



Figura 1. Isadora Ebersol: *Subsolo*, 2017, fotografia digital, 3508x2480 pixels.  
Fonte: Acervo pessoal da autora.



# QUANDO VER É PERDER: A INEXORÁVEL BUSCA DO VAZIO OU A INELUTÁVEL MODALIDADE DO VISÍVEL

Isadora Ebersol

Denise Bussoletti

**Resumo:** A imagem capturada de sobressalto em uma visita exploratória ao subsolo do templo de Nossa Senhora de Guadalupe, localizado na zona rural do município de Pelotas-RS, realizada durante a concepção de um filme, serviu de ponto de partida para a reflexão acerca da dinâmica do olhar suportada por uma obra de perda. Neste trabalho de escrita ensaística refletimos sobre as feridas e os vazios que se abrem quando aquilo que vemos efetivamente nos retribui o olhar.

**Palavras-chave:** Filosofia da imagem. Fotografia. Olhar. Cinema. Vazio.

## WHEN TO SEE IS TO MISS: THE INEXORABLE SEARCH FOR THE VOID OR THE INELUCTABLE MODALITY OF THE VISIBLE

**Abstract:** The startling image captured in an exploratory visit to the basement of the temple of Nossa Senhora de Guadalupe, located in the rural area of the municipality of Pelotas-RS, carried out during the conception of a film, served as a starting point for reflection on the dynamics of the look borne by a work of loss. In this work of essay writing, we reflected on the wounds and voids that open up when what we see actually looks back at us.

**Keywords:** Image philosophy. Photography. To look. Cinema. Empty.



Algo que tenho nas mãos ou diante dos olhos e que me escapa, no justo momento que seria alcançado, como um pequeno objeto que se esvai por entre os dedos, que não se mostra totalmente à visão e que a mão não consegue alcançar. O ver muitas vezes nos remete a algo que nos falta, algo de vazio em nós, mas também a algo perdido, ou seja, que costumava existir e que ali deixou evidências de sua existência, ao qual inutilmente tentamos alcançar: “O sujeito torna-se espectador do que lhe escapa, espectador do limiar com o qual vai instaurar relações” (Mondzain, 2015, p. 30), o que nos coloca na posição de explorar esse paradoxo, daquilo que condiciona o olhar pela perda renovada e pelo luto revivido ao mesmo tempo que busca, como nos diz Marie-José Mondzain (2015, p.15) inventar a vida das coisas na sua ausência.

Este texto é um recorte da pesquisa maior (Ebersol, 2023), defendida enquanto tese, na qual buscamos pensar o espaço da escrita do cinema através da ausência, do silêncio, do vazio, do indizível e, por ela, pensar o tempo e o espaço próprio da linguagem e da criação. Foram os vazios que se abriam durante a concepção de um filme que a condição daquele que vê e daquele que produz o que vê se tornou ponto central de nossas reflexões acerca da imagem, em especial da imagem cinematográfica. A escrita de pesquisa se tornou o espaço de flexibilidade pelo qual pudemos experimentar a própria escrita do cinema a qual defendemos, aproximando tanto quanto possível ciência e arte a partir das experiências do luto, da perda, do sonho, do gesto e do despertar. É experimentando a nós mesmas que falamos de um cinema e de uma escrita que, se colocando diante de si, se colocam diante do outro e criam um espaço liminar entre o público e privado em que essa escrita (e que essa imagem) pode nascer. Assim também nascemos enquanto aqueles que olham não apenas porque temos olhos, mas porque, através deles, reconhecemos o outro e no outro nossa própria humanidade (Mondzain, 2015).

Didi-Huberman retoma a passagem de *Ulysses* em que o narrador Stephen Dedalus olha o mar e nele vê os olhos de sua mãe morta a devolver-lhe o olhar, esse olhar medusante, a partir do qual “[...] tudo o que se apresenta a ver é olhado pela perda de sua mãe, a modalidade



insistente e soberana dessa perda” (Didi-Huberman, 1998, p. 32). Sobre este olhar incide então o que James Joyce vai nomear como *inelutável modalidade do visível* onde cada coisa dada a ver, mesmo a mais simples, é suportada por uma obra de perda; não pela tranquilidade de um olhar que contempla, mas inquietação que remexe o fundo das coisas e trás à superfície aquilo que nos devolve o olhar,

[...] uma potência visual que nos olha na medida mesmo em que põe em ação o jogo anadiômeno, rítmico, da superfície e do fundo, do fluxo e do refluxo, do avanço e do recuo, do aparecimento e do desaparecimento (*Ibid.*, p. 33).

Um jogo de perda.

Quando o que é olhado deixa a passividade de apenas dar-se a ver, quando o que vemos efetivamente nos olha, esse olhar devolvido cria uma cisão naquele que olha. É através dessa fenda que o ato de ver abre em nós um vazio inelutável e, diante desse vazio, do inquietante processo de esvaziamento a que somos submetidos no ato de olhar, há quem tente apaziguá-lo, ou apaziguar-se diante dele, preenchendo-o; estamos, então, segundo Georges Didi-Huberman, diante de uma atitude de *crença* que procura sempre ver além daquilo que vê; e há aqueles que pretendem ver apenas o que é visto e, neste caso, estamos diante de uma atitude *tautológica*, que acredita que *o que você vê é o que você vê*, nada mais. Estas são duas formas, aparentemente contrárias, mas análogas, de negar o vazio que se abre em nós quando o que vemos começa a nos olhar de volta.

sim, a imagem  
é felicidade  
mas por perto  
paira o vazio  
e a imagem  
só pode se expressar  
em toda a sua potência  
ao apelar para o vazio



talvez seja preciso  
acrescentar ainda  
a imagem  
capaz de negar o vazio  
é também o olhar do vazio sobre nós  
(Godard, 2022, p.153).

Estender as mãos e tentar tocar aquilo que vejo, a evidência daquilo que tenho diante de mim, não me basta, quando nele reside algo que me olha, e que por isso mesmo me esvazia:

[...] um esvaziamento que de modo nenhum concerne mais ao mundo do artefato ou do simulacro, um esvaziamento que aí, diante de mim, diz respeito ao inevitável por excelência, a saber: o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim. E que no entanto me olha num certo sentido – o sentido inelutável da perda posto aqui a trabalhar (Didi-Huberman, 1998, p. 37).

Se não devo acreditar ver além do que vejo, nem apaziguar o vazio que se abre em mim a partir do que vejo reduzindo o visível apenas à sua materialidade, onde então se situa a dobra que há entre aquilo que me olha no que vejo, ou mesmo: qual o lugar e o tempo de onde esse “incurável defeito da palavra” (Agamben, 2008, p. 13-14), de que fala Agamben, “[...] fixa seus olhos sobre mim para redobrar-me?” (Joyce, 1922 *apud* Didi-Huberman, 1998, p. 32). Como não me deixar sucumbir a esse tipo de escape ao produzir imagens? Como não preenchê-las de modo que sejam desprovidas de sua própria capacidade de esvaziamento, de inquietar o ver a partir da angústia do vazio que se abre?

Duas semanas parei aqui nessa linha. Nada mais escrevi por duas semanas até confessar que paralisei aqui. Paraliso. Paraliso como se de repente tivesse estes olhos fixos em mim novamente, estes que me olham no que vejo. Sem dúvida, há uma imagem que lampeja enquanto escrevo estas linhas. Uma imagem que diz muito dos inícios, mas também dos possíveis fins e, talvez por isso, por se situar na dobra entre fim e início, entre a imagem-berço e a imagem-ataúde, que me rasga,



que rasga esse trabalho, que paralisa as palavras e elas mesmas, quais forem, já não dão conta.

Esta foi uma imagem capturada em junho de 2017 em uma visita exploratória ao Santuário de Nossa Senhora de Guadalupe realizada durante o processo criativo de concepção do filme que vinha produzindo desde meados do mesmo ano em coautoria com a artista visual Pâmela Zecklinski. Esta visita fundamentaria a escrita do primeiro tratamento do roteiro do filme e a sua decupagem, assim como orientaria a escolha das locações. Embora a intenção inicial fosse de que a visita se desse ao Santuário de Nossa Senhora de Guadalupe<sup>1</sup>, por paradoxal que seja, evitei o templo em um primeiro momento e me dirigi ao subsolo do local, uma espécie de estacionamento sem carros, de fundação para coisa alguma. De alguma forma, as coisas subterrâneas, de tudo que existe, me chamam atenção, como se escondessem ou, paradoxalmente, evidenciassem algo de substancial daquilo que contemplamos no alto, do que é visível à primeira vista. É pelo reverso, muitas vezes, que meus olhos são atraídos, pelo fundo das coisas ao redor. Essa imagem, registrada através da câmera do celular que eu dispunha no momento, ocupou por muito tempo meus pensamentos, voltando a ocupar esse lugar enquanto escrevo esse trabalho, até o momento de vir ocupá-lo também. Havia sido capturada em um sobressalto, quase como um ato de defesa, como quem levanta as mãos para render-se.

Ao invés de ser totalmente subjugada a ela, procurei, pela captura da imagem, tanto ocupar uma posição nessa dinâmica de distância-aproximação quanto compreender o que ali se apresentava. Foi registrada no segundo posterior à paralisia que aquela imagem me gerou e, como resultado, uma atração inexplicável me ligava a ela; era ao mesmo tempo repelida por algo que me impunha sua distância, e atraída como que presa em um redemoinho, direto para seu interior: “Tal seria portanto a imagem, nessa economia: guardiã de um túmulo

**1** O Santuário de Nossa Senhora de Guadalupe fica localizado na região da Cascata, 5º distrito da cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul, e distante cerca de 20 quilômetros do centro da cidade.



(guardião do recalque) e de sua abertura mesma (autorizando o retorno luminoso do recalcado). Petrificação e atração ao mesmo tempo.” (Didi-Huberman, 1998, p. 248-249).

Como me portar diante dela, nesse diante-dentro que sua geometria me impunha? Nesse retorno luminoso daquilo que me recusa? Como olhar e de fato, o que fazer com tudo isso que me olhava de volta?

Havia na imagem que encontrei - esta que se apropriou de mim, que me manteve a distância e em respeito - um certo vazio específico, uma insistente modalidade de vazio. Este vazio delimitado, indiciado pelo recorte do muro, era envolto em mais vazio, a saber, o vazio de luz. Tanto a luz como a escuridão funcionavam como enquadramentos intrínsecos à imagem e tinham a função de separar os vazios de dois tipos.

Uma imagem de dois vazios.

Me pergunto, entretanto, quantos ainda caberiam. A questão que se coloca é: como mostrar o vazio e, antes, porque alguém haveria de se interessar em fotografar – ou tornar visível – o vazio? Ainda: há, de fato, uma forma de fotografar o vazio ou cairemos em um dilema infundável onde o próprio conceito não permitiria sua captura sem que, de alguma forma, fosse preenchido no instante mesmo desse ato? As clássicas ruas vazias de Eugène Atget parecem ter levantado a questão que mais tarde Walter Benjamin iria eternizar em *Pequena história da fotografia* e *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (Benjamin, 1994): o esvaziamento do humano, como processo sintomático da modernidade. As imagens de Atget, seu desvio não só do humano como dos grandes temas, privilegiando o banal, o pequeno e as coisas perdidas, seriam como alegorias da modernidade, imagens alegóricas que apresentam o vazio da vida moderna.

Em Benjamin a modernidade é definida pelo declínio da aura e o empobrecimento da experiência. O vazio, como imagem alegórica, funciona como apresentação desse empobrecimento de experiência e de sentido, apanágio do pós-guerra, da industrialização, das grandes metrópoles, da era das catástrofes da qual o cinema é como irmão gêmeo. Mas funciona também como que descobrimento de uma nova relação com a experiência, com a arte e com a fragmentação do mundo moderno. Antes de tudo, esse



vazio, esse local deserto de humanos, como cena de um crime, é “fotografado pelos indícios que ele contém” (Benjamin, 1994, p. 174).

Mas existe em nossas cidades um só recanto que não seja o local de um crime? Não é cada passante um criminoso? Não deve o fotógrafo, sucessor dos áugures e arúspices, descobrir a culpa em suas imagens e denunciar o culpado? (*Ibid.*, p. 104).

A busca pelo subsolo, pelos locais perdidos e a busca pelo vazio são partes de um mesmo gesto: o que busca essa brecha através dos quais é possível olhar e é possível construir uma nova relação com a experiência:

Notei que eu buscava constantemente estas superfícies vazias, essas *no man's land*. Eu tinha a sensação de que essa cidade poderia ser definida bem melhor pelas suas superfícies vazias do que pelas cheias. Quando há muito o que ver, quando uma imagem é muito cheia, ou quando há muitas imagens nada se vê. “Muito” torna-se bem rápido “absolutamente nada” (Wenders, 1994, p. 186).

Mas o que vê quem olha o vazio?

Um subsolo vazio, úmido, gotejante. Uma brecha em um muro, igualmente vazio, envolto em mais vazio. O que isso me dizia sobre cidades ou sobre imagens? Ou sobre o cinema? O que me dizia sobre o templo de Nossa Senhora de Guadalupe, do qual oportunamente desviei? Talvez tudo isso fosse questão de perspectiva:

Um *no man's land* põe a densidade que o circunda numa certa perspectiva, revelando-a sob uma outra luz, ao passo que a aparição inopinada de restos da civilização torna o deserto que nos cerca ainda mais vazio (*Ibid.*, p. 189).

O templo de Nossa Senhora de Guadalupe ganhava uma outra perspectiva, visto a partir de seu avesso, pelo subsolo. Nossa senhora de Guadalupe também ganhava uma iluminação diferente, à luz daquele subsolo. Uma iluminação que não era sagrada, mas *profana*. A aparição destes restos, como indícios em cena de crime, parecem ligados a uma



inquietação no olhar, que busca esse excesso que transcende o ver, nesse remanescente de algo que se perdeu. E que ausência que mais inquieta, senão a ausência do humano, ausência do nosso semelhante? Os espaços vazios impõem ao olhar uma outra dinâmica, uma dinâmica que inquieta, ao invés de apaziguar. Uma outra perspectiva se coloca a partir deles:

[...] também porque podem, assim, ver alguma coisa entre as brechas, envolver o tempo do olhar. Na vida, o tempo define a história. Pode-se fazer a mesma observação para os filmes (Wenders, 1994, p. 187).

Que tempo é esse que define o olhar? O que se abre, diante desses vestígios, é uma outra temporalidade, para a qual se exige um trabalho de memória, “[...] um olhar trabalhado pelo tempo” (Didi-Huberman, 1998, p. 149) até que se desdobre em pensamento: “O tempo e a memória incorporam-se numa só entidade; são como os dois lados de uma medalha” (Tarkovski, 1998, p. 64).

Surge, assim, uma outra concepção de história e de conhecimento histórico, onde o passado deixa de ser um ponto fixo para onde olhar e do qual devemos nos aproximar. Nessa outra temporalidade que se abre no ato de ver, um passado latente irrompe no presente a partir da rememoração: um tempo cíclico, o tempo do ver, contra o tempo linear de toda a ideia de progresso histórico. “A partir desse trabalho da memória o que estava esquecido, soterrado, agora vem à tona, alterando não só o passado como também o solo em que surge” (Leal, 2011, p. 40).

Diferente de quando se olha uma paisagem, os vazios invocam um “poder inquietante do fundo” (Didi-Huberman, 1998, p. 33) que se manifesta nesse movimento de avanço e recuo, de fundo e superfície, proximidade e lonjura, em que o esquecido volta à superfície, e retorna ao fundo. É nesse movimento que a aura se manifesta, como a “[...] manifestação única de uma lonjura mesmo naquilo que está próximo de nós e [...] deve ser pensada como algo que se encontra em movimento” (Cantinho, 2015, p. 135):

O objeto aurático supõe assim uma forma de varredura, um ir e vir incessante [...] uma obra da ausência que vai e vem, sob nossos olhos e fora da visão, uma obra anadiômena da ausência (Didi-Huberman, *Op. Cit.*, p. 148).



Numa segunda visita ao local, já com a visão orientada e sabendo o que encontraria, fui portando uma câmera semi-profissional na intenção de capturar novamente aquela imagem, agora tecnicamente melhor, já que eu sabia o que veria e já que me preparara com o equipamento correto. O que eu não esperava é que jamais conseguiria capturar a mesma imagem. De fato, as fotografias posteriores no local estão tecnicamente melhores: foco e exposição corretas, nitidez, resolução e legibilidade maiores. Com a qualidade superior do equipamento, consegui também acabar com o problema de ruído da imagem, causado pela baixa incidência de luz do subsolo, situação que não encontra bom suporte nos sensores menores que possuem as câmeras de celular; Possuía agora uma imagem nítida e sem ruídos, era fato. Vários testes, imagens mais claras, mais escuras, com diferentes direcionamentos de foco, preta-e-branca e coloridas; poderia escolher uma bela imagem a qual incluir aqui. Mas talvez fosse essa a questão. Não queria dissipar o ruído, não queria iluminar melhor, nem obter nada mais nítido. Em suma, não queria uma bela imagem a ilustrar satisfatoriamente um pensamento. Era a primeira imagem que de fato me olhou de volta, era na escuridão quase sem fim de seu enquadramento que encontraria a pequena luz que me olhava e, por fim, era ela que buscaria até que a recuperasse, em meio a todo o amontoado de registros digitais efêmeros. Ela não era a ilustração de pensamento algum, para mim ela era o próprio pensamento transformado em imagem.

Ali naquele momento não só eu me deixei petrificar e ser engolida por ela, como também minha parceira e co-autora do filme. Sem qualquer comunicação anterior, ambas confessamos que, deitada naquela abertura do muro, por onde a luz rasgava a escuridão e o silvedo quebrava a geometria simétrica e precisa do muro, víamos pela primeira vez a *nostra* Guadalupe, personagem do filme que se desenhava. Esta imagem, que ocupava uma dobra entre sono e vigília, envolta em algo misterioso e hipnotizante, que não tínhamos controle, mas pelo qual éramos ambas atraídas:

Uma brecha num muro, ou uma rasgadura, mas trabalhada, construída, como se fosse preciso um arquiteto ou um escultor para



dar forma a nossas feridas mais íntimas. Para dar, à cisão que nos olha no que vemos, uma espécie de geometria fundamental (Didi-Huberman, 1998, p. 243).

Que feridas abriam-se ali, em mim e em nós? Que imagem prenhe de história Guadalupe carregava em seu ventre, que a rasgaria, mostrando o reverso do que nos constitui?

Guadalupe ali deixava de ser Nossa Senhora de Guadalupe, aquela do templo acima de nós. Passava a ser Guadalupe-Tonantzin, a do subsolo: “Olhamos para Nossa Senhora, de onde emerge o sentido das coisas, e somos movidos pela imagem irrequieta de Tonantzin” (Dawnsey, 2013, p. 380). Uma imagem que mostra seus extravios, suas ausências. Guadalupe devolve o olhar pelo reverso, em sua forma pré-colonial: Tonantzin<sup>2</sup>, *nossa mãe, mãe terra*, protetora das mulheres e da fertilidade e criadora de todos os seres. É uma figura que emerge dos escombros deixados pela colonização, fadada ao esquecimento, mas viva naquilo que pretendeu soterra-la: o culto mariano de Nossa Senhora de Guadalupe, a virgem morena. Ganhava, a partir daquele momento, para nós e para a narrativa que nascia, uma iluminação profana que nos guiaria a partir dali, “[...] tendo em vista que o profano é um antídoto tanto contra a iluminação religiosa, quanto contra a mitologia capitalista” (Gatti, 2009, p. 91). Representava como que uma epifania, mas ao ser destacada do domínio do sagrado, essa iluminação passa a se aproximar da realidade material e cotidiana.

No entanto, acreditar ver uma aparição para além do que vejo, não devolveria toda a experiência estética novamente para o domínio religioso, cultural? Não estaríamos nos aproximando da atitude de crença, acreditando *ver além* ou preenchendo o vazio que ali se colocava?

Não há que escolher entre o que vemos (com sua consequência exclusiva num discurso que o fixa, a saber: a tautologia) e o que nos olha (com seu embargo exclusivo no discurso que o fixa, a saber: a

**2** A figura de Guadalupe no filme que concebíamos, bem como neste ensaio, representa uma intersecção com outra divindade adorada pelos povos Nahuas que habitavam o México pré-hispânico: Tonantzin, forma carinhosa com a qual se referiam à mãe dos Deuses.



crença). Há apenas que se inquietar com o *entre*. Há apenas que tentar dialetizar, ou seja, tentar pensar a oscilação contraditória em seu movimento de diástole e de sístole (a dilatação e a contração do coração que bate, o fluxo e o refluxo do mar que bate) a partir de seu ponto central, que é seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio. [...] É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos (Didi-Huberman, 1998, p. 77, grifo do autor).

Deitada como que em uma esquete de vidro, ou como objeto protegido de exposição, guardado em uma redoma, Guadalupe-Tonantzin olhava de volta, prenhe de vida e de morte ao mesmo tempo, prenhe de história. Deitada, mas não inerte, porque impunha-nos sua presença, dominava nossos olhares e os redobrava. A partir daquele momento, decidimos que esta imagem seria a imagem da primeira aparição de Guadalupe na narrativa, e é por isso que ela carrega tanto de possíveis inícios, como de possíveis fins; imagem-berço e imagem-ataúde.

Retorno mais uma vez para aquele subsolo gotejante. Talvez seja isso mesmo, meu olhar foi implicado por aquela parede. Implicado nos múltiplos sentidos que o verbo implicar pode conferir: ao mesmo tempo que me exige o olhar, me envolve e me compromete inteiramente com ele e com tudo aquilo que dele decorre. Pensei que, ao ver Guadalupe-Tonantzin naquela brecha de parede iluminada, poderia estar me aproximando de uma atitude de crença (ou de uma ideia de invisível acessível a partir de uma metafísica) que acredita ver para além da imagem. Penso agora que a implicação desse olhar naquela brecha de muro e naquele ofuscamento luminoso que, naquele momento, deu a mim e a co-autora do filme que ali se concebia a certeza de que aquela seria a primeira aparição de Guadalupe-Tonantzin, foi o caráter de apresentação daquele mistério que sabíamos não podermos representar: “É como numa anunciação. Não sendo porém precedida por anjos. Mas é como se o anjo da vida viesse me anunciar o mundo” (Lispector, 2020, p. 73). Diante daquela fenda, da certeza da presença de Guadalupe-Tonantzin naquela parede, o que se apresentava era o mistério de uma dupla anunciação dialética, tanto de nascimento quanto de morte e de nascimento na morte: da vida que se formava



“[...] em alguma parte nas dobras do corpo” (Didi-Huberman, 2013, p. 31) de Guadalupe-Tonantzin e, por outro lado, da morte que renunciava, antes mesmo de seu nascimento, o retorno à terra: um novo nascimento. Por isso essa fenda retangular envolta em relva era tanto um berço quanto um ataúde e a imagem que eu via ao entrar no subsolo me transportava para essa região de mistério irrepresentável e de origem de criação.

O olhar no cinema é como olhar para a fenda que se abre em nós através dessa perda sempre renovada, a pergunta revivida: o que foi que eu perdi? É, portanto, gesto último que busca aquilo que não pode ser agarrado e escapa por entre os dedos a esconder-se numa fenda de nossas vidas. O que busco é essa imagem lampejante - ou relampejante, que se apossa de minha memória como naquele instante fugaz em que o caçador apodera-se da presa ou a perde totalmente. O visível se torna inelutável “[...] nesse momento, quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, quando ver é perder. Tudo está aí.” (Didi-Huberman, 1998, p. 34).



## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. **Artefilosofia**, Ouro Preto, v.3, n.4, jan. 2008.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CANTINHO, Maria João. **O anjo melancólico**. Ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin. Paris: Nota de rodapé edições, 2015.
- DAWSEY, John C. Tonantzín: Victor turner, Walter benjamin e Antropologia da experiência. **Sociologia & Antropologia**. Rio de Janeiro, v. 03.06, nov. 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos e o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.
- EBERSOL, Isadora. **Nican mopohua**: o espaço-tempo-devaneio na escrita do cinema. Orientadora: Denise Marcos Bussoletti. 2023. 219 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2023.
- GATTI, Luciano. Walter Benjamin e o Surrealismo: escrita e iluminação profana. **Artefilosofia**. Ouro Preto, v. 4, n. 6, abr., 2009.
- GODARD, Jean Luc. **História(s) do cinema**. Tradução de Zéfere. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022.
- LEAL, Izabela. A obra de arte e sua oscilação contraditória: a aura e o rastro. **Cadernos Benjaminianos**. n. 4, Belo Horizonte, ago.-dez., 2011.
- LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.
- MONDZAIN, Marie-José. **Homo Spectator**. Ver > fazer ver. Tradução de Luis Lima. Lisboa: Orpheu Negro, 2015.



TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. Tradução dos poemas de Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

WENDERS, Win. A paisagem urbana. Tradução de Mauricio Santana Dias. **Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional**, n. 23, 1994, p. 186. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat23\\_m.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat23_m.pdf). Acesso em: fev. 2021.

**Isadora Ebersol** é pesquisadora na área do cinema e audiovisual, artes visuais e educação. Doutora em Educação (PPGE/UFPel), tendo defendido a tese "nican mopohua: o espaço-tempo-devaneio na escrita do cinema" em 2023 com bolsa CAPES. É mestra em Artes Visuais (PPPAV/UFPel) e bacharela em Cinema e Animação (2012) pela mesma instituição. Foi professora dos cursos de Cinema e Audiovisual e Cinema de Animação da Universidade Federal de Pelotas durante os anos de 2014 e 2015.

**Denise Bussoletti** é Professora Titular da Faculdade de Educação da UFPel. Foi Pró-reitora de Extensão e Cultura. É Doutora em Psicologia pela PUC-RS, com bolsa sanduíche no Instituto de Estudos da Criança da Universidade do Minho (Portugal). É vinculada ao Programa de Pós-graduação em Educação (UFPel), coordena o Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Narrativas, Arte, Linguagem e Subjetividade e é Tutora do Programa de Educação Tutorial Fronteiras: saberes e práticas populares.

