

**FOUCAULT, DELEUZE, ALMODÓVAR:
CARTOGRAFIAS DE JULIETA**

**FOUCAULT, DELEUZE, ALMODÓVAR:
CARTOGRAPHIES OF JULIETA**

**FOUCAULT, DELEUZE, ALMODÓVAR:
CARTOGRAFÍAS DE JULIETA**

Tiago Amaral Sales¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3555-8026>

Resumo: Este artigo consiste em cartografias produzidas a partir do encontro com o filme Julieta (2016), dirigido por Pedro Almodóvar. Produzo escritas-encontros pensando no filme em suas potências educativas, objetivando cartografá-lo. A filosofia de Gilles Deleuze e Michel Foucault embasam epistemologicamente a escrita produzida no encontro com o filme. Percebo que Julieta (2016) traça caminhos de vida e modos de existência singulares, fugindo de representações da vida de uma mulher, criando cartografias múltiplas em seus trajetos afectivos que possibilitam devir – devir-mulher, devir-outro, e... – em meio a desejos que pulsam, vibram e movem corpos nos encontros com outros corpos, nas dores, nos prazeres e nos fluxos de vida.

Palavras-chave: Cinema; Educação; Audiovisual; Vida; Devir.

Abstract: This article consists of cartographies produced from the encounter with the movie Julieta (2016), directed by Pedro Almodóvar. I produce writing-encounters thinking about the movie in its educational potentials, aiming to map it. The philosophy of Gilles Deleuze and Michel Foucault epistemologically supports the writing produced in the encounter with the movie. I realize that Julieta (2016) traces singular life paths and modes of existence, escaping from representations of a woman's life, creating multiple cartographies in her affective paths that allow becoming – becoming-woman, becoming-other, and... – in the midst of desires that pulsate, vibrate and move bodies in encounters with other bodies, in pain, in pleasures and in the flows of life.

Keywords: Cinema; Education; Audio-visual; Life; Becoming.

Resumen: Este artículo consta de cartografías producidas a partir del encuentro con la película Julieta (2016), dirigida por Pedro Almodóvar. Produzco escrituras-encuentros pensando en la película en sus potencialidades educativas, buscando mapearla. La filosofía de Gilles Deleuze y Michel Foucault sustenta epistemológicamente la escritura producida en el encuentro con la película. Me doy cuenta de que Julieta (2016) traza caminos de vida y modos de existencia singulares, escapando de las representaciones de la vida de una mujer, creando múltiples cartografías en sus caminos afectivos que permiten devenir – devenir-mujer, devenir-otro, y... – en el medio de deseos que pulsán, vibran y mueven cuerpos en encuentros con otros cuerpos, en el dolor, en los placeres y en los flujos de la vida.

Palabras clave: Cinema; Educación; Audiovisual; Vida; Devenir.

1 Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Uberlândia – MG, Brasil. E-mail: tiagoamaralsales@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Escrever para não morrer, como dizia Blanchot, ou talvez mesmo falar para não morrer é uma tarefa sem dúvida tão antiga quanto a fala.

Michel Foucault, 2009, p. 47

Michel Foucault (2009, p. 47) remete a Maurice Blanchot no texto *A linguagem ao infinito*, ao pensar na escrita como forma de não morrer e, paradoxalmente, de lidar com múltiplas formas de morte. A partir dessa citação e da reflexão de escrever e falar para não morrer, questiono: poderia a manipulação de imagens e de sons serem também técnicas de preservar certas vidas? Ou, quiçá, de criar vidas, a partir da produção de narrativas fílmicas, criando povos?

Gilles Deleuze, no livro *Crítica e Clínica* (1997), defende que a literatura pode ser uma forma de saúde, em uma escrita em devir², e que “a saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta. Compete à função fabuladora inventar um povo” (p. 14). Para o filósofo, a literatura é um delírio e o seu fim último é “pôr em evidência no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida. Escrever por esse povo que falta... (‘por’ significa ‘em intenção de’ e não ‘em lugar de’)” (DELEUZE, 1997, p. 15).

Produzir um filme envolve uma série de processos. A escrita de um projeto, a elaboração de um roteiro, a criação dos cenários e das falas, pensar nos ângulos, focar nos recortes... Produzir um filme é um trabalho criativo, demanda tempo e vida dos sujeitos que participam da obra. A escrita também atravessa a elaboração fílmica. Pode-se dizer que a própria produção audiovisual escreve com imagens e sons, grava narrativas, inventa povos nas suas fabulações (DELEUZE, 1997), e leva a linguagem ao infinito para que não morra (FOUCAULT, 2009).

“Pintar não é afirmar”, reflete Foucault (2009, p. 263) no último subtítulo do texto *Isso não é um cachimbo*, em referência à obra de Magritte intitulada com o mesmo nome. Nas suas escritas, o filósofo francês pontua que “a pintura cessou de afirmar” (2009, p. 263) a partir do momento em que experimenta quebras com o velho espaço de representação que, segundo ele, “não passa de uma pedra lisa, portando figuras e palavras: embaixo, não há nada” (2009, p. 259). Se pintar não é afirmar, e sim pintar, criar, proliferar, o que será produzir cinema contemporaneamente? O que é criar um filme?

Penso, em diálogo com as reflexões de Foucault (2009), que criar um filme também não é afirmar, mas sim criar uma produção que não necessariamente represente algo. Ver uma produção artística – seja uma pintura, um texto literário ou um filme – para além da

2 Sobre o devir, Deleuze afirma que “Devir é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade (...) Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 10).

ótica representacional é estar atento à vida que nela pulsa e, inclusive, às vidas por ela criadas, aos povos produzidos por suas fabulações, aos afectos e perceptos (DELEUZE; GUATTARI, 1992)³ possíveis a partir dela.

Para a escrita deste artigo, escolhi o filme *Julieta*⁴ (2016) para pensar em afecções e percepções possíveis a partir de seus trajetos audiovisuais. Lançado em 2016, o filme foi escrito e dirigido por Pedro Almodóvar (cineasta espanhol). Segundo Elsa Fernández-Santos (2016, s.p.), *Julieta* foi o vigésimo filme de Almodóvar e foi produzido após um período em que ele fez uma cirurgia nas costas e esteve afastado, sendo uma oportunidade de retornar ao “universo feminino” no “drama mais seco de Almodóvar”. Junto ao filme, busco tensionar algumas noções e percepções da feminilidade, com atenção aos devires possíveis.

Uma dimensão importante nas produções audiovisuais de Almodóvar é a do desejo, como afirma Paloma Coelho (2017, p. 93):

Isso porque nesses filmes o desejo não é algo a ser censurado, regulado, contido, julgado ou punido, mas é conformado nas experiências dos indivíduos; é algo concreto, e não uma pulsão abstrata passível de sanções, uma força maior a ser reprimida em função de um conjunto prescritivo a ser respeitado. Mais do que o motor das histórias, o desejo é, antes de tudo, o princípio moral das condutas dos personagens.

Coelho (2017) percebe que o desejo é imprescindível para pensar as dimensões de gênero e sexualidade nas produções do cineasta. Assim, a autora reflete e afirma que “em Almodóvar não há transgressão pelo fato de não haver um código moral, e sim uma espécie de suspensão das regras dentro de um universo próprio, paralelo” (COELHO, 2017, p. 105). Almodóvar cria o seu próprio universo em suas produções audiovisuais, com as suas regras, com os seus povos. O desejo move os mundos almodovarianos: uma vida pelo desejo, em forças e devires viscerais. Vida, corpo e desejo em experimentações, em potências.

O encontro com o drama *Julieta* (2016) me instigou, ao perceber a beleza estética do filme e as poéticas narrativas traçadas em torno da vida da personagem principal, com o mesmo nome do filme. Julieta, tanto em sua juventude quanto ao estar mais velha, percorre caminhos, lida com as dores, sofre, sucumbe e também cria possibilidades para respirar e seguir vivendo.

3 Utilizo os conceitos de afectos e perceptos inspirados em Gilles Deleuze e Félix Guattari. Segundo os filósofos no livro *O que é a filosofia?*, a arte conserva e se conserva em si, e “O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 213).

4 O site Filmow (2022) traz a sinopse do filme *Julieta* (2016): “Julieta (Emma Suárez/Adriana Ugarte) é uma mulher de meia idade que está prestes a se mudar de Madri para Portugal, para acompanhar seu namorado Lorenzo (Dario Grandinetti). Entretanto, um encontro fortuito na rua com Beatriz (Michelle Jenner), uma antiga amiga de sua filha Antía (Blanca Parés), faz com que Julieta repentinamente desista da mudança. Ela resolve se mudar para o antigo prédio em que vivia, também em Madri, e lá começa a escrever uma carta para a filha relembrando o passado[...]”.

“Um pouco de possível, senão eu sufoco” afirmou Deleuze (2013, p. 135) ao falar dos caminhos que levaram Foucault aos processos de subjetivação. Sobre Foucault, Deleuze afirma que “O pensamento jamais foi questão de teoria. Eram problemas de vida. Era a própria vida. Era a maneira de Foucault sair dessa nova crise: traçando a linha que lhe permitisse sair dela, e estabelecendo novas relações com o saber e o poder. Mesmo que às custas da própria vida” (2013, p. 135). As questões que movimentavam Foucault eram questões de vida, assim como as que deram forças ao pensamento deleuziano. Em minha percepção, as produções cinematográficas de Almodóvar também são questões de vida, criando vidas ficcionais que instauram quebras no mundo não fílmico, possibilitando respiros para não sufocar, através da força do desejo.

O referencial teórico e epistemológico da filosofia foucaultiana e deleuziana guiaram-me na produção deste texto. Estas escritas consistem em um encontro ficcional e fabulativo entre Foucault, Deleuze e Almodóvar que ocorre além-mar, no Brasil, a partir de um corpo que se coloca em movimento pelo contato entre arte, filosofia e ciência na produção acadêmica educacional.

Utilizo a cartografia, inspirado sobretudo no trabalho de Suely Rolnik (2016), para traçar as linhas que se seguem, percorrendo o filme *Julieta* atento aos afectos engendrados a partir do nosso encontro. Crio escritas-encontros, sendo esta uma aposta metodológica em pesquisa em educação que tenho feito em meus últimos trabalhos, produzindo escritas a partir dos encontros filosóficos, artísticos e científicos demandados. Assim, reflito sobre o que é possível aprender e educar(-se) pelo encontro vivido com o filme *Julieta* (2016). A partir desta produção audiovisual percebo quebras, espaços de multiplicidade, de vazões, rachando imagens, palavras, sons, em composições embrionadas e contaminantes em afecções. Assim, coloco-me em movimento de estar atento aos agenciamentos nele produzidos, em tentativas de “rachar as coisas, rachar as palavras” pelo meio, espaço onde as coisas crescem, como afirmou Deleuze (2013, p. 113) ao pensar no trabalho de Foucault.

Os ensinamentos genealógicos de Foucault (2019), no texto *Genealogia e Poder*, inspiram-me a demorar nas meticulosidades, nos saberes locais e menores que insurgem com Julieta, aprendendo com ela, com a sua vida, com os encontros fílmicos em suas micropolíticas.

Julieta é uma mulher branca, europeia, de classe média e tem uma filha, Antía. Ela ocupa, paradoxalmente, posições de maioria – branca, europeia, mãe – e minoria – mulher, viúva, mãe solo. Utilizo aqui os conceitos de maioria e minoria inspirados em Deleuze e Guattari (2011). Segundo os autores, “a maioria, na medida em que é analiticamente compreendida no padrão abstrato, não é nunca alguém, é sempre Ninguém [...], ao passo que a minoria é o devir de todo o mundo, seu devir potencial por desviar do modelo” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 56). Estas instâncias de maioria e minoria são sutilmente tensionadas no filme, sem prender-se na trama representacional e identitária.

A partir do meu encontro com o filme *Julieta* (2016), reflito sobre as possibilidades outras de cultivar laços para além da maternidade e paternidade. Laços para o hoje, laços para o futuro. Laços, talvez, de amizade, como Foucault (2010a) refletiu na entrevista intitulada *Da amizade como modo de vida*.

Foucault, ao falar das relações de desejo e prazer entre pessoas de diferentes idades, afirma que “têm de inventar, de A a Z, uma relação ainda sem forma, e que é a amizade: quer dizer, a soma de todas as coisas através das quais um e outro podem se dar prazer” (2010a, p. 349). Na mesma entrevista acerca da amizade, Foucault reflete intensamente sobre questões relacionadas aos modos de vida homossexuais, afirmando que “o que devemos trabalhar, parece-me, não é tanto para liberar nossos desejos, mas para tornarmo-nos infinitamente mais suscetíveis ao prazer” (2010a, p. 350). A partir dessas reflexões sobre amizade, desejo e prazer, atento-me ao filme *Julieta* e em como ele tece essas diferentes dimensões.

“Eu sei que não convém narrar uma fotografia. Sem sombra de dúvida, isso é signo de que se é pouco hábil para falar dela, pois, das duas, uma: ela nada narra e a narração a alteraria, ou, se narra, não nos necessita para nada”, afirma Foucault (2014, p. 94), mas, no entanto, o filósofo continua dizendo que algumas fotografias nos movem com o desejo de narrá-las. “Amo as formas de trabalho que não se acercam como obras mas se abrem por serem experiências” (FOUCAULT, 2014, p. 94). Desse desejo de narrar uma produção artística, pelo qual Foucault foi tomado, é que transbordam os perceptos e os afectos vividos no filme e a partir dele, (s)urgindo o objetivo deste texto: cartografar o filme, saboreá-lo, experienciá-lo, experimentá-lo, narrando de formas não lineares, fugindo de representações, percorrendo com os seus devires, olhando os atuais que ele remete e buscando as potências e virtualidades que dele emergem, ao percorrer as cartografias nele engendradas.

Inspirado em Rosa Fischer (2008) e no trabalho de pensar em um filme dentro do campo da Educação, também embasada na filosofia foucaultiana, “proponho-me a experimentar esse misto de passividade e atividade, a entrar nas imagens, a metodicamente abrir algumas das enunciações dessa narrativa, a localizar cenas e seqüências, retomando gestos, ritmos e sonorizações pelos quais fui ‘tomada’” (p. 195). O que no filme *Julieta* (2016) agenciou em mim movimentos que demandaram uma maior atenção aos afectos e perceptos que me atravessaram? Assim, dividi este texto em três seções: a inicial e introdutória; a seguinte em que percorro minuciosamente a narrativa fílmica de *Julieta* (2016) e as suas cartografias traçadas; e, por fim, alguns desdobramentos das percepções, afecções e possíveis que encontrei nas – e a partir das – cartografias traçadas no filme.

CARTOGRAFIAS DE JULIETA

Tons vermelhos aveludados iniciam as primeiras cenas do filme. A que remeteriam? Feminilidade? Sangue? Desejo? O vermelho muda de perspectiva e mostram-se as roupas de Julieta, personagem principal do filme, que o abre embalando objetos, remexendo em

seus pertences, em memórias, em marcas. As unhas, também vermelhas, compõem uma paisagem de um corpo-mulher que revira a sua vida, o seu passado, as suas mortes, as ausências e as presenças. Recordo da música *Sangue Latino* na voz de Ney Matogrosso: “Minha vida, meus mortos, meus caminhos tortos. Meu sangue latino”⁵. O filme, como na maioria das demais criações do cineasta Pedro Almodóvar, investe na produção de uma latinidade, focando em narrativas de uma Espanha pós-ditadura e nos processos de reterritorialização, como reflete Coelho (2017).

Enquanto Julieta revira os seus objetos pessoais no preparo para a sua mudança, chega Lorenzo, o seu companheiro, contrastando com as tonalidades vermelhas da cena. As cores migram do vermelho aos tons cinza, mesclando com outros pontos vermelhos no cenário. Da mulher sonhadora à espreita de uma vida nova em outro país, organizando a sua ida da Espanha para Portugal – uma mudança para não envelhecer sozinha e sim junto de Lorenzo –, rapidamente Julieta é deslocada ao lugar de mulher triste, cansada e inquieta. Não que a tristeza e inquietude não estivessem anteriormente presentes em sua vida, mas, após o seu encontro com Beatriz (Bia/Bea) em uma esquina de Madri, Julieta recebeu breves notícias sobre Antía, sua filha e, logo em seguida, uma explosão de tristeza advinda de lembranças do passado toma conta de seu corpo.

Do vermelho ao cinza. Uma quebra. Na esquina da rua Monte Esquinza com Marqués de Riscal, em Madri, Julieta tem um encontro inesperado. Beatriz e ela se cruzam, se olham, se surpreendem e se abraçam. Entre cenas da bela arquitetura madrilenha, este encontro instaura uma torção no filme. Beatriz é conhecida de Julieta há tempos e traz notícias de Antía, filha de Julieta que há anos ela não tem notícias. Essas poucas novidades quebram com o clima de tranquilidade e paixão nos preparativos da mudança, presentes na cena anterior, e Julieta decide não mudar-se mais para Portugal com Lorenzo.

Um desejo de remexer no passado revolve Julieta por entre as suas olheiras, os cansaços e as memórias. Rapidamente ela deixa o seu apartamento e se muda, mas não para Portugal com Lorenzo, e sim para o prédio de um antigo apartamento em que morou, em uma parte central de Madri. Voltar neste local lhe permite imergir em suas memórias, remexer no passado, adentrar em fotos rasgadas, lembranças guardadas, objetos impregnados de tempos outros. É um retorno ao passado e a tanto que foi deixado preso, mas que continuava nela vivo e ressoando. Ou, quiçá, um novo começo, repleto de passados, mas permeado de gérmen de porvir.

Julieta começa a escrever para Antía e cola os pedaços de uma foto rasgada das duas. Nas cenas seguintes, ela sai pela cidade, ziguezagueando pelos territórios repletos de memórias. Ruas antigas da capital espanhola cheias de pessoas, quadras com adolescentes jogando, paredes grafitadas, casas, portas, muros... Paisagens que vão se compondo, entretecidas com os fios do tempo.

5 Música *Sangue Latino* de João Ricardo Carneiro Teixeira Pinto e Paulo Roberto Mendonça.

Em tom de mistério, Lorenzo segue Julieta até que ela chegue em sua nova – e antiga – morada. O que ele pensaria? Seus olhares não são de violência ou de raiva, mas de incompreensão. No escuro da noite, ele desaparece e, nas cenas seguintes, um corte migra para Julieta em suas novas atividades: escrever para Antía, incessantemente, incansavelmente, contando-lhe tudo o que não pôde ou não deu conta nos anos que se passaram.

As escritas de Julieta para Antía começam narrando os primeiros encontros de Julieta com o pai de Antía. Este encontro ocorreu em uma noite em um trem em movimento. Os tons de azul e vermelho acompanham Julieta pelo filme, mesclados com pinceladas de amarelo e verde pelos cenários. As cenas migram para o trem, no qual Julieta, com seus vinte e cinco anos, aparece sentada sozinha e lendo um livro, quando um homem que aparenta ter o dobro de sua idade chega e lhe pede para com ela se sentar. Vestido de preto, seu rosto e voz transparecem tristeza e cansaço, enquanto o de Julieta, mesmo maquiado, transborda inquietude e preocupação. A jovem Julieta, desassossegada e, quiçá, assustada com aquela presença masculina e mais velha do que ela, em um espaço noturno e vazio, se levanta e sai de lá, caminhando em direção a outro espaço da locomotiva. O que deve ter movimentado-a? Medo de uma violência física ou verbal? Impaciência? Marcas do machismo?

Julieta vai para o vagão restaurante do trem, no qual conhece um rapaz que lhe convida para sentar. Ele é Xoan e será o seu futuro marido e pai de sua filha, Antía. Enquanto conversam, trocando informações íntimas – como o fato de Xuan estar casado com uma mulher que está doente e vive em uma cama há anos, e que Julieta leciona em uma escola –, um veado corre no lado de fora do trem, podendo ser avistado pela janela. Julieta afirma que ele estaria procurando uma fêmea. Os tons entre vermelho e azul continuam compondo as cenas. A sensualidade e o desejo, junto dos tons de vermelho, contrastam com a profundidade, a calma e a frieza, com os tons de azul. Misturas de medo e calor, frio e desejo entre conversas, cafés e um drinque.

Uma pausa forçada no trem desestabiliza a possível calma que lá existia. Um mistério paira. Seria o veado que estava correndo ao lado do trem? Seria um acidente? Haveria vítimas? Um quase silêncio preenche as cenas. Julieta volta à sua cabine inicial a qual compartilhava com o homem misterioso, mas este não estava mais lá, restando apenas a sua mala, que ela descobrira estar vazia. Julieta sai e encontra Xoan que ajudava a carregar um corpo. Era o corpo do homem que, por instantes, fez companhia para Julieta e a assustou. Ele, então totalmente sozinho, suicidou, atirando-se em frente ao trem. A sua morte assusta Julieta que sente que, agora, está rodeada pelo clima de morte. Teria ela responsabilidade nessa morte planejada? Qual responsabilidade temos na vida do outro?

Foucault, em *Conversa com Werner Schroeter*, reflete que o suicídio é algo muito difícil de fazer e que, não necessariamente é uma conduta feia e ruim, e sim que “não há uma conduta mais bela do que o suicídio e, por conseguinte, ela merece ser refletida” (FOUCAULT, 2011, p. 108). O homem teve a força e coragem de planejar e executar aquele

momento de sua morte, levando a mala vazia de roupas no trem. Talvez nada necessitasse levar, pois naquela última viagem lhe bastavam as roupas do corpo e a decisão que havia tomado. Porém, aquela morte deixará marcas vivas no corpo de Julieta.

Para não ficar sozinha, Xoan acompanha Julieta e, no meio da noite, em meio à insônia fatal, se beijam e transam enquanto o trem segue o seu destino. Medo, tesão, calor e frio continuam coexistindo, juntamente com a morte que, paradoxalmente, divide espaço com o surgimento de novas vidas e relações por vir. As cenas seguintes são da Julieta contemporânea, que narra o filme, mais velha, caminhando pelas ruas de Madri, contrastando com a Julieta do passado, professora em uma escola, lecionando literatura clássica, dialogando com os seus alunos sobre o corpo, a juventude, a aventura e o desconhecido.

Na cena seguinte, Julieta caminha até a direção da escola e lá receberá a notícia de que o seu tempo daquele trabalho acabou pelo fim do período como professora substituta, e que também uma carta lhe havia chegado. Era Xuan entrando em contato com ela pelo único endereço que conhecia: a escola onde ela trabalhava. Por acaso ou sorte, a carta chegou a tempo do seu último dia de trabalho. Estes acasos fazem parte do clima de desejo o qual preenche os filmes almodovarianos (COELHO, 2017) e que conspira no ‘tempo das coisas’, permitindo que existam e aconteçam esses encontros ‘por um triz’.

Xuan, na carta, convidou-a para visitá-lo. Rapidamente Julieta arruma as suas coisas e viaja até a cidade dele e, ao chegar a sua casa, é recebida pela empregada doméstica Marian – interpretada pela atriz Rossy de Palma, presente em muitos dos filmes de Almodóvar e amiga do cineasta –, que lhe avisa que chegara tarde para o velório da esposa de Xuan. Ao entrar na casa, uma cena impressiona Julieta: a vista da cozinha para o mar.

Xoan é pescador e vive em uma casa que parece estar dentro do mar. A vista é impressionante: os tons de azul do céu se entremeiam com o azul do mar e os azulejos brancos e azuis das paredes com desenhos de conchas e peixes, criando um clima marítimo de calma e maresia, quase como em um sonho.

Os tons entre vermelho e azul continuam povoando as cenas. Os tons avermelhados geralmente estão nas personagens femininas, como Julieta, Marian, assim como em flores, por exemplo, e os de azul em Xoan, no mar e nas casas, porém não é uma regra e os personagens se misturam entre estas tonalidades. Seriam artimanhas de produção – e quebra – de gênero? Julieta e Xoan transam e se entremeiam entre tons avermelhados e paisagens de azul, em uma mistura de cores e corpos.

No desenrolar do filme, Julieta conhece Ava, grande amiga de Xoan. Ava é artista e cria esculturas de bronze e terracota, duras como a população local, como ela mesma afirma. A dimensão da amizade se faz presente nas relações entre Ava e Xoan, Julieta e Ava, Julieta e Lorenzo, talvez, próximo ao que Foucault (2010a) denominou na amizade como modo de vida.

Julieta confessa para Ava, agora sua amiga, que foi encontrar Xoan novamente por estar grávida de Antía e, nas cenas seguintes, já aparece com sua filha ainda bebê e viajan-

do para visitar os seus pais, avós de Antía. Samuel, pai de Julieta, a esperava na cidade deles junto de uma mulher jovem e estrangeira que pouco fala espanhol, chamada de Sanéa. Ela é responsável por cuidar da casa e da mãe de Julieta, que se encontra doente. Uma tensão existente paira entre Julieta e Sanéa. O seu pai aparece nas cenas sempre próximo de Sanéa, aparentando ter mais do que uma relação profissional de patrão e empregada, mas sim de companheirismo, de compartilhar uma vida. Seria também uma amizade, um modo de viver com prazer para ambos?

Ao chegar à casa de campo de seus pais, Julieta encontra a sua mãe, Sara, completamente esgotada e deitada em uma cama dentro de um quarto trancado. Julieta chega e se aproxima dela, em um gesto de carinho. Beija-a no rosto e lhe apresenta Antía, a sua neta. Sara está pálida e parece que a sua vida está se esvaindo. Julieta decide se hospedar, no mesmo quarto, para que possa passar mais tempo com a sua mãe. No meio da noite, ao dormirem juntas, Sara acorda e se recorda de Julieta. Na madrugada, as duas se encontram em uma intensidade emocionante. Julieta apresenta Antía à mãe. Os tons de azul preenchem as cenas entre contrastes brancos, na palidez da quase ausência de vida a qual Sara se encontrava.

As cenas seguintes são preenchidas de cores vibrantes, em que Samuel trabalha no cultivo de hortaliças junto de Sanéa, e se beijam rapidamente. Os dois estão repletos de vida, em contraste com o esgotamento no qual Sara se encontrava, acamada e trancada em um quarto. Logo em seguida, Julieta, Sara e Antía saem da casa vestidas com roupas coloridas. Sara se destaca: está trajando um vestido multicolor e caminhando, exalando vida.

Os olhares dos personagens se cruzam, em diálogos afectivos. Nas cenas seguintes, Julieta questiona o seu pai sobre a forma como ele tem tratado a esposa, enquanto fazem o almoço. Para Julieta, Sara necessita mais do que ter uma cama arrumada e de comida, precisa de mais atenção, carinho e cuidados, coisas que nem o seu pai nem Sanéa têm ofertado. O seu pai a contrapõe, afirmando que Julieta tem a vida dela, e eles a deles, pedindo a ela que seja mais compreensiva com eles.

Logo em seguida, Julieta e Antía retornam à sua casa, sendo recebidas por Xoan e Marian. Ao entrar no quarto e contar sobre a viagem a Xoan, percebe no seu braço esquerdo uma tatuagem no formato de um coração com as letras A e J, de Antía e Julieta. Julieta beija a tatuagem, ainda em processo de cicatrização, marcada em cores de vermelho vibrante. Depois, cenas de Julieta no começo da adolescência se seguem, continuando nas composições entre azul e vermelho. O clima marítimo penetra toda a casa. Rapidamente, as cenas mudam para certa tensão em tonalidades de azul e preto, enquanto Julieta leva Antía para pegar o ônibus e viajar ao acampamento da escola.

Na continuação, Marian aparece se despedindo da casa de seus padrões. No seu último dia de trabalho, ela e Julieta discutem, pois a personagem principal do filme decidira voltar a lecionar, não desejando manter-se apenas aos cuidados da casa e Marian questio-

na a sua decisão, julgando-a um equívoco pois, para ela, o principal dever de uma mulher é cuidar de sua família, permanecendo dedicada aos cuidados da casa para mantê-la unida. Na cena, tensões entre gênero, trabalho, família e prescrições sociais são colocadas em questão. Julieta posiciona-se que aquele era um problema dela e Marian rebate que, caso ela saia de casa, tudo acontecerá como antigamente, sem explicar o que seria isso mas, aparentemente, remetendo às trágicas histórias do passado. As cenas de traição e doença poderiam se repetir, como aconteceu entre Xoan e a última esposa, e o pai de Julieta com a sua mãe?

Nitidamente, nesta cena instaura-se uma tensão entre a moralidade que coloca a mulher como ‘dona de casa’, ‘pessoa do lar’ e cuidadora da família, e a resistência de Julieta que se nega a ocupar este único espaço. São redes de poder e resistência, pois, como afirma Foucault, “onde há poder há resistência” (2013, p. 105).

“Os jogos de poder que constituem as relações de gênero são mais intrincados e sutis do que parecem à primeira vista”, reflete Guacira Louro (2011, p. 16). Na continuidade das tensões entre gênero e poder, Julieta questiona Xoan sobre as traições de seu primeiro casamento e, agora, se relacionando com sua amiga Ava. Será que ela esquecera que, ao conhecer Xoan e ter a primeira relação sexual-amorosa, ele ainda se encontrava casado? A monogamia aparece em crise ou, talvez, ela já estava fragilizada e instável desde o início do filme – ou das relações monogâmicas. Logo em seguida chega a nova empregada da casa, uma mulher jovem, magra, branca, de cabelos lisos. Julieta a dispensa no momento em que ela chega. Seria o medo de um novo ciclo de traição, doença e abandono?

Xoan conta a Julieta de sua amizade com Ava desde os seus quinze anos, confessando que, às vezes, transavam, mas que nunca foram um casal. Xoan afirma que Julieta e Antía são as pessoas mais importantes de sua vida. Julieta se aborrece, fica em silêncio e sai para dar um passeio e preparar as aulas. Xoan sai para pescar. Um temporal começa na cidade e o mar preenche-se de ondas fortes e tormentas. A noite chega, Julieta retorna à casa, mas Xoan não. Julieta prepara uma comida e segue em espera. O rádio e a televisão alertam sobre as forças do temporal e de acidentes com barcos no mar. A tensão preenche a noite. Julieta liga para Ava e, enquanto estão em contato no telefone, a televisão avisa de um acidente fatal com barcos de pescadores. Cenas do passado compõem com Julieta no presente, escrevendo aos prantos, em uma profunda dor. Em seguida, volta-se à jovem Julieta, indo reconhecer o possível corpo de Xoan, aos pedaços, após a tempestade e as tormentas marítimas. Julieta o reconhece pela tatuagem de coração no braço. Em seguida, ela e Ava jogam as cinzas de Xoan no mar cinza e turbulento, em um dia nublado.

Ao chegarem em casa, Julieta recebe uma ligação de Antía que pede para passar uma semana com Beatriz, sua nova amiga, em Madri. Logo em seguida, Julieta chega a Madri para contar à Antía sobre a morte de seu pai. A filha chora enquanto abraça Julieta mas, rapidamente, a solta e corre para abraçar Beatriz. Julieta é convidada para passar uma temporada em Madri com as adolescentes. Nas cenas seguintes, elas caminham pe-

las ruas da capital espanhola. Beatriz e Antía riem e conversam, enquanto Julieta aparenta estar perdida, em uma tristeza transbordante, sozinha em um mundo densamente povoado e que a cerca enquanto as meninas exalam vida, apesar do luto recente.

Antía havia, aparentemente, se recuperado do luto, enquanto Julieta se afundava em uma profunda depressão. Julieta e Antía alugam um apartamento em Madri próximo à casa de Beatriz. Antía e Beatriz cuidam de Julieta, auxiliando nos cuidados com a mãe e na manutenção da casa. As adolescentes ajudam-na no banho e, nesta cena, ocorre a transição entre as atrizes que performam Julieta – Adriana Ugarte como Julieta mais nova e Emma Suárez como a personagem mais velha e que narra o filme. Este momento é uma dobra na narrativa audiovisual.

A troca de atrizes consiste em um ponto de virada no filme e na vida da personagem Julieta. É interessante perceber que, ao deixar nítido o momento de troca das atrizes, o filme faz referência a si mesmo na dinâmica da mudança, da criação, do drama, do teatro, da produção artística. É uma dobra na cartografia fílmica, na vida de Julieta que, mais do que uma personagem, é uma multiplicidade de existências que se convergem e atritam em uma só.

A cronologia acelera nas próximas cenas, intercalando imagens do passado com a atual Julieta, que narra o filme. Quatro anos depois, quando Beatriz vai para um intercâmbio, Antía viaja para um retiro espiritual que duraria apenas três meses, antes de voltar para entrar na universidade. Ao sair da casa e se despedir de sua mãe, Julieta chora um pouco e, nas cenas seguintes, aparecem imagens do homem que suicidou no trem no dia em que ela conheceu Xoan e engravidou de Antía e, na sequência, imagens de Xoan. São *flashes* de homens que passaram pela vida de Julieta e morreram. Teria Julieta responsabilidade por estas mortes? E será que ela sente que estarão para sempre relacionadas com a sua vida e a de Antía? É interessante perceber como Julieta dribla estas mortes próximas a ela para tentar seguir viva, mesmo com uma carga de dor e culpa que desencadeiam um sofrimento intenso que a leva a flertar também com a morte. Talvez, a própria morte seja uma engrenagem que movimenta a vida de Julieta e de todos nós.

Na cena seguinte, um carro vermelho segue em uma estrada sinuosa, em meio a uma verde floresta. Era Julieta indo em direção ao espaço do retiro em que Antía estava. No carro, a personagem vestia uma camiseta vermelha, carregava um livro vermelho e uma maçã vermelha. Seus tons em vermelho vibrante contrastam com o verde e o amarelo da paisagem.

Julieta desce no retiro e conversa com Juana, a responsável pelo lugar. Ela lhe diz que Antía não está mais lá, que partiu e que não pode informar o paradeiro da filha de Julieta para a mãe. Segundo Juana, Antía traçou novos caminhos para a sua vida, baseados na fé e na espiritualidade, e neles Julieta não tinha espaço.

Julieta retorna para Madri após uma discussão com Juana, reporta o desaparecimento à polícia e contrata um detetive privado, se dedicando a procurar Antía, porém sem

respostas. No dia do aniversário de 19 anos de Antía, Samuel, pai de Julieta, liga e questiona se a filha viu a foto de seu novo irmão, filho de Sanéa. Julieta não retornou nos últimos anos para ver o pai e o novo irmão. O pai suplica que ela pare de castigá-lo, pois ele tem o direito de ser feliz após a morte de Sara, mãe de Julieta. Teria Julieta também o direito de ser feliz após a morte de Xoan, do passageiro no trem, de sua mãe, e também após o desaparecimento de Antía? E será que ela conseguiria? Como?

Nos três primeiros anos após o desaparecimento de Antía, Julieta esperava incessantemente por contato, comprando bolos de aniversário e aguardando uma mensagem da filha, porém sem resposta. Cenas de aniversários de Antía após a sua fuga se contrastam entre a espera de Julieta, a desesperança e a raiva ao jogar o bolo no lixo. Na cena seguinte, Julieta em fúria extravasa e tenta colocar um fim nas lembranças materiais que guardava de Antía e depois procura um novo lar em um bairro desconhecido de Madri para um novo começo.

Nas cenas seguintes, Julieta visita Ava, debilitada e doente, no hospital, esbarrando com Lorenzo, o seu futuro companheiro, no elevador. Ava presenteia-a com uma estátua de presente, sendo a obra que abre o filme. Pode-se dizer que Ava agracia duplamente a amiga com possibilidades de uma outra vida: a estátua, uma produção artística com a força do passado, e Lorenzo, um marco para um futuro que não seja solitário. Ava confessa a Julieta que um dia, quando Antía e ela foram até a antiga casa de Xoan para vendê-la, após a trágica morte, Marian apareceu e contou à Antía que o seu pai e a sua mãe discutiram por causa de Ava naquele dia e, Antía, furiosa, culpou as duas pela morte, porém nunca disse nada à Julieta. Ava continua a história, relatando que no dia da partida de Antía para o retiro espiritual ela ligou e novamente perguntou sobre a morte do pai, culpando mais uma vez ambas pela morte de Xoan e, naquele momento, estendendo o tóxico sentimento também a ela, por ter se ausentado no acampamento. Lá, antagonicamente, enquanto aparece o futuro companheiro de Julieta, encontrava-se o embrião do ressentimento de Antía que levou-a a escolher e julgar culpadas pela morte do pai, e abandonar a mãe.

Na continuação do filme, cenas se misturam entre Julieta visitando Ava no hospital e escrevendo para Antía, narrando as histórias que vivera. Julieta conta que tentou preservar Antía do sentimento de culpa, mas que esse também a infectou, como um vírus. Recordo, neste momento, da emocionante fala de Deleuze para Parnet que diz que “os doentes, tanto da alma quanto do corpo, não nos largarão, vampiros, enquanto não nos tiverem comunicado sua neurose e sua angústia, sua castração bem-amada, o ressentimento contra a vida, o imundo contágio” (1998, p. 51). Este imundo contágio de ressentimento, neurose e angústia, misturado com a culpa e a tristeza, intoxicaram mãe e filha. Julieta tentou expurgá-lo, mas Antía o guardou, embrionou, cultivou e apodreceu-se, envenenando-as ainda mais.

Depois, as cenas se passam no velório de Ava, momento em que Julieta e Lorenzo se encontram novamente e, finalmente, se conhecem melhor. Lorenzo era amigo de Ava

e escreveu um livro sobre as produções artísticas dela. Ava deixou Lorenzo para Julieta, como mais um presente: um presente cheio de vida, um amigo para fazer companhia a Julieta. Os dois começam uma nova vida juntos e assim vivem intensamente. Até que... Julieta encontrou Beatriz, sendo uma dobra no filme e um gatilho para que ela recaísse na esperança intoxicante e mortífera de um dia reencontrar Antía para além de suas memórias, mas sim na carnalidade de sua filha, trazendo à tona uma série de sentimentos e lembranças que Julieta tentava superar ou, quiçá, esconder de si. Uma profunda, triste e destrutiva esperança de reencontrar a sua filha corrói Julieta, levando-a a ziguezaguear pela cidade com feições de doença e morte, revisitando lugares do passado, à procura de qualquer pista que pudesse lhe trazer de volta a sua única filha.

Na praça em que Julieta levava Beatriz e Antía para jogar, Julieta estava sentada olhando duas meninas brincarem e se encontra com Beatriz. No encontro, a personagem principal desaba em prantos e conta tudo à antiga amiga de sua filha. Beatriz fala de seu encontro com Antía, do quão estranho fora vê-la com os seus filhos e que ela estava arredia, tentando fugir. Ela continua, dizendo que ambas eram mais que melhores amigas: eram inseparáveis, não podiam viver uma sem a outra, mas que, ao fim, tornou-se um inferno e, por isso, Beatriz foi para Nova York buscando um pouco de paz na distância física de Antía. Não fica explícito nesse momento se Beatriz e Antía eram um casal, se namoravam ou quão íntimas eram, quais práticas realizavam e como gestavam as suas relações de amizade, mas torna-se evidente a relação visceral que as duas meninas tiveram durante anos, descarrilando-se em toxicidade.

Beatriz conta que, depois do retiro, Antía ligara uma única vez para ela e falava como uma fanática, lhe dando medo, dizendo que havia encontrado o seu caminho e que a antiga amiga não fazia mais parte dele. Quem será que fazia parte do novo caminho de Antía, já que nem Julieta e nem Beatriz podiam mais ocupar essa nova forma de vida pretensamente ligada à fé e espiritualidade?

Julieta aparece nas próximas cenas andando pela cidade com olhos cansados e tenta atravessar a rua sem se atentar aos lados se vinha algum carro, sendo atropelada, porém tendo apenas ferimentos leves. Do outro lado da rua estava Lorenzo – em mais um ‘acaso’ almodovariano – que correu para socorrê-la. Ela acorda em um hospital. Os tons de azul claro e vermelho sombrio se contrastam no quarto hospitalar, enquanto Julieta e Lorenzo apertam a mão um do outro em um encontro alegre em meio a tanta tristeza.

Nas cenas seguintes, Lorenzo vai ao apartamento de Julieta e encontra uma carta logo na entrada. Ele a pega, juntamente do caderno em que ela escrevia as suas narrativas para Antía. Lorenzo volta ao hospital onde sua companheira se recupera do acidente com alguns de seus pertences e, dentre eles, a carta e o caderno. Julieta lhe diz que ele pode ler o caderno e se desfazer dele, e pega a carta. Ao olhar no verso, vê que fora escrita por Antía e, logo em seguida, começa a chorar. Nas cenas que se sucedem – finais do filme – Julieta e Lorenzo estão em um carro andando por uma estrada enquanto a voz de Antía

conta que o seu filho mais velho morrera recentemente, afogado em um rio, e esta tragédia lhe fez pensar muito em sua mãe e na dor que ela sentira. Mais uma vez, o movimento – do carro, das águas, das vidas dos personagens – ganha espaço nas cenas.

As águas que mataram Xoan agora também levaram um de seus netos. Recordo-me, neste momento, do poema de Oswald de Andrade, *Coração do Mar*, recitado e musicalizado por Elza Soares, enquanto lembro-me da cena de Julieta chegando à casa de Xoan: “Coração do mar é terra que ninguém conhece. Permanece ao largo e contém o próprio mundo como hospedeiro”⁶. As mesmas águas que criam a vida também podem trazer a morte.

Na sequência do filme, Julieta comenta com Lorenzo que não quer explicações de Antía, mas apenas acompanhá-la. Um carro azul – diferente do vermelho que cruzara esta mesma região para buscar Antía no retiro – segue pela estrada sinuosa em meio a morros, rios e vales verdes. Mudanças de cores, mesmos cenários. Mudanças de cenários, outras cartografias. O que há por vir? Encontros? Vida? E assim o filme acaba.

CARTOGRAFIAS OUTRAS: MUITAS ENTRADAS, MÚLTIPLAS SAÍDAS

Se o tempo e a experiência não cessam de jogar juntos, eles, porém, não são do mesmo mundo. E o tempo pode bem trazer suas mudanças, o envelhecimento, a morte, pois o pensamento-emoção é mais forte que ele. Só o pensamento-emoção, e apenas ele, pode ver, fazer ver suas invisíveis rugas.

Michel Foucault, 2011, p. 101

Foucault (2011), ao pensar junto de produções fotográficas, afirma que o tempo e a experiência atuam conjuntamente, mas são de lugares diferentes. O tempo no filme *Julieta* quebra uma cronologia dura, misturando-se entre passado e presente, deixando o futuro por vir, entre acontecimentos que vão se tecendo nos fios da memória, nas ausências e nas presenças, no que morreu e no que permanece vivo. O tempo dobra, retorce e abre caminhos outros. Na vida da personagem Julieta, o tempo atuou possibilitando que ela vivesse uma série de experiências intensas. Ela foi atravessada por acontecimentos de nascimento e também de morte, de luto e de regeneração.

Um pensamento-emoção, como nos fala Foucault (2011, p. 101), permite ver as marcas que atravessam as cartografias traçadas pela personagem Julieta em seus múltiplos encontros com tantos outros personagens. Além de analisar os jogos de cena, as escolhas técnicas e as montagens cinematográficas, a escrita com Julieta nos permite percorrer as sensações engendradas em nós pelo encontro entre corpo-e-filme, entre afectos e perceptos, entre vidas e as suas cartografias.

⁶ Poema *Coração do Mar* de Oswald de Andrade, gravado por Elza Soares (2016) no álbum *A Mulher do Fim do Mundo*, como abertura do mesmo.

“Como reaprender não simplesmente a decifrar ou a alterar as imagens que nos são impostas, mas a fabricá-las de todas as maneiras?”, questiona Foucault (2009, p. 349) no texto *A pintura fotogênica*. Esta pergunta me inquieta a pensar em formas de percorrer a produção audiovisual em suas afecções possíveis e a partir da potência de criar neste encontro, de aprender, de educar-se, de ensaiar modos outros de existência.

Em *Julieta*, modos de existência outros são engendrados a todo momento. São modos de fuga, de cuidado, de raiva, de desejo, de amor, de paixão, de morte e de vida. Antía, com a aparente cura das feridas do luto que, na verdade, internalizam e adoecem parte de sua vida, em movimentos tóxicos de ressentimento e negação; Beatriz com a fuga para uma nova vida; Xoan e Ava com um modo de vida da amizade; Marian com a proteção do outro, o cuidado – intensivo e, quiçá, excessivo –, o julgamento, a dureza; Samuel e Sanéa com a amizade apaixonada – Sara com a sua própria morte? São modos de vida que não se esgotam em si: estão abertos, em mudança, em devires e fluxos.

A vida e a morte se entrelaçam nos movimentos do filme. No dia em que Julieta conhece Xoan e engravida de Antía, um homem comete suicídio. Quando Julieta chega à casa de Xoan, a esposa dele acabara de morrer e ser velada. A morte de Sara abriu caminhos para uma nova família que já se construía paralelamente. A morte de Ava ‘deu de presente’ Lorenzo à Julieta. A morte de Xoan foi o nascimento de culpa em Julieta, e de ódio e ressentimento em Antía. A morte do filho de Antía permitiu ressonâncias nela para um possível reencontro e novas relações entre mãe e filha. A morte em *Julieta* (2016) é produtiva e abre espaço para novos nascimentos.

A doença também é intensamente presente no filme – e em outras produções de Almodóvar –, principalmente nas mulheres: Ava com a esclerose; Julieta com a depressão; Sara, a mãe de Beatriz, e a primeira esposa de Xoan com outras doenças. Morte e doença vão compondo paisagens de vida, de possíveis (DELEUZE; 2013) entre adversidades, de expurgo e de formas outras de existir.

A personagem Julieta, a principal do filme e a quem detive uma atenção maior, encara a vida e também a morte, ama de corpo inteiro – Xoan, Antía, Sara, Lorenzo – e mergulha entre desejos intensos. Será que ela se ama? “Pode-se perfeitamente amar sem que o outro ame. É uma questão de solidão”, afirma Foucault (2011, p. 103) ao refletir nas questões em torno da paixão e do amor. Por isso, diz o filósofo, “o amor é sempre pleno de solicitações de um para o outro. Essa é a sua fraqueza” (FOUCAULT, 2011, p. 103).

Enquanto Julieta ama – seja em amores recíprocos ou solitários –, ela se abre ao outro, deixa-se frágil, com o corpo poroso e, quiçá, aberto em carne viva aos acontecimentos que a atravessam e cortam, marcando sua vida? Ela abre-se ao novo, mas também permanece apegada ao passado, ao que a permitiu que chegasse até onde chegou e que, contraditoriamente, carrega a força de impedir que se possa devir.

Julieta cultiva esses casulos identitários, mas também os fratura, abrindo brechas para duplas capturas, para núpcias entre dois reinos para devir (DELEUZE; PARNET, 1998):

devir-mulher, devir-amante, devir-outra, devir em fugas, em viagens de trem e de ônibus, pela terra e pela água, em mudanças de casas, em mudanças de vida, em novos relacionamentos, em vivências dos lutos, na sua relação com a vida e com a morte. Devir que pode descarrilar-se em morte e embrionar outras vidas. Pode-se dizer que o próprio retorno de Julieta ao seu passado, na procura incessante de reencontrar Antía, ao escrever cartas e visitar a história de uma vida, também seja uma forma de devir, de dar – e viver – outros sentidos, de fraturar as narrativas que haviam se cristalizado, de reescrever a história, de trilhar novamente antigos trajetos e de reencontrar-se com as feridas, com as dores, com as ausências e com os dissabores.

A culpa e a tristeza estão intensamente presentes no filme. Os acontecimentos violentos e traumáticos na vida das personagens – sobretudo de Julieta e Antía – engendram o que poderíamos chamar de “marcas-ferida” (ROLNIK, 1993). Sobre as “marcas-ferida”, Suely Rolnik afirma que:

Refiro-me a marcas de experiências que produzem em nós um estado de enfraquecimento de nossa potência de agir que ultrapassa um certo limiar, uma espécie de intoxicação. Uma marca deste tipo permanece portadora de um veneno que pode a qualquer momento vir a se espalhar e contaminar tudo (ROLNIK, 1993, p. 247).

Essas “marcas-ferida” contaminam a vida das personagens, levando-as aos extremos: a depressão de Julieta após a morte de Xoan, juntamente com sua reincidência depois do encontro com Beatriz; a relação entre Antía e Beatriz que, ao passar do tempo, tornou-se intensa e sufocante para Beatriz; o ressentimento de Antía ao culpar Julieta e Ava pela morte de seu pai, desencadeando no abandono de sua mãe, rompendo totalmente a relação com ela e se afundando em experiências de possível fanatismo religioso. São muitos os desdobramentos dessas “marcas-ferida”, mas, expurgar as toxinas nelas presentes torna-se uma necessidade vital, demanda para resistir e re-existir: ou expurga-se o veneno, ou ele afundará a vida marcada no ressentimento e na tristeza.

Cada personagem encontra – e cria – as suas formas de se desintoxicar. Julieta muda de cidade e vai a Madri após a morte de Xoan; também muda de casa após o abandono de Antía, encontrando um novo amor e deixando para trás muitas das memórias e materialidades que remetessem à filha. Antía busca na amizade com Beatriz um modo de ter força, assim como Julieta com Ava nos primeiros momentos de luto pela partida traumática de Xoan.

A escrita ajuda a expurgar o veneno que lhe suga, a destrinchar, entender e retirar o ferrão do ressentimento e da culpa que contamina a sua vida, principalmente para Julieta. Ao escrever para Antía, Julieta revisita os trajetos de sua vida, digerindo os encontros do passado em meio à dor e veneno que lhe intoxicam.

Rolnik afirma que a escrita tem o poder de expurgar o veneno das “marcas-ferida”: “a escrita, enquanto instrumento do pensamento, tem o poder de penetrar nestas marcas, anular seu veneno, e nos fazer recuperar nossa potência” (1993, p. 247).

Também sobre a escrita, Deleuze (2013, p. 183) afirma que “no ato de escrever há a tentativa de fazer da vida algo mais que pessoal, de liberar vida daquilo que a aprisiona”. Ao escrever, ambas revisitam o passado e encontram saídas, liberando a vida, criando fugas. Antía, na carta que aparece no final do filme, escreve à mãe enquanto vive o luto da morte de seu filho, (re)vive o luto de sua mãe e, nesse momento, também expurga parte das toxinas que a envenenam há anos, enquanto consegue sentir o que ressoou de dor em sua mãe após ela a ter abandonado.

As cartografias traçadas por Julieta também nos ensinam sobre o cuidado de si. “Não é possível cuidar de si sem se conhecer. O cuidado de si é certamente o conhecimento de si” (FOUCAULT, 2010b, p. 269). Conhecer a si mesmo para poder cuidar de si, para saber lidar com a verdade, para poder dizer a verdade. “Cuidar de si e dizer a verdade constituem, em suma, artes do pensamento e da experiência de alteridade”, afirmam Fabiana Marcello e Rosa Fischer (2014, p. 172).

Julieta cuida de si ao visitar as dores e delícias⁷ do passado, ao se isolar e também ao se permitir viver um novo relacionamento. Os seus trajetos, mesmo que em alguns momentos possam descarrilar-se em movimentos mortíferos, também consistem em derivas pela sua vida, em afirmações de vida entre criações de modos de existência outros, de esgotamento e também de procura por possíveis. O isolamento e o encontro podem ser modos de cuidar de si. A escrita de cartas aparece como forma de dizer a verdade, de transbordar o que permanecia o silêncio das gavetas da memória, mas que, em certo momento, demandou vazão.

O filme *Julieta* traça caminhos de vida e modos de existência singulares. “Os quadros não têm mais necessidade de representar a rua; eles são ruas, estradas, caminhos através dos continentes, até o centro da China ou da África. Múltiplas ruas, inúmeros acontecimentos, diferentes imagens que escapam de uma mesma foto” (FOUCAULT, 2009, p. 353). Se, como nos diz Foucault, os quadros não estão mais preocupados em representar, mas em ser, também percebo que o filme *Julieta* não procura traçar representações da vida de uma mulher, e sim criar uma vida com todas as suas cartografias, com os seus trajetos afectivos, com os seus desejos que pulsam, vibram e movem o seu corpo nos encontros com outros corpos, nas dores e nas feridas, nos prazeres, nos fluxos.

O filme possibilita quebras nas representações femininas, nas armaduras identitárias de ‘mulher’ que se mostram duras, sólidas, imutáveis e que impedem os fluxos de vida, os modos de existência em devir. Julieta e as demais personagens femininas entram em devir-

⁷ Inspirado na música *Dom de Iludir* de Caetano Veloso, no verso “cada um sabe a dor e a delícia de ser o que é”.

-mulher⁸ a partir das linhas de fuga que engendram, das escapatórias, das resistências que forjam e das re-existências que criam em meio aos processos de sofrimento.

Antía cuida de Julieta após o óbito de seu pai, mas depois a abandona. O próprio abandono, por mais doloroso que tenha sido para sua mãe, foi uma linha de fuga às relações de poder familiares que permeiam a maternidade, ao ‘amor de mãe’ que cobrava sempre algo em troca e aprisionava. Precisaria ela ter ficado? Foi perversa ao abandonar a mãe? Ou poderia sim seguir em frente e não olhar para trás? O perigo, talvez, estivesse no tóxico ressentimento que Antía cultivou durante tantos anos, envenenando-a e aos que com ela conviviam.

A partir das fugas de Julieta e das demais personagens do filme é possível desdobrar reflexões sobre as relações entre mães e filhas, e entre mulheres, fraturando e colocando em questão os processos de subjetivação aos quais tais existências estão submetidas e que, não ingenuamente, também se produzem e neles incidem, criando formas outras de existir e de reexistir.

Sobre as mulheres, Rosa Fischer (2001) reflete que “Se a mulher fala e é falada, é porque, como os “homens infames” de que nos fala Foucault, ela de algum modo se confronta com o poder. Não um poder que somente cerceia, desmantela, vigia, surpreende ou proíbe; mas um poder que suscita, incita e produz” (p. 219). As redes de poder em torno das existências de mulheres suscitam, incidem e produzem. Cartografias são engendradas a partir destes movimentos. O drama almodovariano abre espaços para vazões dos afectos e perceptos dessas “vidas infames” constantemente subjetivadas por tantas instâncias, como nos recorda Fischer (2001) em referência ao belíssimo texto de Foucault, *A vida dos homens infames* (2003).

O caráter infame e minoritário de Julieta lhe permite devir a partir dos trajetos que ela traça em seus territórios de vida, pois, como afirmam Deleuze e Guattari (2011, p. 56), “não existe devir majoritário, maioria não é nunca um devir. Só existe devir minoritário” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 56). Em muitos momentos, os modos de vida em *Julieta* (2016) são inomináveis, entram em devir incessantemente, fraturando prescrições.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O problema é justamente criar algo que aconteça entre as ideias, e ela deve ser feita de modo a tornar impossível dar-lhe um nome, cabendo então a cada instante dar-lhe uma coloração, uma forma e uma intensidade que nunca dizem o que ela é. Essa é a arte de viver. A arte de viver implica matar a psicologia, criar consigo mesmo e com os outros individualidades, seres, relações, qualidades inominadas. Se não pudermos chegar a fazer isso na vida, ela não merece ser vivida

Michel Foucault, 2011, p. 107

8 Sobre o devir-mulher, Deleuze e Guattari afirmam que “As mulheres, independente de seu número, são uma minoria, definível como estado ou subconjunto; mas só criam tornando possível um devir, do qual não são proprietárias, no qual elas mesmas têm que entrar, um devir-mulher que concerne a todos os homens, incluindo-se aí homens e mulheres” (2011, p. 56).

Foucault (2011), ao conversar sobre o cinema, o amor, a paixão, a morte e a vida com o cineasta Schroeter, enfatiza na “furada” que é apegar-se às identidades e cair nas classificações. As cores de Almodóvar – inspirado na música *Esquadros*, de Adriana Calcanhotto – vibram nas cenas e também na vida das personagens. Intensidades que se embaralham com os corpos desejan-tes, com o desejo que se materializa e transborda. Julieta, Antía, Beatriz, Marian, Ava e as demais mulheres do filme vão produzindo as suas narrativas, vão criando os seus caminhos, traçando as suas cartografias, cultivando as suas vidas como podem, em devir-artista na artistagem de viver, como nos inspira Foucault (2011).

Os trajetos fílmicos e as cartografias lá vividas, por essas vidas infames, possibilitam quebras pelo desejo, pelo luto e também pela vida que urgem e pulsam nas personagens, que subvertem normas, que traem a si mesmas, desequilibram, mas encontram formas outras de perseverar. A força da vida (s)urge, mesmo nos momentos de ápice da tristeza e da dor. O acaso e o desejo movimentam encontros que trazem cores e intensidades, que preenchem o cotidiano com possíveis, dando sentidos à vida, abrindo e guiando caminhos, criando possíveis. A vida pulsa na suavidade dos tons de azul e grita nos desejos transbordantes pelo vermelho, chegando ao amarelo e verde que contaminam as cenas, permeando a bela fotografia que nos permite também devir e ensaiar cartografias outras.

REFERÊNCIAS

- COELHO, Paloma. Uma análise da filmografia de Almodóvar a partir das relações entre gênero e reterritorialização: percursos analíticos para a antropologia do cinema. **Teoria e Cultura**, Juiz de Fora, v. 12, n. 2, p. 89-107, dez. 2017.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução: Peter Pál Pelbart. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Tradução: Peter Pal Pébart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é a Filosofia?** Tradução: Bento Prado Júnior e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, v. 2. 2.edição. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa. Filme 'Julieta': o drama mais seco de Almodóvar. **El País: Brasil**. 6 jul. 2016. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/03/17/cultura/1458216114_607368.html. Acesso em: 29 nov. 2021.
- FILMOW. **Ficha técnica completa**: Julieta (2016). Julieta (2016). 2022 (ano de acesso). Disponível em: <https://filmow.com/julieta-t114450/ficha-tecnica/>. Acesso em: 29 abr. 2022.
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. Foucault e a análise do discurso em educação. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, n. 114, p. 197-223, 2001. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0100-15742001000300009>. Acesso em: 29 abr. 2022.
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. Quando os meninos de Cidade de Deus nos olham. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 193-208, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **Arte, Epistemologia, Filosofia e História da Medicina**. Ditos & Escritos VII. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.
- FOUCAULT, Michel. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Ditos & Escritos III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- FOUCAULT, Michel. **Estratégia, Poder-Saber**. Ditos & Escritos IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- FOUCAULT, Michel. **Ética, Sexualidade, Política**. Ditos & Escritos V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010b.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: a vontade de saber**. 23. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2013.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Organização e tradução: Roberto Machado. 10 ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz & Terra, 2019.

FOUCAULT, Michel. **Repensar a Política**. Ditos & Escritos VI. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010a.

FOUCAULT, Michel. **Segurança, Penalidade e Prisão**. Ditos & Escritos VIII. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

JULIETA. **Direção de Pedro Almodóvar**. Madri: El Deseo, 2016.

LOURO, Guacira Lopes. Chega de saúde. **Revista Entreideias**: educação, cultura e sociedade, Salvador, v. 1, n. 19, p. 11-20, 26 jan. 2012. Universidade Federal da Bahia. <http://dx.doi.org/10.9771/2317-1219rf.v0i19.5351>. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/entreideias/article/view/5351/4296>. Acesso em: 29 nov. 2021.

MARCELLO, Fabiana de Amorim; FISCHER, Rosa Maria Bueno. Cuidar de si, dizer a verdade: arte, pensamento e ética do sujeito. **Pro-Posições**, Campinas, v. 25, n. 2, p. 157-175, ago. 2014. FapUNIFESP (SciELO). Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/s0103-73072014000200009>. Acesso em: 29 abr. 2022.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2016.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. **Cadernos de subjetividade**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 241-251, 1993.

SOARES, Elza. **Coração do Mar** (Áudio Oficial). 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=weHQMn7Tszk>. Acesso em: 29 abr. 2022.