DOI: https://doi.org/10.14201/0BR0019163178

IMAGENS PARRESIÁSTICAS NA OBRA FÍLMICA *HELEN* (2019)

Imágenes parresiásticas en la obra fílmica Helen *(2019)*

Parrhesiastic images in the film *Helen* (2019)

Stela Maris da Silva
Universidade Estadual do Paraná
(Unespar, Campus de Curitiba II, Brasil)

Resumo: Neste artigo, dá-se continuidade à investigação em curso, sobre a obra fílmica no desnudar de verdades, com o referencial em Foucault. Um filme, cinismo da cultura, pode se constituir estratégia de poder, de resistência, na apreensão do novo modo de ser do sujeito. O objeto de pesquisa é o filme brasileiro *Helen*, de André Collazzo (2019). Procura-se identificar os veres e dizeres de Helen, menina moradora do bairro Bexiga em São Paulo, e pergunta-se: o que somos, em um pensamento como estratégia, capazes de dizer sobre "Helen"? A hipótese é de que a

obra inquieta, desnuda por dentro e por fora o espectador. O autor olha e faz olhar com as palavras e imagens parresiásticas.

Palavras-chave: resistência; Parresía cínica; cinema; Helen.

Resumen: En este artículo, se da continuidad a la investigación en curso sobre la obra fílmica en la revelación de verdades, con base en Foucault. Una película, cinismo de la cultura, se puede constituir en estrategia de poder, de resistencia, en la aprehensión del nuevo modo de ser sujeto. El objetivo de esta investigación es la película brasileña Helen, de André Collazzo (2019). Buscamos identificar las miradas y los dichos de Helen, niña que habita en el barrio de Bexiga, en São Paulo, y preguntarnos: ¿qué somos, en un pensamiento estratégico, capaces de decir sobre "Helen"? La hipótesis es que la obra inquieta, desnuda por dentro y por fuera al espectador. El autor mira y hace mirar con las palabras e imágenes parresiásticas.

Palabras clave: resistencia; parresía cínica; cine; Helen.

Abstract: In this article, we continue the ongoing investigation into the filmic work in revealing truths, with reference to Foucault. A film, cultural cynicism, can constitute a strategy of power, of resistance, in the apprehension of the subject's new way of being. The object of research is the Brazilian film Helen, by André Collazzo (2019). We seek to identify the views and sayings of Helen, a girl who lives in the Bexiga neighborhood in São Paulo, and ask: what are we, in thinking as a strategy, capable of saying about "Helen"? The hypothesis is that the restless work, strips the viewer naked inside and out. The author looks and makes people look with parrhesiastic words and images.

Keywords: resistance; Cynic parrhesia; cinema; Helen.

1. Considerações introdutórias

A obra de Michel Foucault caracteriza-se pelos estudos da arqueologia das *epistemés*, os estudos da genealogia do presente e os estudos da ética das atitudes. Trata-se de uma história do pensamento, que pensa

tanto os conhecimentos como as práticas, e também os modos de fazer, os modos de experimentar, que intervêm na constituição dos sujeitos e dos objetos. Foucault entende toda a experiência enquanto modo de pensar, podendo, assim, ser analisada do ponto de vista das formações históricas.

O tema desta pesquisa envolve a questão das visibilidades enquanto campo das formações históricas. Isso quer dizer que cada época faz ver e irá dizer sobre o que é possível ver. "Cada formação histórica produz uma distribuição do visível e do enunciável, sendo que essa distribuição muda e, com isso, muda também a visibilidade" (Silva, 2020, p. 106). No campo das visibilidades, assim como o campo dos enunciados, poder-se-ia, por exemplo, fazer uma arqueologia da pintura, assim como do cinema, da literatura, pois essas são práticas discursivas marcadas por positividades dos saberes. Para Foucault, "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" (Silva & Barros, 2021, p. 911).

Quanto ao interesse de Foucault pelo cinema, não é o de um pensador do cinema, nem o de um cinéfilo[1] (Baecque, 2014, p. 269). Ele ia ao cinema para ver filmes, especialmente aqueles que, de alguma forma, faziam ressonância com alguns dos temas do seu interesse, ou por indicação de alguém. 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 efervescência, no início e no meio dos anos 1970, pode suscitar seu interesse" (Baecque *apud* Artiéres *et al.*, 2014, p. 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

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, p. 269).

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.

A temática do visível e do invisível, da resistência, diz respeito às relações entre o sujeito e a verdade, no jogo de verdades, nas relações de poder, e às formas de relações consigo e com outros. Destaque-se que a arte, na forma de obra fílmica, seria o espaço onde se pode restituir e se reencontrar o jogo de verdades no qual 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. 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, temáticas do filme estudado.

Assim, experimentando, fazendo um sobrevoo com a pergunta instigante — o que somos capazes de ver e dizer sobre os interditos vividos por Helen e sua avó, em *Helen*[2], filme de André Meirelles Collazzo[3] (2019)? —, o objetivo deste estudo é fazer um movimento de pensamento, situado no

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. 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" (Helen, 2021).

3 André Meirelles Collazzo é roteirista de cinema e TV, graduado em Comunicação Social com especialização em cinema na Chapman University (Califórnia, USA), 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, estão *Do Lado De Fora*, *Rendas no ar* e *Cylene*.

campo das relações entre obra fílmica e a filosofia foucaultiana, para que nessa experiência seja possível observar os veres e os dizeres sobre tais jogos de verdade, dos limites, dos interditos. Os jogos de verdade podem acontecer como um jogo *parresiástico*, em meio às relações de poder.

A partir dessas considerações, aborda-se como se configura o jogo *parresiástico*, base para a identificação dos veres e dizeres e a análise propriamente dita.

2. O JOGO *PARRESIÁSTICO*: RELAÇÃO ENTRE CRIADOR (DIRETOR), OBRA E ESPECTADOR

Na experiência com a obra fílmica, na relação entre criador (diretor), obra e espectador, pode-se estabelecer o jogo da *parresía*, um discurso situado no sujeito e nos efeitos produzidos no seu interlocutor, sobretudo visa à transformação do *éthos* do seu interlocutor e comporta um risco para seu locutor. Nesse acontecimento há deslocamentos e problematizações, os que sofrem modificações em relação com o que se vê, o que pode convocar para o pensar o presente. No cinema, entendido enquanto obra de arte, encontramos elementos que, dependendo de como são vistos e como são falados, desnudam verdades e configuram-se nas relações de poder como uma estratégia de poder, 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, mas rejeitam e desprezam em sua vida, escandalizando-se.

Essa visão está situada na discussão que Foucault propõe sobre a arte moderna.

Segundo Foucault,

> 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 o cinema, pois, na relação com o real (Silva & Barros, 2021, p. 912).

Ele argumenta como a arte, relacionando estilo de vida e manifestação da verdade, configura-se como exemplo de *parresía* cínica. Esse é um modo novo de ver a *parresía* grega, através de um refazer das imagens a partir da noção de cinismo como atitude *trans-histórica*, para mostrar a perspectiva de um jogo *parresiástico* cínico, no qual o que é colocado em jogo na relação do espectador com a obra é a verdade no limite das práticas efetivas aceitas por todos, verdade essa escandalosa. No limite das práticas, acontece o desnudamento, uma certa decapagem dessas práticas para se chegar ao elementar da existência. O cinema, em especial, pode colocar o espectador no jogo da *parresía*, onde corre o risco no limite, por exemplo, de expor a própria vida, com a verdade que excede. Esse jogo acaba configurando de modo diferenciado as relações de saber-poder e ética, em que a prática *parresiástica* envolve o espectador que assume o risco de dizer a verdade, de mostrar a verdade da própria vida e, consequentemente, assumir a relação consigo mesmo enquanto cuidado de si. Segundo Silva (2020, p. 23),

> as noções de "cuidado de si" e "estética da existência" passam pelas formas de se compreender o sentido da ética da Antiguidade e da Modernidade, situando a produção de si, a constituição de si, enquanto obra de arte, como invenção permanente de si. Esta estilística não pode ser a consequência de uma metafísica da alma, fundada no discurso da verdade transcendente, mas sim na estética da existência como *bíos*, fundada na inquietação e invenção de si.

3. Visibilidades da obra *Helen* (2019) e seu autor

O filme *Helen* é uma poética, é uma experiência de construção fílmica que revela os desejos e falas emudecidas. Revela, mas também esconde, 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 Collazzo (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, dentre eles a Mostra de Cinema de Ouro Preto, em 2020; o Festival Cinelatino – Toulouse, em 2020[5], no qual foi contemplada com o prêmio PRIX RAIL DOC; o *Cine en Construcción* – Toulouse, em 2019; e o Festival LE ZOLA *Reflets du Cinèma* 2020.

Com uma cuidadosa fotografia de Alziro Barbosa e direção de arte de Dicezar Leandro, *Helen* nos apresenta a mulher-menina de 9 anos, simplesmente tratada como "Helen", que mora em uma pensão no Bairro do Bexiga, em São Paulo.

A menina cuida de bebês, protege colegas na rua, faz pequenas trocas e junta reciclados. Ela tem os pais, mas não reside 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 presenteá-la no 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. Aí 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 "O festival de Toulouse coloca os cineastas em contato direto com produtores, distribuidores, programadores de festivais, agentes de vendas e exploradores, principalmente na Europa" (Moribe, 2019).

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



Fonte: Bruno (2020) / Divulgação

A personagem Helen é vivida por Thalita Machado, uma garota que o diretor encontrou ao testar mais de 400 estudantes das escolas públicas da região do Bexiga, bairro de São Paulo onde é ambientado o filme. A avó é vivida pela atriz Marcélia Cartaxo. Collazzo viu as duas mulheres brasileiras que o fizeram pensar sobre suas condições, seus modos de ser e viver.

Ele percebeu o que Foucault chamou de governo das vidas, dos corpos, da cidade, das instituições, e como isso foi constituindo as subjetividades daquelas mulheres, e se inquietou com o visível e o invisível daquelas vidas. O invisível está nas relações dialógicas, verbais e não verbais e se materializa nas ações, nas experiências. Tal dinâmica pode ser observada na materialização urbana, no modo como as pessoas se organizam e vivem nas cidades. Para Foucault, as pessoas, com suas características, identidades, fixadas a si mesmo, são resultado de relações de poder exercidas sobre os seus corpos, seus movimentos, desejos e forças.

> 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 (Oliveira, 2017, p. 184).

No bairro, com todas essas características, Collazzo disse que "viu" Helen, a personagem do filme, mesmo sem saber que ela inspiraria 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.

Para criar o roteiro do filme, Collazzo (2018) entrevistou dona Maria das Neves em junho de 2016. Ele a descreve como uma mulher nordestina forte, de poucos sorrisos, guerreira, querida e respeitada por todos. Sobre o nascimento de Helen, ela contou que o filho estudava, conheceu uma menina, namorou e a moça ficou grávida. Apesar de terem o desejo de casar, dona Maria disse que não, pois o filho tinha que terminar os estudos. A moça casou com outro e Helen foi criada pela avó. Conta que disse para a mãe: "vou criar por nós duas". Na época da entrevista, Helen estava com quase 18 anos e já estava na faculdade paga pela avó, que priorizava a formação da jovem.

Em entrevista concedida ao crítico Carmelo Bruno (2020), o diretor e roteirista Collazzo afirmou que o "Bexiga 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, quando o país sofria com 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, o de levar para outros olhos a questão.

Em conversa[6] com o diretor André Collazzo, percebemos que o "olhar" para a vida, para o bairro, para as pessoas, para a história daquelas mulheres

6 A entrevista informal concedida pelo diretor com as duas pesquisadoras ocorreu no mês de outubro de 2022, via plataforma Meet.

norteou seu trabalho. Com muita intensidade, ele pretendia levar suas percepções 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, nos 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.

4. Os veres e os dizeres de Helen sobre ela mesma

Antes de olhar Helen em seus dizeres, convém salientar que em nossa época, assim como em outras, os ideais de beleza são criados como dispositivos da exploração econômica, de vigia e controle dos corpos. São os saberes que se constituem enquanto biopoderes, que vigiam, punem, classificam e hierarquizam. O corpo como objetificação da sexualidade foi se tornando objeto de vigilância e controle, alvo das preocupações e análises. Sant'Anna (2014, pp. 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, dentre 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 sentido distinto e, por vezes, serve para classificar as pessoas, funcionando como valor que hierarquiza. E, consequentemente, no caso das mulheres que não são consideradas belas, a beleza causa sofrimento, ansiedade e baixa autoestima (Nezo, 2019, p. 11).

Os saberes sobre o corpo, nos jogos de verdade, relacionaram-se às técnicas e foram se constituindo enquanto micropoderes, os quais circulam

em rede, de saberes e práticas como dispositivos de biopoderes. Tais saberes circulam em diferentes espaços e instituições, ao proibirem, obrigarem, privarem e coagirem. O biopoder investe no corpo visibilizando modelos de corpo belo, os exercícios, o desenvolvimento muscular, a exaltação para que cada um, de modo obstinado e vigilante, torne-se bonito, magro, bronzeado etc.

Entre tantos outros dizeres de Helen, destacamos os dizeres sobre a beleza da mulher. Helen, apesar de ser uma criança de 9 anos, vê-se 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 diz, 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.

É nessa perspectiva que 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 sai de cabelo pintado, supostamente mais bonita. Em outra cena, a mãe lhe diz que a pintura não estava boa e melhora-a com outra cor. O que se vê e o que se ouve dos dizeres é uma Helen preocupada com sua beleza, e é estimulada por diferentes dispositivos a ficar bonita.

Nas suas vivências nos diferentes 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: "sua avó nunca usou maquiagem na vida (...). É bruta (...), nunca ligou para beleza".

Imagem 2. Helen encantada pela caixa de maquiagem



Fonte: *Helen* (2021)

Mas, Helen não deixa de pensar e alimentar o desejo. Ela tem outras informações; ela tem diferentes referências de mulher. É o que se vê na cena em que 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.

A maquiagem é um tema central. Helen pede para olhar a caixa de maquiagem no salão de beleza da mãe. Fascinada pelas 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 mesma não vê. Passam pelo entendimento de que um determinado aspecto da vida pessoal, social, desvela, traz à visibilidade as modalidades de funcionamento econômico político das cidades, dos governos, atualizando o modo de ação dos dispositivos de constituir subjetividades assujeitadas.

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

O olhar para os veres e dizeres de Helen, a protagonista do filme, situa-se no limiar, na passagem para o "fora", para o que não está visível, mas é pensável. Assim, a obra fílmica pode ser uma estratégia de resistência, com função político-poética.

E nessa poética fica muito evidente que a verdade, enquanto discurso que escandaliza, é *parresía*, e está na fronteira do filme, entre um dentro um fora do próprio filme, no seu invisível visível, situado na relação entre o artista diretor, sua produção fílmica e os espectadores.

A proposta de Collazo, ao deixar visível a busca pela beleza da avó, expressa no desejo de comprar a caixa de maquiagem, mostra o que está invisível, ou seja, os dispositivos que a levaram à busca da beleza idealizada da avó. Portanto, poderíamos afirmar que aí temos uma verdade enquanto *parresía cínica*, uma verdade que escandaliza, visibilizada no quanto a garota foi assujeitada, e mostra como funciona o dispositivo de biopoder da beleza a ser consumida.

Importante destacar que Foucault (2001a, p. 1269), no texto *La force de fuir*, sobre a obra *Les chiens* de Rebeyrolle, escreveu: "A pintura tem ao menos isto em comum com o discurso: quando ela transmite uma força que cria história, ela é política". Assim como a pintura, talvez seja possível afirmar que o cinema, com sua força de imagens, pode também criar história e, portanto, o filme é política. Ora, se assim é, o que nós, os espectadores, podendo olhar a partir de qualquer lugar, sem um lugar fixo diante da obra, o que vemos e podemos dizer da obra fílmica *Helen*? Nós, espectadores,

vimos e ficamos sabendo sobre muitos acontecimentos e dispositivos aos quais a menina Helen está assujeitada.

> Situado diante da obra, o espectador tem linhas de visibilidade e enunciações, o que o faz ver o que pode pensar e não ver o fora, o invisível, mas também "linhas de força", as do poder. 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 (Silva & Barros, 2021, p. 921).

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".

6. Considerações que podem levar a outros veres e dizeres

A partir da produção fílmica de André Collazzo, 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 *parresiasticamente* 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 nas 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.

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 refletir sobre a existência e sobre o que estamos fazendo de nós mesmos e com os fatos com os quais convivemos. Pensar o que está aí, mas invisível, para pensar o que não se pensara antes.

Referências

Artières, P. *et al*. (2014). *Michel Foucault*. Rio de Janeiro: Forense.

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

Bruno, C. (2020). Helen: "O Bixiga é uma ferida exposta no meio da capital", afirma André Meirelles Collazzo. *Papo de Cinema*. Recuperado em 31 de janeiro de 2024, de https://n9.cl/7sk1t.

Collazzo, A. M. (2018, 7 de março). Notas sobre um Filme. *Flaneur Magazine*, 7, 33-288.

Collazzo, A. M. (Diretor). (2009). *Rendas no Ar* [Filme].

Collazzo, A. M. (Diretor). (2016). *Cylene* [Filme].

Collazzo, A. M. (Diretor). (2019). *Helen* [Filme].

Gallo Netto, C. (2019, 11 de março). Bexiga, história viva das origens da cidade de São Paulo. *Jornal da Unicamp*. Recuperado em 31 de janeiro de 2024, de https://n9.cl/fyxtf.

Foucault, M. (1987). *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Rio de Janeiro: Vozes.

Foucault, M. (1988). *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal.

Foucault, M. (2001a). *Dits et écrits, I: 1954-1975*. Paris: Gallimard.

Foucault, M. (2001b). *Dits et écrits, II*. Paris: Gallimard.

Helen. (2021). *Adoro Cinema*. Recuperado em 31 de janeiro de 2024, de https://www.adorocinema.com/filmes/filme-293449/.

Moribe, P. (2019, 30 de março). Festival de Toulouse: filme sobre menina de cortiço traz complexidade do Brasil. *Rfi*. Recuperado em 31 de janeiro de 2024, de https://n9.cl/v04eg.

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, Brasil.

Oliveira, S. F. B. de. (2017). Bixiga como "Estado de Espírito": da exclusão (in) visível à memória sociocultural. *Revista ARA*, 3, 181-206.

Sant'Anna, D. B. de (2014). *História da Beleza no Brasil*. São Paulo: Contexto.

Silva, S. M. (2020). *Estética da existência e parresía cínica: Sua trans-historicidade moderna na experiência foucaultiana da pintura de Édouard Manet*. Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica do Paraná, PR, Brasil.

Silva, S. M.; Barros, A. M. Visibilidades e invisibilidades: *Parresía* em *A vida invisível (2019)*. In M. M. Ramos (Coord.). *Mucho más que cine: historia, literatura y arte en el cine en español y en portugués* (pp. 910-923). Madrid: Editorial Dykinson.