto divulgação

Os nossos possíveis veres e os dizeres sobre Helen: uma experiência do ver o filme

Na realidade, um dos maiores méritos do roteiro reside naquilo que quase acontece. Ou que poderia acontecer. Ou no que poderá acontecer, após a enigmática cena do bolo de aniversário (Sabadin, 2021).

Assim como o crítico de cinema, Celso Sabadin destaca, ao escrever que ao mérito reside no que quase acontece, ou poderia acontecer, ou que poderá acontecer, ao ver o filme fica muito evidente que a verdade que escandaliza está fora do quadro, em um fora do filme, no seu invisível visível. Ao deixar visível sua busca pela beleza da avó, com o presente caixa de maquiagem, Helen mostra o que está invisível, ou seja, os dispositivos que a levaram à busca da beleza idealizada da avó. Essa é a *parresía cínica*, uma verdade que escandaliza, denuncia o quanto a garota foi sujeitada, mostra como funciona o dispositivo de biopoder da beleza a ser consumida.

A visibilidade de Helen mantém uma margem que excede a ordem e está na dinâmica dos mecanismos de sua interdição, de sua exclusão. Ora, se Foucault “atribui à possibilidade de forçar os limites da fala, valorizar a alteridade e praticar a resistência deve ser rastreado precisamente àquele excedente de visível que o enunciativo não pode adquirir” (Catucci, 2019). Nesse filme, o excedente era o que não aparecia nos jogos de verdade travados entre ela, o pai, a mãe, a avó, verdades essas atravessadas pelo *Mesmo*, ou seja, tudo o que podiam ver e dizer sobre ela, e o *Outro*, tudo aquilo que ela via e dizia sobre ela e a avó.

Mas nós, espectadores, o que vimos e podemos dizer sobre Helen, colocados diante da obra fílmica, podendo olhar a partir de qualquer lugar, sem um lugar fixo? Nós, espectadores, vimos e ficamos sabendo sobre muitos acontecimentos e dispositivos aos quais a menina Helen está assujeitada. Todas as passagens e muitas outras são vistas e acompanhadas pelos espectadores a cada vez que assistem ao filme, mas com os olhares de hoje.

Situado diante da obra, o espectador tem linhas de visibilidade e enunciações, o que o faz ver o *Mesmo* e não ver o *Outro*, mas também “linhas de força”, as do poder, que de um modo ou de outro, aquilo que ele próprio invisível e indizível, pois que excede, relaciona no que ele vê e ouve, atualizando-se, pois não permanece o mesmo. Os “veres” e “dizeres” da época em que foi ambientado o filme e de quem vê a obra estão demarcados pelas condições de visibilidade e dizibilidade. Isso ocorre no jogo *parresiástico*, pois lá e aqui são estabelecidas passagens, a partir do que excede com os seus devires, rumo à atualização. Ao atualizar, ao se pensar o biopoder e seus dispositivos em *Helen*, há a possibilidade de resistência, pois assim como o poder, a resistência precisa ser “tão inventiva, tão móvel, tão produtiva quanto ele.

CONSIDERAÇÕES QUE PODEM LEVAR A OUTROS VERES E DIZERES

A partir da produção fílmica de André Collazzi, a sua “atitude” de cineasta foi expressa na materialidade de sua obra. Na verdade, na sua verdade, na manifestação de sua vida artista do cinema, e ao mesmo tempo o que ele produziu pode tocar, afetar *parresiásticamente* o espectador, muitas vezes o escandalizando.

O filme, ao visibilizar e escandalizar, permite desmascarar, tirar a maquiagem dos dispositivos do poder que foram constituídos a partir dos mecanismos que elegeram a beleza, cada vez mais institucionalizada, como uma forma de vida. Nessa visibilização enunciada nas falas de vários personagens, também estão expostas várias “linhas de força”, as do próprio poder invisível e indizível. Ora, se Foucault tinha razão quando afirmou a relação entre poder e resistência, então, se por um lado pode-se afirmar que há uma regulação biopolítica da vida, especialmente com o disciplinamento dos corpos e homogeneização da vida, por outro, a resistência poderia se constituir por um modo não regulatório e sim biopoético.

Foucault, na entrevista (1977) “Poder e Saber”, disse: “Eu quero dizer que as relações de poder suscitam necessariamente, reclamam a cada instante, abrem a possibilidade de uma resistência”. (...)Ora, “se não houvesse resistência, não haveria poder”.

Diante dessa obra fílmica que escandaliza, percebe-se que o problema não é o de uma fonte única e soberana de poder, mas a de uma multidão de forças que agem e reagem umas às outras segundo relatos de obediência e comando, segundo dizeres cotidianos, e a comunicação midiática constante.

Assim, para entender esse processo complexo, é preciso fazer uma análise ascendente de como os dispositivos do poder foram constituídos a partir dos mecanismos infinitesimais institucionalizados por mecanismos cada vez mais genéricos de dominação, com uma organização material, tecnológica, mercadológica. Nesse sentido, mesmo já ao final da análise, perguntamos, assim como Foucault, o que resiste? Pois, o que resiste cria formas de subjetivação que escapam dos biopoderes. A resistência entendida enquanto forma de rejeição de tutoria e autoridade que controlam a subjetividade poderia levar ao autogoverno dos indivíduos.

Considerando a relação que se estabelece entre o diretor, produtor da obra fílmica, a obra e o espectador, é possível que aconteçam deslocamentos que levem ao autogoverno, que provoquem uma transfiguração no espectador, e torne visível aquilo que, de certa forma, os outros admitem e valorizam em pensamento e rejeitam e desprezam em sua vida, escandalizando-se. Algumas questões, especialmente as que nos colocam em risco, pois somos levados a pensar em nós e no outro, a pensar de outro modo, fazem-nos pensar na existência e no que estamos fazendo de nós mesmos e com os fatos com os quais convivemos. Pensar como obra de arte e perceber biopoieticamente os deslocamentos possíveis e as modificações que fazem com que não permaneçamos os mesmos. Pensar o que está aí, mas invisível, para pensar o que não se pensara antes.

REFERÊNCIAS

Artières, P. et al. (2014). *Michel Foucault*. Forense.

Baecque, A. (2014). As palavras e as imagens. In P. Artières et al., *Michel Foucault* (pp. 269-275). Forense.

Catucci, S. O pensamento pictural. In P. Artières et al. (2014). *Michel Foucault, a literatura e as Artes* (pp. 124-138). Rafael Copetti.

Catucci, S. (2019). Risposte al forum “Letteratura e arte in Foucault”. *Materiali foucaultiani*, Disponível em: <http://www.materialifoucaultiani.org/it/materiali/altri-materiali/62-forum-letteratura-e-arte-in-foucault/165-materiali-foucaultiani--stefano-catucci-1.html>.

Colazzi, A. M. (2020) Helen: “O Bixiga é uma ferida exposta no meio da capital”. Entrevista de Carmelo Bruno. *Papo de Cinema*. <https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/helen-o-bixiga-e-uma-ferida-exposta-no-meio-da-capital-afirma-andre-meirelles-collazzo/amp/?fbclid=IwAR3ZFgm5TaEw4x0j1XZvwy-tFvPEzOIlGhtj9XDIWe7Oaed2WVtkYfz950LQ>.

Collazzi, A. M. (mar. 2018) Notas sobre um Filme. *Flaneur Magazine*, p. 33 – 288. <https://www.flaneur-magazine.com/kiosk/p/issue-07-sao-paulo-treze-de-maio>.

Collazzi, A. M. (2009) Rendas no Ar. Filme.

Collazzi, A. M. (2016) Cylene. Filme.

Collazzi, A. M. (2019) Helen. Filme.

- Deleuze, G. (2005). *Foucault*. (Claudia Sant'Anna Martins, Trad.). Brasiliense.
- Deleuze, G. (2017). *Foucault e as formações históricas*. (Cláudio Medeiros e Mario A. Marino, Trad.). N-1 edições e Editora Filosófica Politeia.
- Dias, A. (2018). *Interseções e intermédias: literatura, cinema e arte em confluência*. Unioeste.
- Gallo N. C. (11mar. 2019) <https://www.unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2019/03/11/bexiga-historia-viva-das-origens-da-cidade-de-sao-paulo>.
- Eco, U. (2002). *Lector in fábula*. (Attilio Cancian, Trad.). Perspectiva.
- Foucault, M. (1987) *Vigiar e punir: nascimento da prisão*; trad. de Raquel Ramallete, Vozes.
- Foucault, M. (1988). *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. G. Albuquerque. Graal.
- Foucault, M. (2001^a). *Dits et écrits, I: 1954-1975*. Gallimard.
- Foucault, M. (2001^b). *Dits et écrits, II*. Gallimard.
- Friedrich, O. (1993). *Olympia Paris no tempo dos impressionistas* (Hildegard Feist, Trad.). Companhia das Letras.
- Machado, R. (Org.). (2004) *Microfísica do Poder*. Graal, pp. 229-242.
- Muchail, S. (2002). Olhares e dizeres. In M. Rago, L. Orlandi, & A. Veiga-Neto. (Org.), *Imagens de Foucault e Deleuze: Ressonâncias nietzschianas* (pp. 299-308). D&A.
- Nezo, R. (2019) *A educação para o cuidado de si como estratégia de resistência ao dispositivo de beleza*. [Tese de doutorado, Universidade Estadual de Maringá, Pr.] <http://www.ppe.uem.br/teses/2019/2019%20-%20Ronaldo%20Nezo.pdf>.
- Sant'Anna, D. B. de (2014). *História da Beleza no Brasil*. Contexto.
- Sabadin, C. "Helen", sensível e encantadora crônica urbana. Planetatela, crítica. http://www.planetatela.com.br/critica/helen-sensivel-e-encantadora-cronica-urbana/?fbclid=IwAR3sy_7IjmavzXOHUyq0N0cJ2SK5n2LMXVPtdXgkaXpQ6YBBETomkdcxV6M.
- Silva, S. M. Estética da existência e *parresía* cínica: sua trans-historicidade moderna na experiência foucaultiana da pintura de Édouard Manet / *Tese* (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 2020.