

ENSAIO VISUAL

Montagens visuais a partir de olhares afetivos de mulheres diversas: outros caminhos metodológicos para a pesquisa com imagens

Visual montages based on the affective gazes of diverse women: other methodological ways of researching with images

ANA RITA VIDICA

Nasci em Itumbiara (GO), vivo e trabalho em Goiânia. Sou mãe do Martim e da Heloísa. Bacharel em Comunicação Social pela Universidade Federal de Goiás, mestre em Cultura Visual e doutora em História também pela UFG com doutorado sanduíche na EHESS em Paris. Docente do Programa de Pós-graduação em Comunicação e da Graduação em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda (UFG). Pesquisa e produzo em diálogo com as imagens.

LETÍCIA BENEVIDES

Doutoranda em Comunicação e Mestra em Comunicação pela Universidade Federal de Goiás. Sou uma mulher negra em constante [re] construção nas frestas das ruínas de ser negra no Brasil. Nascida e criada em Goiânia, sou publicitária e escrevo a partir dos meus afetos, intimidades, fragilidades e potências. Gosto de experimentar novos e antigos sabores, cores, dores, cheiros, lugares, toques, amores. Sou e estou em constante transformação.

RESUMO

Este texto parte de uma tentativa de me encontrar e encontrar outros caminhos metodológicos de pesquisa através de uma escrita-pensante-ensaística-afetiva. Ao entrar em contato com a linguagem ensaística do filme-ensaio *Elena* (2012) dirigido por Petra Costa, me questionei e questionei o mundo que me cerca. Neste ensaio, apresento o modo como me juntei com as oito mulheres, minhas sujeitas afetivas e, pensamos juntas nas questões do feminino a partir das imagens do referido filme. Aproximei as imagens das minhas sujeitas afetivas em quadros negros e realizei quatro montagens visuais tendo como inspiração o *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, dos quais apresento os procedimentos de montagem. Concluímos, que é possível construir outras metodologias para pesquisas com imagens, a partir da conexão do conteúdo visual, dos olhares de mulheres diversas e dos afetos que os envolvem.

Palavras-chave: escrita ensaística; montagens visuais; feminino.

ABSTRACT

*This text is part of an attempt to find myself and find other methodological research paths through thoughtful-essayistic-affective-writing. When I came into contact with the essayistic language of the film-essay *Elena* (2012) directed by Petra Costa, I questioned myself and the world around me. In this essay, I present how I got together with the eight women, my affective subjects, and we thought together about feminine issues based on the images in the film. I brought the images of my affective subjects together on blackboards and created visual four montages inspired by Aby Warburg's *Atlas Mnemosyne*. We concluded that it is possible to build other methodologies for research with images, based on the connection between visual content, the gazes of different women and the affections that surround them.*

Keywords: essay writing; visual montages; feminine.

INTRODUÇÃO

Tentei^[1] começar este texto com o mesmo espírito que iniciei minha dissertação^[2], ou seja, resgatando o luto que vivi ao perder minha grande amiga para o suicídio, Giovanna. Mas, ao tentar buscar Gio^[3], não a encontro. Acredito que finalmente deixei ela ir. O sentimento de desconforto vem ao tentar persegui-la mais uma vez. A Gio sempre foi livre, seguia seus próprios caminhos, não olhava para trás, não era indecisa. Não encontro mais sentido em aprisioná-la em meu luto, em minha escrita. Giovanna não é só sua morte precoce. Gio foi também artista, comunicativa, mulher, amiga, irmã, amante e amada. Agora ela é memória e está dentro de mim.

Esta procura por Giovanna me fez encontrar Elena (2012), o filme-ensaio da diretora brasileira Petra Costa. A diretora conta, a partir da sua voz over, a história de sua irmã mais velha que também se suicidou. Ao assistir as memórias de Petra com sua irmã, me vejo. Me vejo naquele luto solitário e na vontade de resgatar minha amiga nas imagens que restaram. A Giovanna que estava em mim, se manifestava aproximando-se de Elena na tela. Eu me encontrava junto a Petra, imergindo no processo de luto para submergir e, finalmente, ressurgir. Ao perseguir Giovanna, me encontrei. Agora, ao libertar Giovanna, também consigo me libertar e ensaiar mais uma vez.

O ensaio possibilita essa proximidade com o sujeito, principalmente através de sua voz autoral, uma característica central (Corrigan, 2016) que guia toda a narrativa, permitindo que a autora ou o autor se transforme ao longo da obra. Petra se emancipa (Rancière, 2014) da posição passiva de espectadora e vivencia o luto de sua irmã por meio do filme. Ao mergulhar nas memórias expressivas da diretora, também me desvencilho da solidão decorrente da perda, transformando minha dor em uma possibilidade de conhecimento que vai além do âmbito íntimo, alcançando o coletivo, que vai desembocar na metodologia escolhida, apresentada neste artigo.

A proposta desta metodologia ensaística possibilitou expor os pensamentos de forma fluida. Tenho o ensaio como um grito de liberdade, no qual posso deixar as palavras escorrerem em meus dedos, revirar minhas vivências e me permitir transformar neste processo. A emancipação do ensaio, a partir da voz autoral, autoriza um reencontro com o eu e com o público, como se ambos constituíssem uma só instância enunciativa e enunciatória ao mesmo tempo. Desse modo, o ensaísmo permite uma aproximação teórica mais pessoal e experimental em contraste com a escrita acadêmica normativa.

A pesquisa acadêmica ganha materialidade pela escrita construída, de forma preponderante, por palavras que são unidas para dar sentido a um pensamento, moldadas em uma estrutura que, em grande medida, exclui a escrita ensaística. Para Larrosa (2016), essa exclusão retira esse modo de escrita de um espaço de saber. A compreensão desse caráter excludente está na

observação da escritora espanhola, malaguenha, María Zambrano (*apud* Larrosa, 2016, p. 18), que pontua o triunfo da filosofia sistemática da razão técnico-científica.

Apesar de Larrosa (2016), a partir de Zambrano, identificar a existência de um processo de exclusão do ensaio na escrita acadêmica, o autor indica que, talvez hoje, exista um ambiente cultural favorável a esta forma de escrever “híbrida e impura”. Isso ocorre devido a dissolução de fronteiras entre filosofia e literatura, entre escrita pensante ou cognoscitiva e escrita imaginativa ou poética e pelo esgotamento da razão pura moderna e suas pretensões de ser “a única razão” e também pelo cansaço de ouvir as coisas ditas sempre da mesma maneira (LARROSA, 2016, p.20-21).

Embora o referido autor seja um filósofo e localize a sua discussão nas áreas da filosofia e da educação, identificamos pontos de encontro na área da comunicação que, na ânsia de se afirmar como ciência, se filia ao modelo da razão-científica. Porém, Sodré (2014) tem discutido essa questão apontando a uma necessidade de repensar o enquadramento a esse modelo, propondo a comunica o como um processo de partilha do comum vivido.

Mesmo que Sodré não aborde, de modo específico, a escrita, a sua perspectiva de propor tranqamentos entre o metodológico e o epistemológico levam a pensar uma consonância com a proposi o de Larrosa (2016, p. 21), na qual expõe “uma certa expectativa em rela o a qualquer registro de escrita que se apresente como diferente”, abrindo campo ao retorno do ensaio.

Logo, esse texto, resultante de uma pesquisa na área da comunica o, vai nesta dire o, o de propor uma possibilidade de partir do teórico para dar forma a uma metodologia ensaística, presente no modo de escrita como também nas reflexões que dela emergem.

O modo de escrita do ensaio vai na contramão desse modo de racionalidade, uma vez que não   feito a partir de certezas, mas de experimenta es, presentes nesse texto, seguindo os passos da minha disserta o, permitindo que esta metodologia seja ensaiada a partir dos meus afetos. Sou afetada pelas imagens de Elena, conectando-me às suas lembranças de maneira quase tangível, como se as estivesse vivenciando. De acordo com Favret-Saada (2005), o afeto vai além da simples participa o na pesquisa, envolvendo, em vez disso, a transforma o, ocupa o e vivência dessa experiência. Assimilo essas trocas, esses afetos, essa comunica o, através do vínculo que estabeleço com Giovanna, Petra e Elena.

Para pensar por meio das imagens e dos meus afetos, trouxemos vozes femininas diversas para que juntas criássemos conhecimento e sermos afetadas também pelo coletivo. Assim, formamos um grupo de 9^[4] mulheres brasileiras, maiores de 18 anos e produtoras de imagens para realizarmos dois encontros a fim de iniciar as reflexões da minha pesquisa. Estas mulheres não são objetos de pesquisa, mas sujeitas ativas que me transformam no processo. Por isso, as chama de Sujeitas Afetivas. São elas: Ana, Cecilia, Dandara, Diana, Ket, Laura, Letícia, Pollyana

e Virna - termo que criamos para o grupo de mulheres diversas, trans, cis, bissexuais, hetero e homossexuais, pretas, pardas e brancas, oriundas de diferentes partes do Brasil, de Goiás, Minas Gerais e Rio de Janeiro. Somos filhas, irmãs, mães, amigas, tias, sobrinhas, netas, companheiras. Somos a nossa ancestralidade. Somos diferentes, temos idades diferentes, temos corpos diferentes, temos pensamentos diferentes, temos caminhos diferentes mas nos encontramos como mulheres em que compartilhamos experiências, afetos, vínculos a fim de produzirmos, juntas, conhecimento.

O meu encontro com estas mulheres me ajudou a perceber como é possível criar uma metodologia de pesquisa com imagens em que o conteúdo visual não é fechado em si mesmo, mas se abre a outros olhares e afetos e como isso mostra a permanente abertura das imagens e a possibilidade que outros caminhos metodológicos de pesquisa surjam. Para isso, realizamos juntas dois encontros on-line. O primeiro foi o momento de nos apresentarmos e passar as orientações para assistirmos ao Elena e o segundo levamos imagens que trouxesse à tona as questões do feminino. Foi orientado que as imagens podiam ser frames do filme, imagens da internet, poemas, pinturas, imagens dos encontros, fotografias de famílias, clipes de músicas e qualquer outra expressão imagética trazida pelas mulheres participantes dos encontros.

Após os encontros, foi utilizado o cruzamento de imagens (Didi-Huberman, 2013) na intenção de combinar estas expressões imagéticas. Nesse exercício de montar as imagens observei que a linguagem ensaística permitiu com que as nossas vivências fossem expostas de forma fluída, quase como se pensássemos, nos tornando plurais, iguais, distintas, únicas, mulheres, como será mostrado adiante.

CAMINHO PARA UMA METODOLOGIA E UM MODO DE ESCRITA PENSAENTE-ENSAÍSTICA-AFETIVA

Para me apoiar nessa proposta de caminhada metodológica utilizo a percepção de Sodré (2016) de comunica o como vínculo. Sinteticamente, o autor simboliza essa perspectiva afetiva e vinculativa da comunica o por meio do questionamento: "Quem  , para mim, este outro com quem eu falo e vice-versa?". A racionalidade linguística e as lógicas argumentativas não dão conta de respondê-la. E, "Aqui têm lugar o que nos permitimos designar como *estratégias sensíveis*, para nos referirmos aos jogos de vincula o dos atos discursivos às rela oes de localiza o e afeta o dos sujeitos no interior da linguagem." (Sodré, 2016, p. 10).

Na escrita desta pesquisa, me percebo como uma ensaísta afetiva. Meus pensamentos escorrem por meus dedos e escrevo antes mesmo de saber onde vou chegar. Me deixo ser afetada pelas minhas vivências, meus sonhos, filmes que assisto, músicas que ouço, histórias que encontro, pessoas que compartilho, viagens que faço e pensamentos embriagados. Meus afetos se misturam aos pensamentos e escrevo, escrevo a minha intimidade transvestida de pesquisa. E nesta escrita íntima me aproprio do ensaístico, especialmente o filme-ensaio, que tem por principal característica a voz *over* pensante da autora ou autor que conduz toda a narrativa. Faço o mesmo com minha escrita pensante, muitas vezes, deixo com que minhas divagações fluam para talvez encontrar sentido.

Por meio desta escrita pensante proponho uma metodologia ensaística que se ocupa das características do filme-ensaio para produzir sentido. Minha escrita afetiva ensaística e pensante parece estar presente no universo feminino. Quantas amigas não tinham diários em sua adolescência nos quais rascunhavam seus primeiros medos e amores? Elena escrevia suas cartas em formas de áudio e compartilhava sua vida em Nova York. Ana, uma das minhas sujeitas afetivas, em nosso Segundo Encontro Feminino, dividiu como ela percebe essa aproximação do feminino à escrita a partir da sua própria experiência:

Eu acho que o feminino está muito ligado a essa escrita de si, em linhas mal traçadas, é um olhar de dentro e como a escrita também tem essa potência de cura que aí no meu processo aparece essa questão do feminino, que eu comecei a olhar um pouco mais, foi a partir do momento que eu comecei a ter mudanças na menstruação, um quadro de pré-menopausa. Aí eu comecei a escrever sobre isso, sobre o que eu tava (*sic*) sentindo e a escrita me ajuda muito a me conectar, não a entender o processo, mas acolher. (Ana, Segundo Encontro Feminino).

Ao lê-la, me lembro de Samara, minha psicóloga, que várias vezes me incentivou a escrever o que eu estava sentindo, vejo como uma tentativa de me permitir sentir. No começo das sessões tive muita dificuldade de saber o que eu sentia ou de olhar para mim, e esse exercício de escrever me auxilia a tornar o meu olhar mais atento. Relembro também quantos textos escrevi chorando na madrugada e expressando tudo o que ficou parado em minha garganta por anos. Desabafos, traumas, lágrimas, raiva, xingamentos. Uma espécie de alívio por meio das letras que digito em meu computador.

Para pensar nessa possibilidade metodológica, retomo brevemente algumas nuances do fazer ensaístico na perspectiva teórica do filme-ensaio, gênero ao qual se vincula o filme Elena. Assim como o filme-ensaio, essa metodologia ensaística pretende cultivar a liberdade expressiva dando a autora ou autor uma autonomia libertária, que nega as estruturas convencionais, para construir pensamento. Desde sua origem na literatura, "o ensaístico descreve as atividades de múltiplos níveis de um ponto de vista pessoal como uma experiência pública" (Corrigan, 2015,17).

No mesmo caminho, Gabriela de Almeida (2016), ao realizar uma resenha do livro de Corrigan, acredita que:

Escrever sobre o ensaísmo e os filmes-ensaio exigiria mais autoconsciência do que de costume na escrita acadêmica e histórica e o caminho trilhado pelo autor passa por assumir que o filme-ensaio opera com sobreposições múltiplas, diversas e inevitáveis, ou seja, que existem especificidades textuais dos filmes que atestam seu caráter singular, mas que ao mesmo tempo é possível pensar em um conjunto de modos específicos situados em uma história maior do ensaio. (Almeida, 2016, p. 5-6)

É neste movimento de expor minha intimidade ao olhar para questões sociais, especialmente o feminino, que parte a minha reflexão. Como uma escritora pensante, ao conectar minha vida pessoal à pesquisa, expresso minhas transformações ao longo das vivências e mudanças do meu próprio eu ensaístico. Esta escrita pensante sem rigor, íntima e afetiva encontra unidade justamente nos fragmentos, nas imagens trazidas pelas mulheres que compõem esse coletivo, nas memórias e nos esquecimentos. A partir da metodologia ensaística, minha intenção não é chegar a uma resposta, pretendo ir criando ligações, teias, conexões a partir do que escrevo e do que foi dito pelo coletivo de mulheres que criamos. Essas ligações foram feitas a partir das montagens visuais, feitas por nós, sujeitas afetivas, ao nos deixarmos afetar pelas imagens do filme Elena e depois, por mim, criando quatro montagens a partir de categorias criadas por afetos. Passemos à compreensão deste processo de montagens.

MONTAGENS VISUAIS

Retomado por Georges Didi-Huberman (2013) e Etienne Samain (2012), Aby Warburg (1924) foi o criador do Atlas *Mnemosyne* que reuniu milhares de fotografias em longas telas negras durante os anos de 1924 a 1929. Essa disposição das imagens permite uma forma de “pensamento por imagens” (Didi-Huberman, 2013, p. 383). Para as artes a montagem *Mnemosyne* é “uma espécie de quebra-cabeça, teatro das sombras e de luzes - sempre em construção - de formas, de movimentos, de gestos *expressivos* de *emoções profundas* (*Pathosformeln*) do ser humano, ao longo dos séculos.” (Samain, 2012, p. 56, grifos do autor).

Os cruzamentos de imagens realizados no Atlas *Mnemosyne* de Warburg permitem com que outros pensamentos, memórias, ideias, divagações surjam através dessa proximidade de fotografias distintas, mas que se vinculam neste espaço comum das telas negras. Esta composição

imagética não é um simples resumo em imagens. É uma forma de pensar através delas. “Não apenas um ‘lembrete’, mas uma *memória no trabalho*. Em outras palavras, a memória como tal, a memória viva” (Didi-Huberman, 2013, p. 13). O Atlas *Mnemosyne* tem como intenção ser a personificação da memória, como seu próprio nome: *Mnemosyne*, a deusa da memória. A rememoração e o cruzamento temporal são primordiais quando se aproximam as imagens nas telas negras provocando novos incêndios (Didi-Huberman, 2012).

São esses novos incêndios propiciados pelos cruzamentos imagéticos que fazem *Elena*, *Giovanna*, as imagens apresentadas por minhas sujeitas afetivas arderem novamente e suas cinzas cruzarem novas memórias e pensamentos. Essas cinzas se reincendeiam a cada momento que as imagens tocam o real nas telas negras das montagens aqui criadas. Elas não são meras justaposições de planos em cenas e sequências.

“Montar imagens”, para Warburg e para mim, não consiste em um recurso narrativo para justapor fenômenos dispersos, mas sim um instrumento dialético no qual se divide a aparente unidade. Warburg, ao observar as imagens, sentiu a necessidade de inventar uma nova forma de uni-las. Um modo que:

[...] não fosse *classificação* (que consiste em pôr juntas as coisas menos diferentes possíveis, sob a autoridade de um princípio de razão autoritária) nem *bricabrage* (que consiste em juntar as coisas mais diferentes possíveis, sob a autoridade do arbítrio). Era preciso mostrar que os fluxos são feitos apenas de tensões, que os feixes amontoados acabam explodindo, mas também as diferenças desenham CONFIGURAÇÕES e que as dessemelhanças criam, juntas, ordens não percebidas de coerência. Damos a essa forma o nome de *montagem*. (Didi-Huberman, 2013, p. 399, grifos do autor).

Ao realizar as montagens, esse cruzamento imagético pensante, minha intenção não é classificar, analisar ou unir as diferenças, mas sim realizar uma “aproximação dissociativa” como um pensamento, que aparecem de forma espontânea e se contaminam com as minhas vivências, das minhas sujeitas afetivas, da *Petra*, da *Elena*, das memórias, do esquecimento, da *Giovanna* e de você quem lê. As montagens se constituem em um entrelaçamento de imagens que se complementam e se contradizem, um organismo vivo, um “espaço de pensamento” assediado por um “espaço de desejo”, uma temporalidade que guia e desorienta, uma energia que se expande e se retrai, em um jogo infinito de metamorfose a cada momento que é vista, incendiada, sobrevivida, lembrada e esquecida.

Por meio das imagens apresentadas em nossos dois Encontros Femininos pensamos as questões do feminino que nos ocupa de forma particular e compartilhada. Formamos um grupo heterogêneo, complexo e aberto, tal como a minha pesquisa e a metodologia de Cruzamento de Imagens. Tal como a linguagem ensaística que permite por meio dos fragmentos do pensamento construir sentido. Tal como a minha escrita pensante que deixo meus dedos fluírem antes mesmo

de encontrar significação. E é neste caminho ensaístico afetivo que conduzo minhas montagens imagéticas, que foram divididas em quatro categorias: Montagem I - Foi você na barriga da nossa mãe que os salvou – apresenta as relações entre irmãos; Montagem II - Dançando com a lua – pensa sobre o movimento, a dança e o corpo feminino; Montagem III - Queriam que eu me esquecesse – apresenta o adoecimento das mulheres a partir das obras de arte; Montagem IV - Me vejo em você – é um convite para se olhar, se permitir ser vulnerável e se amar.

Apresento abaixo, como foram feitas as montagens e o processo de escolha das imagens em coletivo com as minhas sujeitas afetivas. O tema de cada uma das montagens surgiu a partir da percepção de imagens que se repetiam, de padrões que pareciam afetar todas nós como os relacionamentos, a dança, o corpo, o adoecimento e os olhares. Estes padrões foram identificados através da reunião de todas as imagens apresentadas pelas sujeitas afetivas. Peguei todas essas imagens e imprimi para que pudesse alcançar uma certa materialidade, tão importante para Warburg. Sigo também Didi-Huberman (2013) que trabalha as imagens em uma mesa grande para que possa manipulá-las e olhá-las em conjunto. Percebo que as imagens impressas, todas juntas, revelam detalhes que a tela do computador não me permitiu enxergar.

Trago estas montagens físicas ao longo do texto para compartilhar o processo de construção. No entanto, para as montagens finais, opto por retornar ao formato digital por motivos estéticos e para garantir maior nitidez nas imagens. Decido também apresentá-las em uma página inteira, para que esses cruzamentos tomem uma condição de imagem e que a imagem tenha tanto valor de conhecimento quanto a minha escrita. Por isso escolho fazê-las no formato A4 para que possam ocupar uma página inteira e você consiga ver os detalhes dos cruzamentos. As montagens também são autônomas como o texto e proponho que elas venham sem referências ou fontes, as imagens que as compõem já estão referendadas nesta primeira montagem processual que será apresentada a seguir.

MONTAGEM I - FOI VOCÊ NA BARRIGA DA NOSSA MÃE QUE OS SALVOU

Para iniciar esta montagem discriminei quais sujeitas afetivas haviam levado imagens (apresentadas e das memórias) de suas famílias. Fomos nós: Pollyana, Ket, Virna, Dandara e eu, em ordem de apresentação do Segundo Encontro Feminino. Na mesa, reúno todas essas imagens e percebo que são as de maior quantidade e proximidade.



FIGURA 1: primeira aproximação das fotografias que se repetem das sujeitas afetivas: Ket e seu irmão no canto superior direito (1.2); as filhas da Pollyana a esquerda centralizada (1.3); eu e minha irmã Daniela na direita centralizada (1.6); e no canto inferior direito uma montagem imagética de Pollyana e sua irmã (1.8)

Fonte: aproximação realizada por mim

Ao me deparar com a repetição da mesma pose nas fotografias de família, escolho iniciar a montagem com o recorte da cena da Petra e da Elena. Parto dela porque vejo que é uma imagem comum nas famílias brasileiras e acredito no incêndio que ela causa toda vez que é vista. Seleciono o frame recortado por Virna (1.1) em que Elena está com os olhos abertos e mirados para sua irmãzinha, o olhar de Elena me guia e me hipnotiza na relação das duas, me transmite o carinho e cuidado que ela tem com sua irmã, e me sinto participando de um momento íntimo e terno das duas.

Dandara, mesmo não expondo uma imagem visual da sua relação com suas irmãs mais novas, fala como ficou tocada com essa cena e relembra que até hoje deita da mesma forma com suas duas irmãs. No lado esquerdo da minha montagem, abaixo da foto da Petra com Elena, deixo um espaço negro para que essa imagem da Dandara com suas irmãs seja colocada através do relato de sua memória.

Partindo para o fim da montagem, mais uma vez, observo todas as imagens das histórias de família e as coloco uma ao lado da outra de uma forma que meus olhos alcançam todas. Meu olhar vai diretamente para a frase “Foi você na barriga de nossa mãe que os salvou” apresentada por Virna. Acredito que isso acontece por ser a única imagem escrita, tenho vontade de ler, de decifrar essas letras e reuní-las em um sentido. Meus olhos se atraem pelas palavras e a escolho para compor essa montagem.

Retomo a fala de Virna quando ela expõe essa imagem. Minha sujeita afetiva fala como é grande a responsabilidade que Elena carrega, antes mesmo dela nascer. Virna acredita que essa carga em que Elena parece levar, “foi um fio condutor, de repente ela vai para Nova York, também é uma grande responsabilidade e as coisas começam a dar errado.” (VIRNA). Ao pensar sobre o peso da responsabilidade que, muitas vezes, os pais transferem aos filhos, decido deixar a imagem com a frase no final, pequena e isolada. Não tenho em mente um motivo claro, mas parece fazer sentido que a imagem esteja menor, no fim, não quero que ela chame muita atenção. Mas escolho deixá-la como forma de convite para que você que me lê possa pensar junto comigo nas responsabilidades que nos são colocadas.

Reflico em como a responsabilidade é algo do universo feminino, as mulheres são responsáveis por cuidar das crianças, dos irmãos, da casa e de todo o universo que as cercam. Ket, relata como foi uma mãe para seu irmão quando seus pais estavam trabalhando nos três turnos, Pollyana fala como está sempre com a atenção em suas filhas mesmo que esteja trabalhando, eu percebo como a dinâmica da minha casa só funciona por conta da minha mãe. Finalizo deixando o canto esquerdo da montagem para as memórias que possam surgir ao entrar em contato com esses cruzamentos.

MONTAGEM II - DANÇANDO COM A LUA

Movimento é a primeira palavra que me vem à mente quando reúno as imagens das minhas sujeitas afetivas que expressam a dança. Algumas são borradas e deixam um rastro na imagem, outras têm traços que se sobrepõem como se mostrassem os passos daquela coreografia. Penso

que esse atlas não pode ter as linhas retas e tento criar um fundo negro que expresse, em algum sentido, esse movimento, fluidez, maleabilidade, fugacidade que é a dança.



FIGURA 2: primeira aproximação das imagens de dança compartilhada por minhas sujeitas afetivas no Segundo Encontro: Diana (2.1 a 2.6, 2.10 a 2.12), Dandara (2.7 e 2.9), Ana (2.8, 2.13 e 2.16) e eu (2.15)

Fonte: imagens das sujeitas afetivas expostas em minha cama

Como esta montagem trabalha a dança, o fundo negro também acompanha as formas dinâmicas nesta montagem, começo a partir das linhas retas do retângulo da página e tento dar movimento a elas. A princípio chego a alguns fundos negros (figura 3). No primeiro exploro a água invadindo os limites do quadro; no segundo e terceiro experimento criar limites fluidos e orgânicos que expõe o movimento das imagens de dança; finalmente, na quarta tentativa trago as linhas das roupas de Petra e sua mãe invadindo o fundo negro. Esta última experiência surgiu a partir da visualização das imagens em minha cama (figura 2), a própria estampa do edredom

conectou as imagens com formas orgânicas e me inspiro nele ao criar o quadro negro invadido pelos tecidos dos vestidos que correm no lago.

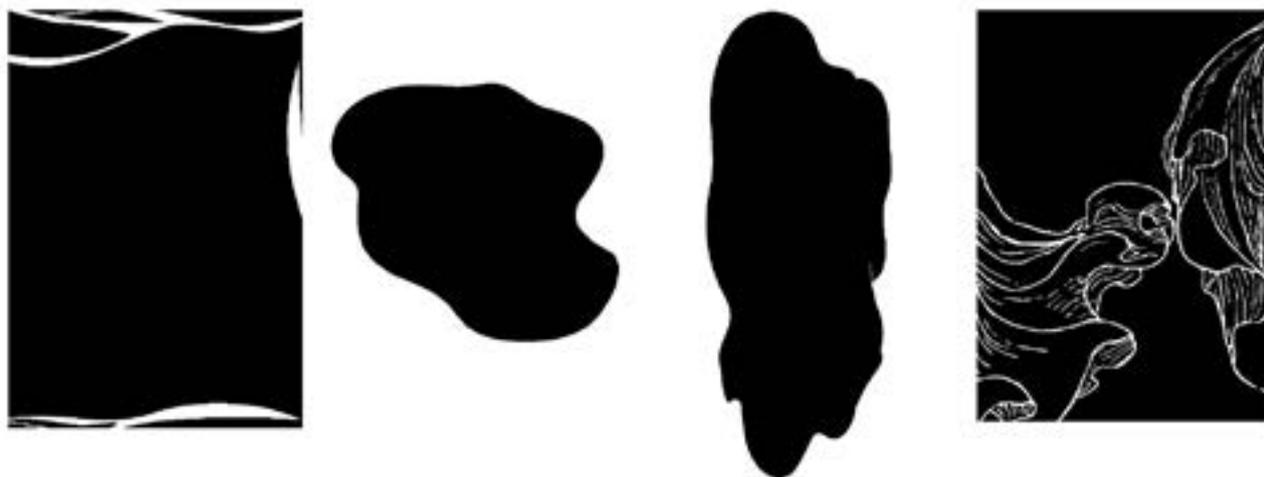


FIGURA 3: Experiência de quadros negros fluidos

Fonte: Tentativas elaboradas por mim

Retomo a gravação do Segundo Encontro Feminino à procura das sujeitas afetivas que falaram sobre a dança. Começo por Diana por ter sido a primeira a falar sobre a dança e por apresentar mais imagens desta expressão. Em sua fala, Diana expõe como “o olhar que a gente bota na coisa é o que a gente vê” (DIANA) e assistir ao filme pela segunda vez procurando as questões do feminino fez com ela olhasse para Elena em movimento, em cena. Diana relata que ao olhar para Elena girando nos palcos do teatro veio a imagem de Oxumaré (2.6), orixá do movimento e da transformação, do artista Carybé. Minha sujeita afetiva diz que não segue nenhuma religião de matriz africana, mas que este símbolo surgiu de forma espontânea em suas memórias quando pensa na dança. Aqui também me deixo ser transportada por Diana, que ao assistir ao filme gravou em áudio as impressões que foram surgindo, juntou com as imagens que apareceram e escreveu palavras, frases e poemas. Vejo este processo da Diana bem próximo da minha escrita pensante afetiva e ensaísta, me inspiro nela ao construir essa montagem, me deixo ser guiada pelas falas e imagens destas sujeitas, assim como na dança em que a música conduz o corpo.

No primeiro momento em que Diana expõe a figura do orixá Oxumaré, sou raptada pelas questões de raça que surgem. Quando estava assistindo ao filme na tentativa de pensar o feminino percebi que tenho uma realidade muito distante de Elena e Petra, nasci nos anos 90 e a democracia no Brasil já completava sua primeira década. Sou filha de mãe preta e pai branco, ambos terminaram o ensino médio e fizeram cursos técnicos de enfermagem, minha mãe, e agrimensura, meu pai. Quando eu estava na barriga da minha mãe, ela concluía seu

curso técnico e eu ia com ela limpar as casas das madames por nove meses. Eles não lutaram na Guerrilha do Araguaia, mas lutavam todos os dias na tentativa de ter o mínimo. Penso que minha realidade é mais comum que a realidade da Petra, me questiono quantos brasileiros sabiam falar inglês na década de noventa ou quantos foram para fora do país fazer faculdade. Me vejo distante de Elena quando traço essa perspectiva econômica. Interseccionalmente a isso, quando vejo o filme, não me vejo, não vejo a menina parda tendo negada sua negritude e sendo guiada a “comemorar” por não ser escura demais. Vejo como se minha mãe trabalhasse na casa delas e, ao pensar nisso, percebo que a única pessoa negra que aparece no filme é a babá de Petra, Olinda, encenando um pequeno filme no qual Elena a mata. Vemos Olinda encenando a sua morte como se entrasse naquela narrativa proposta por Elena em sua adolescência.

Ao olhar para a minha realidade começo a questionar onde a dança, para as mulheres negras periféricas, está presente. Me lembro quando criança de ir ao culto domingo à noite e ver várias mulheres pretas rodando seus vestidos e performando sua fé. Penso que nos terreiros, igrejas e centros são lugares afetivos para que as mulheres negras se expressem por meio das danças. Por outro lado, quando busco na memória imagens não encontro bailarinas negras que tenham sido televisionadas, realizados filmes sobre suas histórias ou recebido seu destaque. Mas quando penso nas danças de rua, como o funk, samba e o hip hop, me lembro das minhas primas sendo guiadas pelas batidas e simplesmente dançando. Talvez elas não se assistam em um concerto de balé clássico nos teatros, mas se veem funkeiras nas ruas, em cima dos palcos, exibindo seus passos.

Volto a refletir sobre a dança como sinônimo de movimento e fluidez. Quando lembro das minhas primas dançando funk, não vejo a leveza dos vestidos escorrendo no rio. Ao contrário, percebo movimentos fortes e passos marcados que acompanham a batida imponente. Quando penso no samba no quintal da minha avó, vejo as minissaias se moverem junto ao quadril, em um chacoalhar cíclico e marcante. Também me lembro de Elena, ao encenar com uma corda, enrola seu corpo em movimentos bruscos. Este feminino atravessado pela dança não é simplesmente leve e fluido, mas uma expressão complexa que é fluída em sua rigidez, que é leve em seus limites, que é delicada em sua força e que carrega seus contextos particulares. A partir desta reflexão, defino o fundo negro que transmite essa ambivalência na dança: o quadro com os limites rígidos do A4 mas que são invadidos pela fluidez do movimento. Decido também por começar essa montagem com a primeira imagem exposta por Diana, a de Oxumaré (2.6), com a intenção de dar visibilidade para as danças que são vistas como clandestinas, os giros nos terreiros, o funk nas favelas, o hip hop nas ruas, o samba nas esquinas, as performances nas igrejas e todas as expressões feministas que não estão nos palcos dos teatros. A coloco enorme, tomando quase todo quadro superior da montagem para que possam ser vistos os detalhes de sua dança e o girar do seu vestido.

Dandara, trouxe a dança como movimento, minha primeira percepção quando comecei a fazer essa montagem. Fico pensando como são potentes essas conexões cada vez mais fortes que vou criando com minhas sujeitas afetivas, partilhando de um espaço comum a partir de vivências diferentes. Para Diana, os movimentos da dança de Petra parecem dar continuidade aos passos de Elena que foram interrompidos. Elena agora sobrevive por meio deste filme e causa novos incêndios todas às vezes em que é reassistido. Percebo através desta escrita que as imagens de Elena voltam a arder no presente sobrevivendo e se refazendo através desta contaminação de vivências. Cinzas que são produzidas e carregadas com a leveza da dança e dão continuidade aos passos das que vieram antes de nós (DIDI-HUBERMAN, 2012). Minha intenção com essa montagem em roda é simbolizar a produção de conhecimento feminina em conjunto, em círculo, no qual cada uma dá a mão para a outra e juntas dançam para resistir, para se expor, para contrapor, para serem loucas, para serem femininas, feministas e masculinas. Essa ciranda está aberta para que outras mulheres dançam com a gente e de mãos dadas acrescente suas vivências. As linhas brancas que invadem a montagem ligam histórias que parecem distantes, mas que se conectam neste lugar feminino.

MONTAGEM III - QUERIAM QUE EU ME ESQUECESSE

Primeiro, pego as imagens de pinturas que foram expostas por Diana, ela apresenta pinturas de mulheres tristes, adoecidas, com olhar perdido e junto compartilha poemas seus que refletem sobre essas mulheres doentes. Percebo que a mulher como louca é um tema que se repete e vou atrás das falas do filme que Virna (5.9 e 5.13) mostrou que conversam com este adoecimento.

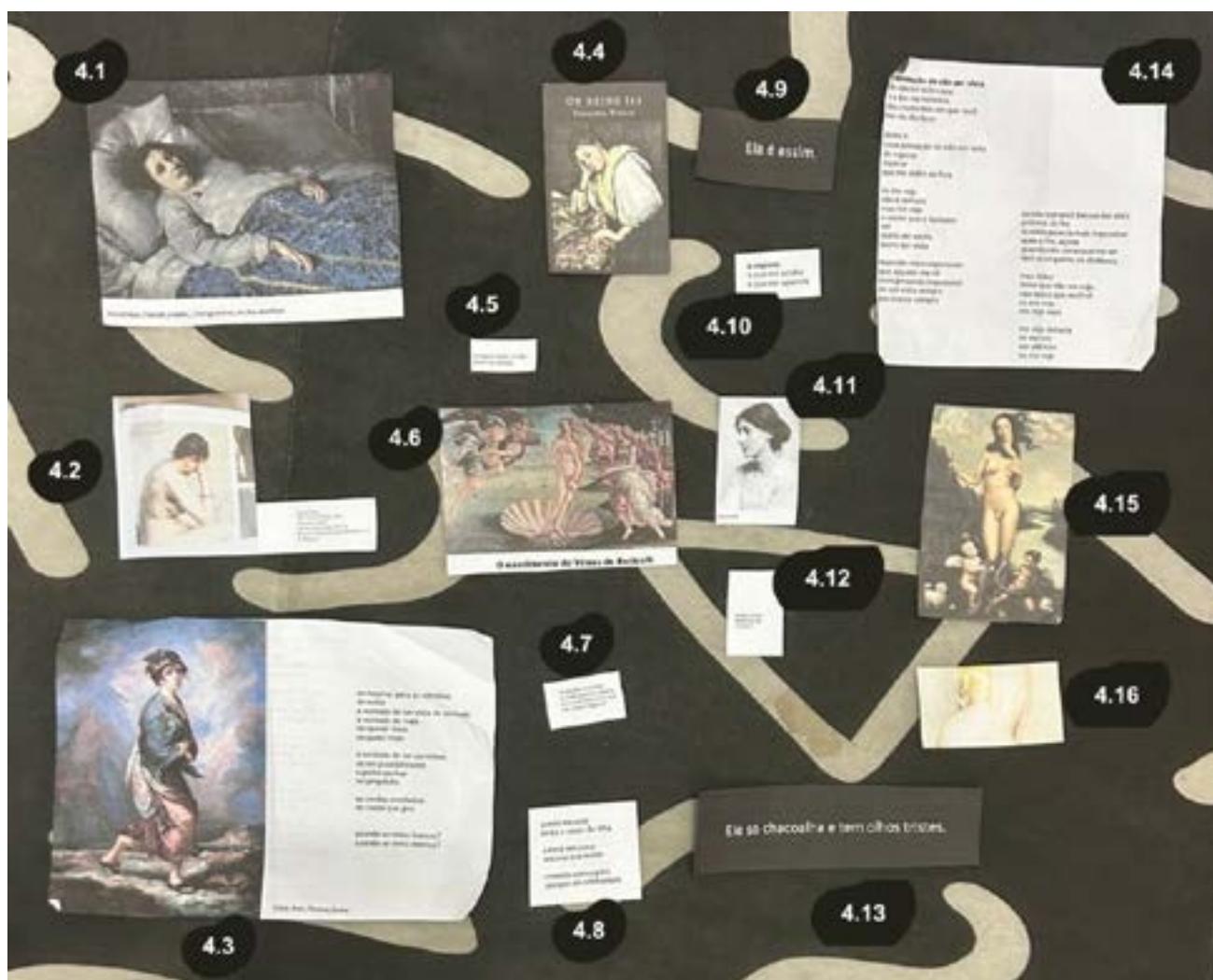


FIGURA 4: Aproximação das imagens a partir de obras de artes compartilhadas por minhas sujeitas afetivas no Segundo Encontro: Diana (4.1 a 4.5; 4.7, 4.8, 4.10, 4.11, 4.12 e 4.14), Ana (4.6), Dandara (4.15), Virna (4.9 e 4.13) e eu (4.16)

Fontes: imagens das sujeitas afetivas

Para além disso, percebo que Ana e Diana exibiram obras de artes próximas, mas cada uma a partir de sua perspectiva. As acrescento a essa primeira aproximação que fiz em minha cama. Por fim, uno a essas imagens o frame do piloto episódio piloto Kintsugi (4.16) da websérie que Giovanna realizou em seu Trabalho de Conclusão de Curso. Diana, ao entrar em contato com o poema da Ismália que enlouqueceu, começou a se lembrar da representação dessas mulheres loucas nas pinturas e nos apresentou a *Crazy Kate* (4.3) do pintor norte-americano Thomas Barker. Minha sujeita fala da força que tem o olhar da Kate que é doida mas que te olha nos olhos. Me aproximo de Kate e olho em seus olhos, eles são olhos caídos que parecem expor uma tristeza profunda, mas ao mesmo tempo me questiona, me faz olhar de volta para mim.

Sempre tive muito medo da loucura, talvez por ter crescido vendo meu tio ser chamado de “doido”, ou por ouvir ele gritando com as pessoas na rua e me senti envergonhada com aquela situação; talvez por minha mãe ter enlouquecido quando jovem e perdido sua memória por três meses; ou talvez por outro episódio de loucura ter se repetido com a minha mãe há poucos anos atrás e eu a acompanhar em consultas de psiquiátricas; ou talvez por me lembrar da minha mãe cantando e dançando no meio da sala com um olhar perdido que parecia pedir socorro quando ainda não tomava sua medicação; ou talvez por presenciar minhas tias falando “as línguas dos anjos” em almoços de família.

A loucura sempre esteve ao meu redor, perambulando, à espreita, percebo que este é um dos motivos de eu gostar de estar no controle, cuidando, resolvendo os problemas. Esta caminhada imprecisa da pesquisa permite que eu experimente ser conduzida pelos meus pensamentos, ser guiada por minhas sujeitas e me permitir ser um pouco louca também. Ao compartilhar minha história com você, me lembro novamente de Virna. Ela mostra a cena do filme em que a amiga de Petra questiona o que houve com sua irmã mais velha e Petra responde que “ela é assim” (4.9) parecendo mostrar uma conformidade deste adoecimento de Elena. Neste momento, minha sujeita traz sua memória de infância da sua mãe adoecida na década de 1970 e percebe como o tema era um “tabu”. Uno na minha montagem a frase “ela é assim” com a intenção de trazer as histórias dessas mulheres adoecidas que muitas vezes foram reduzidas a essa condição gerando uma conformidade em suas famílias por conta de suas rotinas que não podiam parar.

Reservo o centro e o lado direito da montagem para pensar na obra *O Nascimento de Vênus* de Sandro Botticelli. Guardo este espaço para Giovanna, essa era sua pintura favorita, seu perfil do Instagram é o rosto da Vênus, em algumas performances fotográficas ela trouxe essa inspiração e sempre que tinha oportunidade compartilhava sobre essa pintura. Penso nessa relação da Gio com a Vênus. É como se ela olhasse para a Vênus e se visse. Ela é a personificação do amor e da beleza, admirada por sua sabedoria. Nasceu das águas sobre uma concha como se fosse uma pérola. Penso na Vênus, como Elena, como Giovanna e como pérola, em que elas se dão a partir do mecanismo de defesa quando um corpo estranho entra em contato com seu interior. Um símbolo de feminino e pureza, mas que produz o belo através das dificuldades.

Olhar para a Vênus também me faz olhar para Giovanna e acrescento a imagem do seu episódio piloto da sua websérie (4.16) ao lado dessas Vênus, mas ao centro da minha montagem. Quando visualizo a imagem por completo percebo quantos olhares tristes, corpos adoecidos, as necessidades de serem vistas, as loucuras, questionamentos sobre si e as esperas que essas mulheres carregam. Essas mulheres parecem vasos quebrados, corpos que foram adoecidos pelas imposições sociais. Trago a reflexão da Giovanna em seu Trabalho de Conclusão de Curso porque através do Kintsugi ela ressignificou o que é visto como quebrado, errado, defeituoso, louco, doente, triste nas mulheres:

Kintsugi é uma técnica milenar oriental em que se conserta com ouro cerâmicas que foram quebradas. A filosofia por trás dessa técnica é de que não se deve descartar algo por causa de suas rachaduras, ao contrário, deve-se destacar as rachaduras e reparos como simplesmente eventos decorrentes da vida. A escolha desse recorte artístico foi pensada como uma metáfora para a aceitação daquilo que é visto como “defeituoso”, para que mulheres vejam certas características de seus corpos não como imperfeições, mas como aquilo que as tornam únicas. (PONTES, 2018)

Sigo Giovanna neste mesmo caminho ao fazer essa montagem. Trago um fundo negro a partir da técnica de Kintsugi destacando as cicatrizes dessas mulheres que foram tidas como loucas por romper com os padrões sociais ou por não aguentar viver uma vida que as contia, tentando se encaixar em um padrão inalcançável.

Ao fazer isto, pretendo unir os fragmentos, o que foi quebrado, o que é visto como errado, destas mulheres com ouro. “Em um período em que tentam esconder ao máximo aquilo que julgam imperfeito e que rupturas são vistas como falhas, essa filosofia propõe que cicatrizes são o que torna cada pessoa única.” (PONTES, 2018). O fundo negro iluminado com ouro, que atravessa as imagens, tem a intenção, assim como para Giovanna em sua websérie, “[...] de que as mulheres abracem aquilo que a sociedade as ensinou a rejeitar em seus próprios corpos.” (PONTES, 2018). Também adiciono o recorte do episódio piloto da websérie que Giovanna criou com a intenção de homenageá-la e pensar neste feminino que é ouro e reluz.

■ MONTAGEM IV - ME VEJO EM VOCÊ

Deixo este cruzamento ao final porque comecei minha reflexão sobre o feminino no filme-ensaio *Elena* a partir do meu reflexo em meu notebook (4.10). Além disso, sigo na escrita ensaística que me permite a falta de linearidade com os acontecimentos e a partilha dos meus sentimentos. Penso o quão simbólico é finalizar essas montagens com os olhares, com o meu olhar sobre mim, o seu olhar sobre mim, o meu olhar sobre você, nos olharmos, nos [re]conhecermos, nos notarmos como potências, como coletivo, como particularidades, como mulheres. Faço o mesmo exercício de reunir primeiramente todas as impressões com olhares. A maioria das imagens são cenas do *Elena*. Vejo os olhos tristes da mãe de Petra e Elena se repetirem (4.4 e 4.11), Dandara e Virna recortam este mesmo frame do filme. No Segundo Encontro eu decido apresentar duas imagens do retrato que a mãe de Elena e Petra fez de si mesma (4.2 e 4.7), ambas são bem parecidas, mas são expostas em momentos diferentes no filme e a segunda parece ter lágrimas amarelas escorrendo de seus olhos. Percebo mais duas imagens próximas

em que Petra nos encara com seu rosto dividido (4.1 e 4.8) no que parece ser um reflexo na água ou um espelho quebrado.

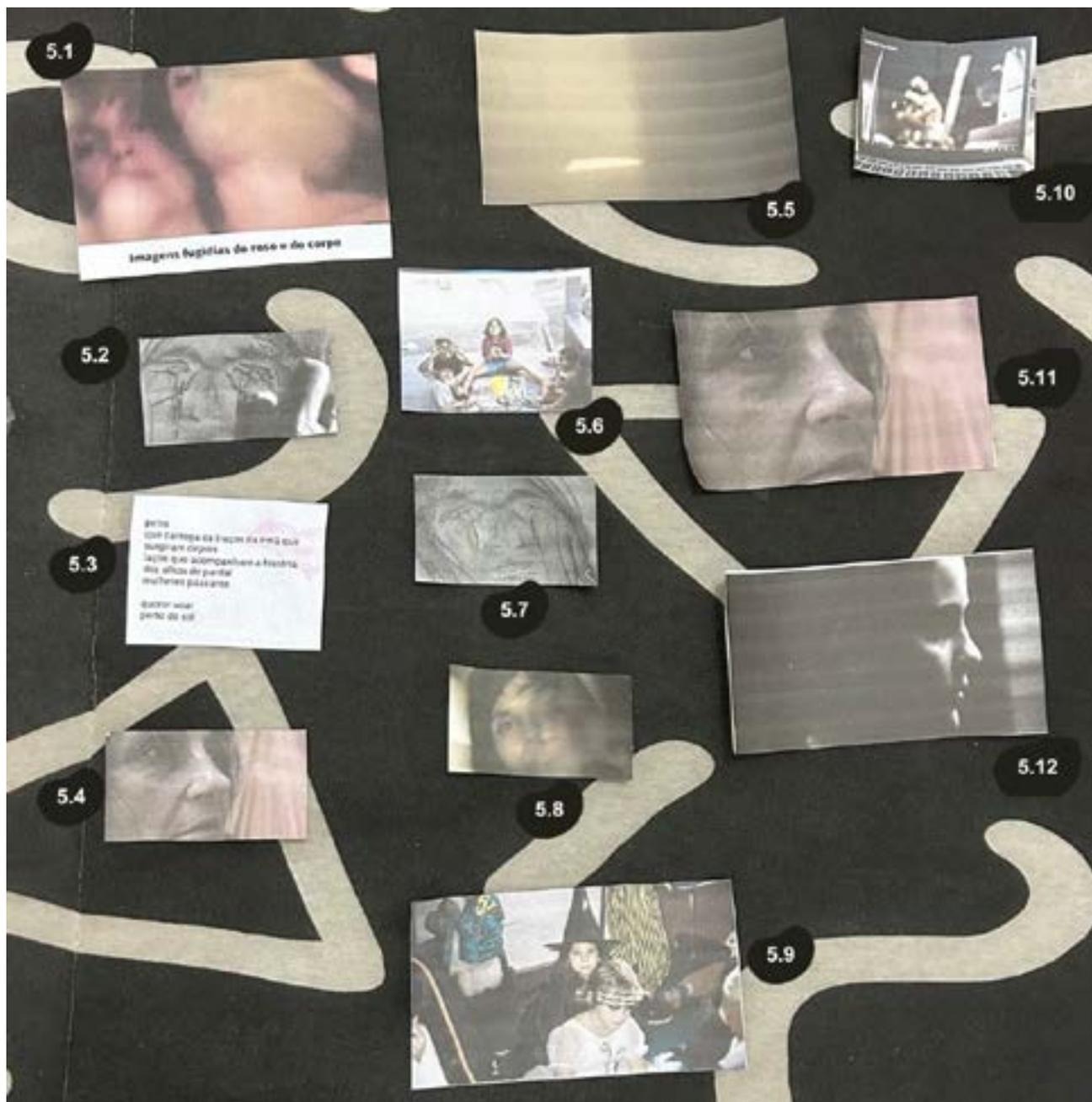


FIGURA 5: Aproximação das imagens a partir dos olhares compartilhadas por minhas sujeitas afetivas no Segundo Encontro: Ana (4.1), eu (4.2, 4.7, 4.8 e 4.10), Diana (4.3), Dandara (4.4), Virna (4.5, 4.9, 4.11 e 4.12) e Ket (4.6)

Fonte: aproximação das imagens das sujeitas afetivas

Petra conta como sua mãe, ao se sentir infeliz no destino que parecia a aguardar, desenha a imagem da sua tristeza. Os olhos profundos, sem luz, se repetem neste desenho. Vejo linhas grossas sendo traçadas neste rosto, as marcas que a mãe de Petra faz ao redor dos seus olhos parecem realçar o que estava sentindo, uma solidão ao ser condicionada a uma mulher mineira, casada, rica e com filhos. Mas, contrariamente ao que eu esperava, o que direciona a sua vida não é o cinema, como almejava na adolescência, mas a sensação de comunidade quando conheceu o pai de Petra e Elena e participou de movimentos sociais esquerdistas que lutaram na Guerrilha do Araguaia.

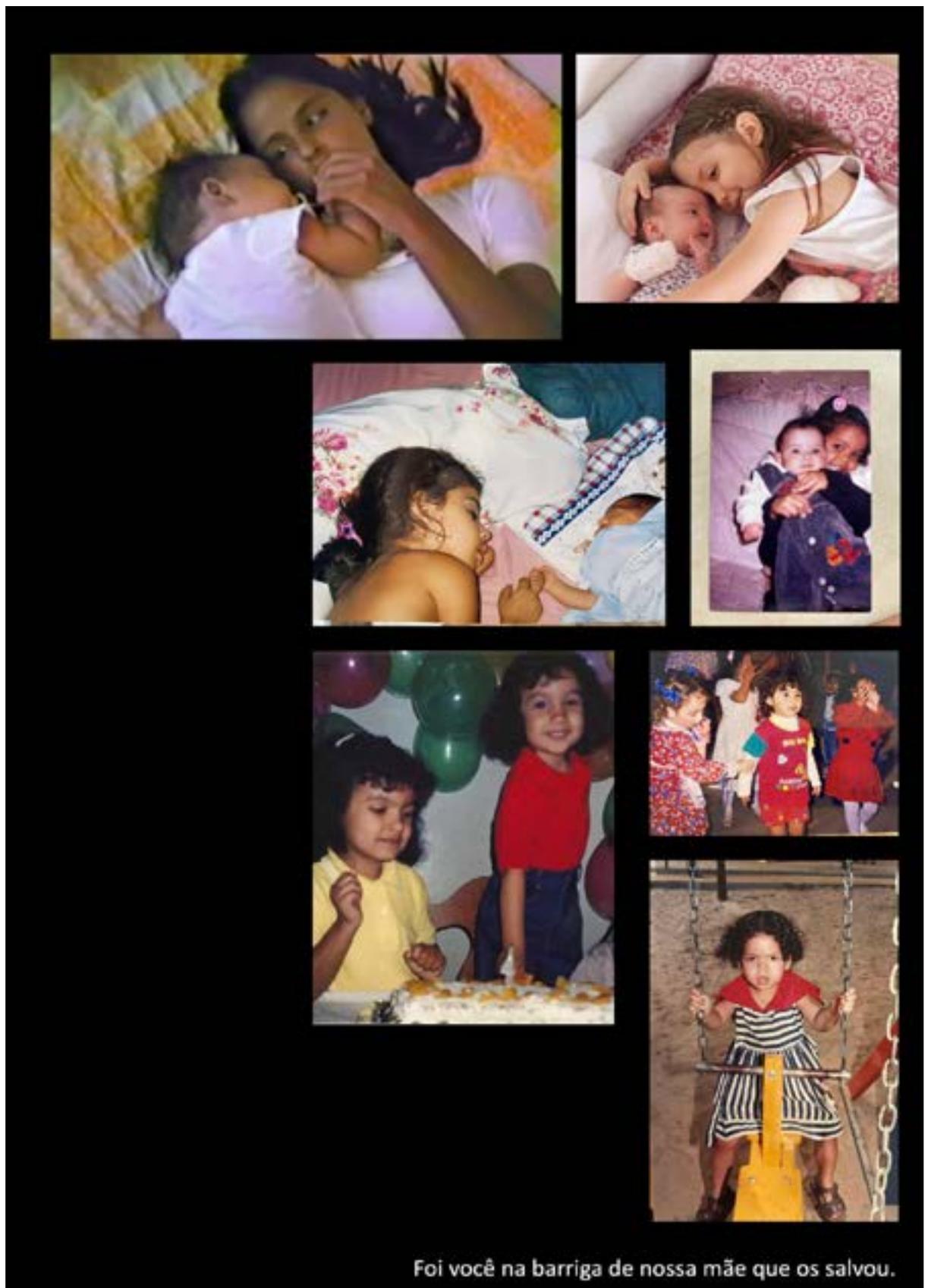
Mais uma vez o coletivo, a comunidade, a sensação de fazer parte, de estar presente, de ser importante, aparece em minha pesquisa como, no caso da mãe de Petra, uma salvação das condições injustas imposta às mulheres. Esse desenho é mais uma vez mostrado no filme, mas agora é a própria mãe que conta a sua relação com ele.

Penso que a responsabilidade que as mulheres carregam, que apareceu na primeira montagem, está diretamente relacionada ao sentimento de culpa. A mãe de Petra e Elena acompanha esta estatística, imagino a responsabilidade que uma mãe carrega de ser perfeita, de dar uma boa educação, de ser uma ótima esposa, de estar sempre bonita, com um corpo atlético. Com a intenção de expressar essa culpa, propositalmente, espelho a imagem da mãe de Petra (4.4) para o lado esquerdo, quero que ela se encare na adolescência (4.12) e vejo neste ato de se observar, no agora e no passado, uma tentativa de sermos mais gentis com nós mesmas. Volta as falas de Virna e, após o olhar culpado da mãe, traz os olhos tristes de Petra. Minha sujeita recorta a cena em que a Petra está no *High School* e precisa levar algum brinquedo para o dia do *show and tell* (mostre e fale, tradução minha). Petra pede para que sua irmã a ajude escolher um brinquedo para levar e Elena entrega um cachorro azul de pelúcia com olhos tristes.

Penso como o sentimento de perda é recebido de formas diferentes para cada pessoa. A irmã mais nova, Petra, tenta se aproximar de Elena, volta para Nova York na expectativa de encontrá-la nas ruas lotadas, sonha com sua irmã, mas se vê perdida naquele emaranhado de sentimentos. Para a mãe é diferente, acredito que possivelmente o peso de cuidar, de ser atenciosa e de se entregar veementemente para os filhos tragam esse sentimento de culpa. A mãe não pode errar, não pode estar cansada, não pode ficar triste, sempre tem que ser uma fortaleza. Esta é uma montagem que deixo mais espaços vazios, penso que a culpa é assim, um vazio mas que pode ser preenchido e acolhido a partir do momento em que olhamos para nós mesmas.

Após vermos estas montagens, feitas, como propôs Didi-Huberman (2013), colocando-as lado a lado, em uma mesa grande (ou em uma cama grande), poder deixar que as relações entre elas apareçam, criando novos incêndios. Além disso, como pontuou Warburg, estas montagens não são fixas e não se prestam a um fechamento das imagens ou da relação entre elas, mas

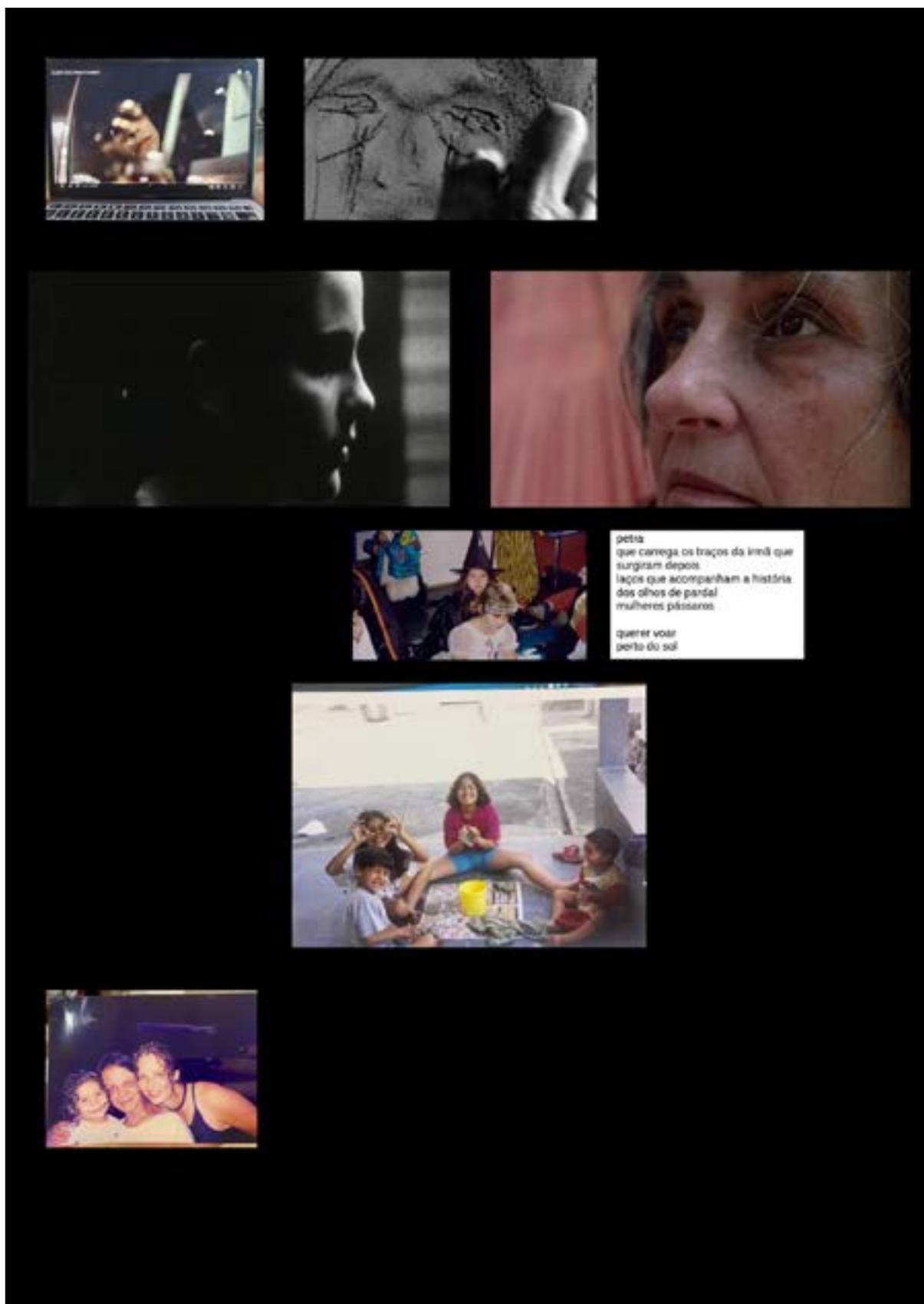
denotam combinações possíveis, aqui, feitas a partir do encontro entre mulheres. Assim, apresentamos, abaixo, as narrativas visuais criadas a partir destas montagens, cada uma delas unidas por elementos que saltam da relação entre elas, respectivamente, a relação entre irmãos, a dança como espaço de criação feminina, o líquido dourado do kintsugi e os olhares.



ANA RITA VIDICA | LETÍCIA BENEVIDES |

Montagens visuais a partir de olhares afetivos de mulheres diversas: outros caminhos metodológicos para a pesquisa com imagens |
Visual montages based on the affective gazes of diverse women: other methodological ways of researching with images





petra
que carrega os traços da irmã que
surgiram depois
laços que acompanham a história
dos olhos de panela
mulheres pássaros
querer voar
perto do sol

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este ensaio também é uma despedida. Giovanna, obrigada por tudo. Espero que esteja em paz. Você sempre estará em minhas memórias e imagens, mas agora, com o alívio que você também se perca como eu me perdi ao te procurar.

Além desse percurso pessoal, que me mostra que a pesquisa, seguindo a direção de Grada Kilomba (2019), não precisa ter um afastamento de si, com a pretensão de construir uma ciência objetiva. Ao contrário, assume-se a subjetividade, que não é só minha, mas também das minhas sujeitas afetivas, como potência. E, elas, como dito, não são objetos, a serem capturados, mas fazem parte da construção do diálogo que faço com os textos e imagens.

Nesse sentido, a proposta metodológica de escrita-pensante-ensaística-afetiva e o uso das montagens visuais se mostram como um caminho profícuo para se pensar com as imagens e não sobre as imagens, de modo que elas nos afetem e possam criar outros caminhos, inclusive para o filme *Elena*, deflagrador dos encontros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICA

CORRIGAN, Timothy. **O Filme-Ensaio: Desde Montaigne e Depois de Marker**. Campinas: Papyrus Editora, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A montagem Mnemosyne: quadros, foguetes, detalhes, intervalos. In: **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

ELENA. Direção: Petra Costa. Intérpretes: Petra Costa, Elena Andrade e Li An. Belo Horizonte: Espaço Filmes, 2012 (80 min.), son., color, digital.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado. 2005. Original FAVRET-SAADA, Jeanne. “Être Affecté”. In.: **Gradhiva: Revue d’Histoire et d’Archives de l’Anthropologie**, 8. p. 3- 9.1990.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano**. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

LARROSA, J. O Ensaio e a escrita acadêmica. In: CALLAI, C.; RIBETTO, A. (Orgs.). **Uma escrita acadêmica outra: ensaios, experiências e invenções**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2016.

PONTES, M. Giovanna. **Kintsugi**: uma websérie sobre o corpo feminino e busca pela aceitação. Cappa - Trabalho de Conclusão de Curso da Universidade Federal de Goiás, 2018. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/971/o/KINTSUGI_FINAL_REVISADO_.pdf. Acesso em 20 out. 2023.

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. *In: Como pensam as imagens*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, p. 21-36, 2012.

SODRÉ, Muniz. As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política. *In: Sentir, comunicar e compreender*. Rio de Janeiro, RJ: Editora Mauad, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2014.

-
- [1] A escrita do texto é feita em primeira pessoa para grafar a experiência pessoal de Letícia Benevides, uma das autoras deste texto. Contudo, ele foi escrito de mãos dadas com a outra autora do texto, Ana Rita Vidica, que orientou os passos e juntas traçamos estas linhas.
 - [2] Dissertação defendida em 2023 no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás. A dissertação tinha como objetivo geral alargar o conceito de dividual de Deleuze, propondo a noção de dividual feminino a partir do encontro do filme-ensaio *Elena* (2012) e as oito mulheres.
 - [3] Você perceberá que ao longo deste ensaio, o nome Giovanna também é mencionado como Gio. Esta era a forma como eu a chamava, e devido à natureza afetiva do meu trabalho, decidimos incorporar essa proximidade também no nome.
 - [4] Somos nove mulheres porque me incluo no grupo como uma das sujeitas afetivas e participantes da pesquisa.