

volume 5

Coleção Artes do Cinema e do Vídeo

Letraria®



INSPIRAR, CRIAR, COMPARTILHAR:

CONVERGÊNCIAS NOS PROCESSOS
DE CRIAÇÃO DE AGNÈS VARDÀ

SILVANE MALTACA

INSPIRAR, CRIAR, COMPARTILHAR:

CONVERGÊNCIAS NOS PROCESSOS
DE CRIAÇÃO DE AGNÈS VARDA

Coleção Artes do Cinema e do Vídeo

Silvane Maltaca

INSPIRAR, CRIAR, COMPARTILHAR:

CONVERGÊNCIAS NOS PROCESSOS
DE CRIAÇÃO DE AGNÈS VARDA

Araraquara
Letraria
2023

FICHA CATALOGRÁFICA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Maltaca, Silvane

Inspirar, criar, compartilhar: convergências nos processos de criação de Agnès Varda [livro eletrônico] / Silvane Maltaca. - 1. ed. - Araraquara, SP: Letraria, 2023. PDF.

Bibliografia.

ISBN 978-65-5434-032-8

1. Cinema - Apreciação 2. Cinema - História e crítica
3. Inspiração 3. Varda, Agnès, 1928-2019 - Crítica e interpretação I. Título.

23-153528

CDD-791.4309

Índices para catálogo sistemático:

1. Cinema : História e crítica 791.4309

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

Coleção Artes do Cinema e do Vídeo

A Coleção Artes do Cinema e do Vídeo tem como objetivo a publicação de dissertações selecionadas, produzidas no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná. Busca-se, assim, divulgar e fortalecer a pesquisa sobre Cinema e Vídeo enquanto campos artísticos, com ênfase tanto nos processos de criação artística, quanto em teorias e discursos que se materializam nestas artes.

Coordenação editorial: Beatriz Avila Vasconcelos

Conselho editorial

Alexandre Rafael Garcia (PPG-CINEAV – Unespar)
Allan Oliveira (PPG-MUS – Unespar)
Amabilis de Jesus da Silva (PPG-Artes – Unespar)
Ana Paula Peters (PPG-MUS – Unespar)
André Acastro Egg (PPG-MUS – Unespar)
Artur Freitas (PPG-Artes – Unespar)
Beatriz Avila Vasconcelos (PPG-CINEAV – Unespar)
Carolina Amaral Aguiar (UEL)
Claudia Priori (PPG-CINEAV – Unespar)
Cristiane do Rocio Wosniak (PPG-CINEAV – Unespar)
Débora Opolski (PPG-CINEAV – Unespar)
Eduardo Tulio Baggio (PPG-CINEAV – Unespar)
Fabiane Freire França (PPG-SED – Unespar)
Fábio Jabur Noronha (PPG-CINEAV – Unespar)
Fábio Poletto (PPG-MUS – Unespar)
Fábio Steyer (UEPG)
Fábio Uchoa (Universidade Anhembi-Morumbi)
Felipe Ribeiro (PPG-MUS – Unespar)
Gisele Schnorr (PROF-FILO – Unespar)
José Ronaldo Fassheber (PALI – Unespar)
Juslaine de Fátima Abreu Nogueira (PPG-CINEAV – Unespar)
Luciana Paula Castilho Barone (PPG-CINEAV – Unespar)
Marcelo Carvalho (PPG-COM – UTP)
Maria Cristina Mendes (PPG-CINEAV – Unespar)
Pedro de Andrade Lima Faissol (PPG-CINEAV – Unespar)
Pedro Plaza Pinto (PPG-CINEAV – Unespar/PPG-HIS-UFPR)
Rafael Tassi Teixeira (PPG-CINEAV – Unespar)
Regiane Ribeiro (PPG-COM- UFPR)
Robson Rosseto (PPG-ARTES – Unespar)
Rosane Kaminski (PPG-CINEAV – Unespar/ PPG-HIS-UFPR)
Rosemeri Rocha (PPG-Artes – Unespar)
Salete Machado Sirino (PPG-Artes – Unespar)
Sandra Fischer (PPG-CINEAV – Unespar / PPG-COM-UTP)
Solange Stecz (PPG-Artes – Unespar)



Este *e-book* foi publicado com recursos do PROAP/CAPES.

SUMÁRIO

PREFÁCIO	9
APRESENTAÇÃO	11
INTRODUÇÃO	12
CAMINHOS E DESCAMINHOS METODOLÓGICOS	14
FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	17
1. AGNÈS VARDA, INSPIRAR	22
1.1 Ontologias e sensorialidades das imagens de Agnès Varda	23
1.1.1 Sobre imagens e imaginários	24
1.2 Imagens para reflexões	26
1.3 Imagens e presença	45
1.4 Espiral de Varda: a artista expandida e a experiência de espectralidade em <i>Visages Villages</i>	54
1.5 Deslugares: rupturas em instantes de memórias	64
2 AGNÈS VARDA, CRIAR	69
2.1 Receituários compartilhados: dos processos de criação em Varda	70
2.2 O filme-ensaio: práticas do sensível de uma cinescrita expandida	72
2.2.1 Radicalidades em práticas do sensível em um cinema de mulher	76
2.2.2 <i>Sans toit ni loi e Documenteur</i> : radicalidades feministas	84
2.2.3 Cotidianidade, acasos e afetividade entrelaçados nas veredas das praias de Agnès	89
2.3 Acasos e hibridizações do cotidiano	101
3 AGNÈS VARDA, COMPARTILHAR	104
3.1 Um processo convergente: dos filmes para as videoinstalações	105
3.2 Reciclando o cinema: de <i>Les Glaneurs</i> para a Ilha das tridimensionalidades	108
3.3 Convergências nas redes de criação de Agnès Varda	113
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
5. REFERÊNCIAS	121

PREFÁCIO

Inspirar e inspirar-se, ser criadora e criatura e compartilhar com o mundo o resultado de sua permanente análise do todo e das partes: esse foi o trabalho de Agnès Varda. Sua vida e sua obra encontraram em Silvane Maltaca uma imagem refletida e o ciclo de inspirar, criar e compartilhar repetiu-se nesse livro que agora temos em mãos.

Em *Inspirar, criar, compartilhar: convergências nos processos de criação de Agnès Varda*, a artista é o objeto do olhar, sua obra cinematográfica, o meio pelo qual a enxergamos.

Cinema para quem, para quê? Aprofundamento de estudo sobre uma obra ou quem a criou para quê, para quem? Tanto Agnès Varda quanto Silvane Maltaca analisam, estudam, desmembram aquilo sobre o que pousam seus olhos para poder ver mais de perto. Elas fazem um jogo de espelhos.

Le cinéma est aussi une rêverie [...] un jeu de miroir. Il me revient des différentes interprétations de la même image, à moi de décider si j'impose mon interprétation ou si je fais avec cette espèce de vibration d'interprétation qui transforme un film fini.¹

Gostamos, especialmente no Ocidente, de pensar em individualidade, no que cada um tem de único (talvez por isso gostemos tanto dos espelhos). Agnès Varda é única, seu trabalho é único. Mas ela mesma é a primeira a admitir e a abraçar a coletividade, a expressar, através de seus filmes e de seus documentários sobre eles, os sentimentos comuns ao humano, e, com mais intimidade, essa ideia abstrata, vaga, a qual chamamos “feminino”. Há em Agnès Varda, através de sua *persona*, um discurso universal. A condição humana expressa através de narrativas de vida e morte, de erotismo e ausência de desejo, do gestar e do abortar ideias e criaturas. Todas essas ideias apresentadas de forma muito palpável, telúrica. Mas o real, o *terre-à-terre* de Agnès Varda é permeado pelo lírico e até mesmo por pinceladas de um romantismo que atende às expectativas do espectador, que na obra vardiana é seu constante interlocutor.

Inspirar, criar, compartilhar: convergências nos processos de criação de Agnès Varda é o lugar em que enxergamos as pinceladas de Goya, Ticiano e Velásquez; compostas no tempo longo que requer a pintura, reimaginadas através dos olhos da fotógrafa, acostumada a capturar o instante, para se transformar, se movimentar na tela, expandindo

¹ “O cinema também é um devaneio [...] um jogo de espelhos. Vêm à minha mente diferentes interpretações da mesma imagem, cabe a mim decidir se imponho minha interpretação ou se trabalho com essa espécie de vibração de interpretação que transforma um filme finalizado.” (VARDA, 1978. “Agnès Varda à propos de son ‘L’Une chante, l’autre pas’”. Disponível em: www.ina.fr/ina-eclairage-actu/audio/p15138272/agnes-varda-a-propos-de-son-film-l-une-chante-l-autre-pas.

a mensagem através dos diálogos, da música, dos sons de mar e do burburinho de um comércio vizinho e de transeuntes, anônimos e ignorados, que intercalam papéis de objetos do olhar e partícipes do documento, expondo ao espectador-interlocutor vardiano seu cotidiano, sua afetividade ou ausência dela.

Diferente das batatas de Batatopia, a obra de Agnès Varda germina sem envelhecer. O repensar do cinema como arte e veículo de expressão do pensamento e de crítica social. Um amor eterno enquanto dure: não há Agnès Varda sem cinema, nem cinema vardiano sem Agnès Varda. O trabalho de Silvane Maltaca está aqui para reforçar sua perenidade e relevância.

À sua maneira, a artista abre para o espectador as portas da percepção, através das quais realidade e ficção dialogam sem nuances, como na sequência entre o mágico e o açougueiro. Agnès Varda abre-nos também as portas de sua própria casa e, assim, de sua intimidade. Mas é ela quem escolhe o que expor e até que ponto.

Silvane Maltaca faz o mesmo: ela nos expõe a artista revestida de mulher (ou seria mulher disfarçada de artista?) através de sua lente jornalística, feminina, crítica.

O único ponto de vista que se pode ter é o próprio. É a partir do seu próprio olhar que o indivíduo interpreta o mundo. Com Agnès Varda não é diferente. Através da sua direção cinematográfica, ela narra o feminino, a luta feminista e a condição humana pelos seus próprios olhos, pela sua visão das coisas. Silvane Maltaca vê, sente, interpreta Agnès Varda direta e indiretamente, através de uma bibliografia escolhida de maneira criteriosa. Ela nos traz o resultado desse olhar, proposto como um roteiro conduzido na ponta dos dedos, que conversa tanto com os amantes do cinema quanto com o mundo acadêmico e que serve como porta de entrada – uma porta colorida, ruidosa e libertária, como a obra de Agnès Varda – aos neófitos do universo vardiano.

Adriana Martins é historiadora formada pela Universidade Federal do Paraná, tradutora e escritora, autora da obra Berenice da Capadócia, a jornada do não-herói.

APRESENTAÇÃO

Este livro é resultado da pesquisa realizada durante o curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)² da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), com o objetivo de trazer mais uma contribuição, dentre inúmeros estudos sobre a obra e o processo criativo da extraordinária cineasta Agnès Varda.

Contei neste percurso de pesquisa com apoios valiosos: a orientação da professora Dra. Sandra Fischer, a contribuição dos professores que compuseram minha banca de defesa, professor Dr. Marcelo Carvalho e professora Dra. Cristiane Wosniak; também agradeço a amiga, escritora e francófona Adriana Martins pelo prefácio e pelos conselhos nesta trajetória.

Para refletir sobre como se operacionalizam as possíveis convergências do processo de criação de Agnès Varda, a estrutura deste livro foi construída a partir de três palavras mencionadas pela artista como os pilares de todo o seu trabalho: inspirar, criar e compartilhar. A minha proposta foi refletir sobre elas, como eixos de toda a base do pensamento vardiano.

Vale ressaltar que este trabalho foi produzido em um momento histórico singular que o mundo enfrentava entre 2020 e 2021: a pandemia de COVID-19. Eu o escrevi em meu confinamento, entre barulhos do dia a dia familiar, acúmulo de atribuições, medos diversos, somatórios de lutos e perdas, turbilhões de emoções represadas. A leveza de Varda, até mesmo para despertar o olhar para a beleza dos detalhes cotidianos, me salvou um pouco da solidão forçada pelo isolamento social e de tristezas que entremearam este período estressante. Como mulher, senti o peso e o cansaço provocados por uma tripla jornada, desempenhada em um mesmo ambiente compartilhado. Como o fio de luz de *Daguerreotypes*, que conectava emocionalmente Varda para estar mais próxima ao filho em casa, me preendi no computador que ficava no corredor de minha casa (que conecta a todos os ambientes) para prestar atenção à vida de minhas filhas que ficavam ao meu redor.

Varda trouxe um pouco de alívio em tempos tão conturbados e me acompanhou – e ainda permanece de certa forma junto a mim – por meio das inquietações que sua obra ainda desperta. Espero que esta obra também seja uma boa companhia ao leitor que agora tem este livro em mãos.

² Dissertação defendida em agosto de 2022.

INTRODUÇÃO

Três palavras são importantes para mim: inspiração, criação e partilha. A inspiração é a razão pela qual se faz um filme; a criação é como fazemos o filme. [...]; a terceira é a partilha: não fazemos filmes para assisti-los sozinhos, fazemos para mostrá-los. No fundo, é preciso saber o motivo daquele trabalho. (VARDA, 2019).

O último filme de Agnès Varda foi exibido no Festival de Berlim em fevereiro de 2019 e, no final de março daquele mesmo ano, ela faleceu. Nesta obra, *Varda por Agnès* (2019), a artista explica didaticamente, em uma espécie de *masterclass de cinema*, sobre os detalhes de seus processos de criação, resumindo a brilhante trajetória de 64 anos de carreira no cinema. Este não é o único filme de Varda de teor autobiográfico³ e descritivo, no sentido de explicar os processos criativos da autora: ao completar 82 anos, ela já havia produzido também *As praias de Agnès* (2008), na qual aborda de modo experimental uma revisitação contemplativa de toda sua obra.

Ao seu modo de trabalho, criou a definição *cinécriture*⁴. Comparada, por jornalistas, pesquisadores e críticos, a escritoras da envergadura de Clarice Lispector, Virginia Woolf e Marguerite Duras, Varda costumava participar de todo o processo de produção fílmica: dirigia, editava, produzia, compunha as letras de canções de alguns filmes, escrevia os roteiros. Esse abarcamento de várias funções se refletiu em seu trabalho autoral e nesta proposta de cinescrita. Desenvolvendo um estilo que lhe era peculiar, Varda tinha prazer em não limitar sua praxe cinematográfica: filmes documentais com toque de ficção e ficcionais com pitadas documentais. A esta mescla, teóricos como Timothy Corrigan, Consuelo Lins, Francisco Elinaldo Teixeira, Sarah Yakhni, Arlindo Machado e Gabriela de Almeida categorizam-nos como filmes-ensaio. Contudo, ademais de quaisquer conceituações, as obras de Varda extrapolam das telas e trazem elementos de composição, movimentos, pontos de vista, cor, referências em pintura e fotografia.

³ Segundo a pesquisadora Dominique Bluher, Varda preferia classificar o filme *As praias de Agnès* (2008) como um autorretrato fílmico.

⁴ A pesquisadora Tatiana Levin Lopes da Silva, no seu trabalho de pesquisa *A cinescrita de “Agnès Varda”: a subjetividade incorporada ao campo do documentário*, comenta que o termo “Cinécriture”, ou traduzindo, como cinescrita, seria a denominação dada pela própria Agnès Varda para os filmes que faz, buscando firmar um estilo dentro da linguagem cinematográfica: “[...] Quando a imaginação atravessa os clichês e os estereótipos, e os reinventa. Quando a mente se solta, quando as associações se libertam. Quando as ideias da escrita cinematográfica me passam pela cabeça” (VARDA *apud* SILVA, 2018, p. 17).

Varda iniciou a vida profissional como fotógrafa, foi reconhecida como uma das grandes discípulas de Henri Cartier-Bresson⁵ e como precursora da Nouvelle Vague, embora seja mais lembrada como a única representante mulher neste movimento. Ao chegar à velhice, Varda novamente se reinventou: como artista visual, transcreveu toda sua obra em instalações artísticas em galerias de arte e exposições internacionais.

A proposta desta obra foi refletir sobre as possíveis convergências entre as instâncias do inspirar, do criar e do compartilhar, bem como compreender como a artista articula as representações, narrativas e de sentidos, que transbordam para outros espaços além das tradicionais salas de exibição, e como outras formas de arte e mídias convergem nas obras de Agnès Varda, sobretudo a pintura e a fotografia.

O traçado convergente a ser evidenciado neste trabalho parte de uma dimensão ontológica, da qual emerge a questão das imagens (inspirar), da discussão sobre a questão do filme-ensaio e da produção de sentidos (criar) e encerra sua completude no circuito de análise do processo de criação, pela reflexividade poética das convergências dos filmes para as videoinstalações, dos deslocamentos e das relações de espectadorialidade (compartilhar).

O primeiro capítulo é dedicado ao que chamarei aqui de *instância do inspirar*, focando na construção imagética em Varda, em estudos comparativos de imagens, das influências artísticas e das memórias de vida que fizeram parte do universo vardiano.

No segundo capítulo, focado no processo de criação, é abordada a questão do uso do formato do filme-ensaio, das escolhas de temas que lhes foram caros e das opções estéticas e de produção de sentidos a partir do fazer fílmico.

O terceiro capítulo é dedicado à instância do compartilhar: traz as relações das imagens e do processo de trabalho com o resultado final das obras, e dos possíveis diálogos das obras com os espectadores. Aqui, novamente, as três palavras mencionadas por Varda convergem, apresentando a relação entre as obras audiovisuais de Varda, de filmes que inspiraram videoinstalações e de temas que eram igualmente convergentes, usando diferentes dispositivos e modos de exibição no qual são expressadas novas camadas de sentidos dados às próprias memórias, afeições e inquietações.

⁵ Henri Cartier-Bresson (1908-2004) foi fotógrafo, considerado por muitos como o pai da fotojornalismo. Segundo Zanon e Sabbag (2017), por meio de seus registros, durante quase um século de atuação no campo da fotografia, apresenta em seu trabalho objetos, cenas e pessoas que ajudam a entender sua percepção do mundo que registrava através de seu olhar. Sempre com uma Leica na mão, suas fotos registravam sua forma de ver a vida em preto e branco, congelando o momento ideal de uma imagem que jamais seria repetida. A subjetividade presente na fotografia toma forma através do conceito de instante decisivo, aproximando a fotografia da arte. “Nós, talvez por atingirmos uma coisa bem menos permanente do que os pintores, por que haveríamos de nos sentir incomodados? Em vez disso, até achamos divertido, pois através da nossa máquina fotográfica, nós aceitamos a vida em toda a sua realidade” (CARTIER-BRESSON, 2004, p. 22).

Caminhos e descaminhos metodológicos

A partir da ótica de Cecília Salles (1998), os fragmentos de declarações presentes nas obras de Varda podem ser considerados vestígios deixados pela artista no documentário, quando Varda explicita generosamente o seu fazer criador, construindo os nexos com os quais se orientam os movimentos do olhar. Agnès Varda esclarece de antemão no documentário quais seriam as principais pistas para entender um pouco mais sobre a trajetória de sua obra, bem como a relevância do formato documental na discussão do audiovisual contemporâneo, em sua diversidade e em seus processos de produção. “O interesse não está na forma, mas na transformação de uma forma em outra, por isso pode-se dizer que a obra entregue ao público é reintegrada na cadeia contínua do percurso criador” (SALES, 1998, p. 19).

Sales compreende que os processos de construção de uma obra de arte são explicitados por meio de documentos deixados pelos artistas durante o processo de criação, relacionando-os com as obras expostas ao público. Para a autora, uma obra nunca estará de fato acabada, sempre estará em processo por uma série de influências de fatores externos e internos que agem em rede. A criação acontece em redes porque tudo o que cerca o artista pode interferir na obra e vice-versa, mudando o percurso criativo, oferecendo alternativas para a criação que resultariam em outras obras ou mesmo estimulando a construção de uma outra obra em paralelo ou posterior. Seria necessário pensar a criação como uma rede de conexões, cuja densidade seria proporcional à multiplicidade de relações que a mantêm. Dentre essas relações, a pesquisadora aponta as recorrências e algumas de suas gradações, que podem ampliar o debate acerca do processo criativo de modo mais abrangente, e também ressalta que, para o melhor entendimento da complexidade que envolve o processo criativo, não seria possível deixar em segundo plano operadores teóricos isolados, como a percepção ou o acaso.

A compreensão da plasticidade do pensamento em criação se dá no potencial de estabelecer nexos. Essa abordagem do processo criativo, segundo a autora, viabiliza leituras não lineares e libertas de dicotomias, como intelectual e sensível, externo e interno, autoria e não autoria, acabado e inacabado, objetivo e subjetivo, e movimento prospectivo e retrospectivo.

Sales propõe também algumas reflexões referentes à análise do percurso criador e da interação entre o artista e os espectadores da obra artística, no qual a questão de autoria poderia se estabelecer nas interações que sustentam as redes de criação. Para Sales (1998), a noção de uma obra autoral é fomentada pelo ambiente onde se

perfazem as interações, os laços, as interconectividades, os sentidos e as relações, em um contexto de complexidade. A criação é vista como um processo de transformação que “se alimenta e troca informações com seu entorno, se apropriando do mundo que a envolve” (SALES, 1998, p. 26).

Para Manuela Penafria (2009), todos os materiais de pesquisa são importantes do ponto de vista investigativo; entretanto, na visão da pesquisadora, os materiais fílmicos, a procura pelo pensamento e pela poética do cineasta estará mais evidenciada nos filmes do que na escrita. Penafria avalia que o cinema representaria outra forma de pensamento que vai além da questão da imagem: possibilitaria uma nova linguagem, o que nos obrigaria a pensar e formular ideias com que jamais tomaríamos contato, não fosse pela análise desse universo imagético. Por isso, na concepção da autora, o pensar sobre o cinema passa por uma construção mais livre em relação ao rigor metodológico que lhe é imposto, possibilitando trilhar caminhos metodológicos próprios. Para Penafria, a análise do filme é um modo de decompô-lo, estabelecendo relações entre os elementos decompostos para compreendê-los, explicando um determinado filme para propor-lhe uma interpretação. Após a identificação desses elementos decompostos, é necessário verificar a articulação entre eles, para que se tornem perceptíveis os modos associados a determinado filme. O filme é o ponto de partida para a sua decomposição e é, também, o ponto de chegada na etapa de reconstrução do filme (VANOYE *apud* PENAFRIA, 2009).

O objetivo da análise fílmica, segundo Penafria (2009), é explicar o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação. Esta seria uma atividade que separa os elementos, mas, concomitantemente, ajuda na identificação de sua articulação, verificando como são feitas as suas associações em uma obra fílmica. A autora traz para sua argumentação as ideias de Sontag (2004), para a qual a forma da crítica reducionista é feita de forma prescritiva e não descritiva da obra. Sontag (2004) argumenta que a arte reflexiva não é fria – pode arrebatá-lo o espectador e ser mediada por ele. O impulso por um envolvimento emocional poderia também ser contrabalanceado por elementos na obra que promovam distância, neutralidade e imparcialidade. O que torna uma obra decisiva é a sensibilidade do artista e a forma da obra de arte teria uma presença enfática: a consciência da forma opera no conteúdo. “O cinema é uma espécie de *pan-arte*: pode-se incorporar e absorver praticamente todas as outras artes: romance, poesia, teatro, pintura, escultura, dança, música, arquitetura” (SONTAG, 1966, p. 310). A arte enquanto experiência vem sendo substituída por esse discurso único e redutor e destaca-se um ponto essencial: o de que o cinema não deve ser interpretado apenas no seu conteúdo, mas se deve levar em consideração seus aspectos formais. Embora a

interpretação do conteúdo possa ser útil quanto ao contexto cultural, político e social de um filme, não permitiria a distinção entre um filme, um livro ou uma peça de teatro. As diferenças do meio usado são, então, diluídas quando é acionada uma interpretação de conteúdo. “O importante agora é recuperarmos nossos sentidos. Devemos aprender a ver mais, ouvir mais, sentir mais” (SONTAG, 2004, p. 29, grifo da autora). A proposta de Sontag conflui em uma experiência sensorial na qual o conteúdo é reduzido para que possa ser mais bem observado e para que a experiência com as obras de arte se torne mais autêntica, no que ela denomina uma *erótica*⁶ da arte. Neste sentido, Penafria alerta que o ato de assistir ao filme, caso seja demasiadamente racionalizado, sobre o qual se exerce controle e a afetação emocional, pode prejudicar a fruição fílmica e as possíveis observações podem ser prejudicadas sobre o lugar que o filme ocupa para o espectador.

Penafria (2009) nos lembra também da impossibilidade de análise de um filme em sua totalidade, tendo em vista os diversos aspectos e modos de análise que podem ser desenvolvidos, e que, em conjunto, dadas as várias possibilidades de detalhamentos e tipos de análise, se configura em uma tarefa quase interminável. Sales (1998) também chama a atenção para a análise do processo de criação, que, tal como a percepção do receptor, se constitui em um gesto inacabado.

Penafria enumera pelo menos quatro formas possíveis de análise: a textual, que considera o filme como um texto; a análise de conteúdo, que equipara o filme a um relato e tem apenas em conta o tema do filme; a análise da imagem e do som e a análise poética. Esta análise, da autoria de Wilson Gomes (2004), entende o filme como uma programação ou criação de efeitos, e concentra a maior parte das observações do recorte deste trabalho de pesquisa sobre a obra de Agnès Varda.

A análise poética permite enumerar os efeitos da experiência fílmica, identificando as sensações, os sentimentos e os sentidos que um filme é capaz de produzir no momento em que o espectador o assiste e também permite, a partir dos efeitos, fazer o percurso inverso da criação de determinada obra, dando conta do modo como esse efeito foi construído, caso se considere que um filme é composto por um conjunto de meios, buscando identificar como foram organizados de modo a produzir determinados efeitos.

⁶ A defesa da *erótica* da arte pela autora Susan Sontag remete à ideia de reconectar à vida e às experiências subjetivas particulares. Ao defendê-la, Sontag estimulava o debate sobre a valoração da interpretação como recurso intelectual de acesso à arte a partir de uma reflexão acerca do uso exagerado do conhecimento histórico e do excesso interpretativo da crítica de arte dos anos 60. Para Sontag, as interações e trocas teriam perdido o caráter mais natural e o historicismo teria tomado lugar dos sentidos, se apropriando das interpretações dos fenômenos que se manifestam no mundo, tornando-o cada vez mais regrado e previsível.

Portanto, a proposta metodológica para análise dos percursos de criação de Agnès Varda se dá pelo entrecruzamento das ideias dessas duas autoras, Sales e Penafria, partindo de uma análise espectral e poética das obras autobiográficas de Agnès Varda, identificando pensamentos, sensações e materialidade das imagens e buscando, nos “rastros e vestígios” deixados pela autora nestes documentos audiovisuais (seja em entrevistas ou em declarações de Varda nos próprios filmes analisados), traçar o percurso criativo e das convergências que atravessam as três instâncias mencionadas pela cineasta na abertura da derradeira obra da artista.

Fundamentação teórica

Para fundamentar este trabalho sobre o modo como a artista transpõe suas obras fílmicas em diferentes dispositivos de exibição, foram elencados autores que estudam a relação das imagens, cinema e convergências, à luz da teoria do cinema expandido e uso dos dispositivos. Peremptoriamente, é preciso o entendimento e a articulação desses conceitos para explicar as motivações de seu uso neste livro. Aqui foram trazidas reflexões de Arlindo Machado, André Parente, Philippe Dubois, Philippe Alain Michaud, Raymond Bellour e Thomas Elsaesser.

O recorte foca a perspectiva do conceito de cinema expandido, nas questões que envolvem dispositivos cinematográficos, nas convergências iconográficas de pinturas e fotografias, e nos deslocamentos de espaços de exposição fílmica, que são destacados nas duas obras autobiográficas de Varda. É importante lembrar que a própria trajetória de Varda foi igualmente convergente – como comenta Dubois (2012) no artigo “A Imagem-memória ou a *mise-en-film* da fotografia no cinema autobiográfico moderno”, em que o autor analisa as mudanças de ofícios e formas de trabalhar a imagem a partir da análise das obras de Varda. A trajetória pessoal impactou na construção do pensamento de imagem da artista: ela começou trabalhando com fotografia, estudou filosofia e artes plásticas, foi uma das precursoras da *nouvelle vague* com uma bem-sucedida carreira no cinema e, por fim, se aventurou na criação de videoinstalações, se apresentando não mais como fotógrafa e cineasta, mas como artista visual. Nas obras, são observadas recorrências e memórias que se alternam em novas camadas, com formas de apresentação, de possibilidades estéticas e de produção de sentidos.

O termo *cinema expandido* pode ser explicado por deslocamentos, estendendo o entendimento daquilo que se conceitua como cinema. Os conteúdos transformados pelo processo de criação dos cineastas são exibidos a partir de novos recursos ou tecnologias, e espaços alternativos de exibição permitem a convergência de formatos e de instalações

que promovem experiências mais imersivas, das quais surgem imbricações entre o espaço expositivo e o fílmico, abrindo brechas para novas camadas de interpretação e de novos modos de olhar. Raymond Bellour (1997) fala de *entreimagens*, Phillipe Dubois (2014) os referencia como *movimentos improváveis* de obras que produzem o efeito cinema, Jacques Rancière (2011) fala de um *caos de materialidade* e Katia Maciel (2009) os trata como *Trancinemas*.

Segundo Machado (2009), a ideia de expansão veio ganhando corpo e todos os meios e artes entraram em um processo de expansão que fez com que eles se contaminassem mutuamente e perdessem a nitidez de suas fronteiras. Machado menciona a fotografia expandida (FERNANDES JUNIOR, 2002), o que também muito nos interessa ao analisar o processo vardiado de criação. Ele fala sobre a fotografia que se hibridiza, importa técnicas e ferramentas das artes plásticas e migra para o digital. Na década de 1970, surgiram, segundo Parente (2016), três noções que foram fundamentais para entender a dicotomia entre fotografia e cinema: o “terceiro sentido” de Roland Barthes, o “acinema” de Jean François Lyotard e a “parada da imagem” de Serge Daney, que já traziam a discussão sobre a hibridização do cinema e da fotografia em uma dimensão intermediária, que anteciparia em 20 anos as ideias trazidas por Bellour e Dubois – a possibilidade da criação de um olhar variável a modular a passagem do móvel e do imóvel, dissolvendo a oposição entre o estático e o movimento. Parente observa que grande parte desse processo se intensifica com o vídeo, uma vez que este é dado ao espectro do variável, da flutuação, da desmaterialização dos corpos que mostra e facilita o processo de criação de uma imagem variável. Machado (2007) reitera que a contemporaneidade vive o “pensamento da convergência”, que consiste em uma associação entre segmentos culturais. Essa convergência pode ser representada por círculos, que determinam, em suas respectivas esferas, cada segmento midiático. Uma vez que a divergência entre os segmentos pode ser improdutiva e limitante, é importante que haja uma ligação entre os núcleos. Machado comenta sobre a convergência maior e mais evidente do campo do cinema e da fotografia, em que há maior interpenetração entre os círculos que definem estas áreas, tendo em vista que o cinema tem uma base fotográfica que lhe é inerente, sendo impossível falar de cinema sem mencionar a fotografia.

Gene Youngblood (1970), um dos pioneiros na popularização do pensamento convergente e autor da obra *Cinema Expandido*, relaciona o termo a uma espécie de consciência expandida de manifesto de seus impulsos por meio da arte. Segundo Machado (2016), o crítico norte-americano observou o que acontecia naquele momento da década de 1970, sobretudo no âmbito do cinema experimental *underground*, e verificou que o

conceito de cinema tradicional – o dispositivo cinema descrito por Jean Louis Baudry⁷, que compreenderia uma sala escura, um projetor oculto atrás dos espectadores, as caixas de som ocultadas e as imagens projetadas em uma tela branca à frente do público, remetendo à alegoria da caverna de Platão – havia explodido. Cineastas não mais projetavam os filmes em telas brancas, experimentalismos eram feitos sob as películas ou utilizavam várias telas; recursos e aparatos que evidenciaram uma nova forma de cinema, fugindo dos modelos canônicos de projeção cinematográfica.

Bellour (1997) fala da impossibilidade de continuar pensando os meios de forma distinta, ao mencionar cinema, fotografia e pintura, por exemplo, como entes separados. Para Bellour, o que passa a interessar agora são as passagens que se operam entre a fotografia, o cinema, o vídeo e as mídias digitais, que permitem compreender as tensões e as ambiguidades que se articulam entre o movimento e a imobilidade, entre o analógico e o digital. As imagens seriam mestiças, ou seja, elas são baseadas em fontes das mais diversas: parte delas é fotografia, outra, desenho, vídeo e outra parte é texto produzido em geradores de caracteres ou modelo matemático gerado em computador.

Parente (2014) faz uma análise radical do conceito de cinema expandido, que partiria de um processo mais intenso do cinema experimental por meio da realização de performances utilizando projeções múltiplas ou em espaços outros que o da sala de cinema, muitas vezes combinando a projeção com outras expressões artísticas, em uma tentativa de estimular um processo de participação do espectador.

Michaud (2014) observa que um filme não pode ser confundido com o cinema, sendo necessário apartar o produto de criação dos dispositivos de exibição e o filme, um modo de pensar as imagens. Para o autor, o filme não desaparece durante o tempo de sua manifestação, mas se revela no momento da projeção. Ele lembra que outras formas fílmicas, como filmes-colagens, *scratch* filmes ou videoinstalações reafirmam a condição estética do cinema como meio, ao mesmo tempo que são relativizadas as relações mantidas com a fotografia. Para Michaud, não seria uma experiência cinematográfica, mas uma aplicação dela como traço na arte contemporânea, que deu o ensejo para a capacidade de gerar um efeito, uma transformação naquilo que é chamado de cinema experimental. Diz ele:

Ante o espetáculo do cinema tradicional, moldado na interpretação serliana do teatro vitruviano, desde o cinema de vanguarda dos anos 20 até o cinema expandido dos anos 60 e o cinema autoral contemporâneo, o estilo experimental parece ter sido um modo de

7 Jean Luis Baudry, “Le dispositif: approches métapsychologiques de l’impression de réalité”. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1348.

repensar a história das imagens em movimento inventando outras continuidades, outras relações com origem nas quais se reativa a questão esquecida do palco. Ante o dispositivo espacial do teatro moderno, no qual espectadores imóveis dirigiram o olhar para uma tela concebida como uma superfície transparente, desenha-se uma outra experiência do cinema, na qual se reconstitui uma continuidade real e não mais fictícia entre a imagem e aquele que a contempla – a sobrevivência arqueológica de um espetáculo concebido em termos de presença e não mais de representação. (MICHAUD, 2014, p. 33).

Entretanto, nesse contexto concernente às definições e contradições do que seria o cinema expandido, muitos autores não dissociam os aparatos do entorno da obra fílmica, levando em consideração uma outra visão, principalmente acerca da questão dos dispositivos. Um debate possível para compreender o cinema convergente passa pela essência do que seria um “cinema puro”. A partir de Bazin, podemos considerar que os deslocamentos e os dispositivos alternativos ainda assim constituem a forma cinema para fora das habituais salas de projeção.

Ramos (2016) parte da ideia de que o cinema não estaria em todo lugar e faz uma divisão clara do que considera cinema, a partir de um texto dialógico com a bibliografia de vários autores que tratam desta temática. Para o autor, o cinema é apenas um dos dispositivos audiovisuais.

Não se trata de estabelecer uma cadeia valorativa entre diferentes formas de expressão artística com imagens moventes e sons. Nem cinema é igual ao universo das artes que lidam com imagens que se movem, nem ao cinema se restringe o universo das artes com imagens e sons. Alguns autores, partindo do conceito de cinema expandido fazem equivaler cinema e o conjunto de imagens e sons em movimento em dispositivos diversos, com prejuízo a ambos os lados. (RAMOS, 2016, p. 2).

Elsaesser (2018) agrega a este debate uma visão peculiar ao repensar o cinema e a sua história – a qual o autor considera iniciativas parciais –, que o tornariam um projeto incompleto, demonstrando o quanto o cinema se mantém em um fluxo de intensa transformação – e ressalto aqui a possibilidade de articulação entre o pensamento de Elsaesser e as referências acerca do processo de criação e do gesto inacabado trazidos por Cecília Sales.

O autor fala de um revisionismo de reavaliação de todo o cinema, com mundos diegéticos múltiplos, narrativas complexas e pontos de vista flutuantes, que moldariam o espectador, como sujeito do imaginário e, a partir da presença física, corporalizada em

determinados espaços, acomodaria de modos semelhantes corpos espectatoriais e a impressão de presença. Nesse sentido, a arqueologia das mídias, mencionada na obra de Elsaesser, identifica as condições de possibilidade de cinemas ao lado de sua ontologia (o que é cinema). Um conceito de uma diegese expandida, com ênfase no *onde aqui*, que indicaria pontos de conectividade da obra fílmica, apontando para materialidades de lugar, localizaria as redes de relações que ligariam locais de produção e exibição, modos de transmissão e de nós de intersecção, e capacitaria os espectadores a carregar a ideia e a experiência de um cinema internalizado por meio de diferentes telas e diferentes condições de visualização.

1.

AGNÈS VARDA, INSPIRAR



8, 9

Inspirar: inserir ar nos pulmões, oxigenar; fazer nascer o entusiasmo criador: a musa inspira os poetas; Servir-se das ideias, das obras de outrem: inspirar-se em boas leituras. Do latim INSPIRARE, 'colocar o ar para dentro, inalar, metaforicamente, 'puxar para si ideias ou sentimentos do outro'.

8 As imagens de *frames* de filmes que estão presentes nesta obra devem ser utilizadas exclusivamente para estudo e pesquisa, de acordo com o Artigo 46 da Lei nº 9.610/1998, sendo garantida a propriedade das mesmas aos seus criadores ou detentores de direitos autorais.

9 Fonte: *frame* de As praias de Agnès (Agnès Varda, 2008). Ciné-Tamaris.

1.1 Ontologias e sensorialidades das imagens de Agnès Varda

Quais seriam as razões, as motivações e os desejos para se realizar um filme? O que nos inspira? Quais imagens poderiam orbitar pelo pensamento do artista? Aumont (2012), partindo de conceitos gerais, menciona diversas possibilidades de imagens que se dirigem notadamente aos nossos sentidos. Seriam imagens visuais, táteis, auditivas e olfativas. As imagens correspondem a certa sensação associada a ideias. A imagem cinematográfica é plana, enquadrada, o que a assemelha a imagens de pintura e fotografia. As imagens são fabricadas para serem vistas, a produção de imagem nunca é gratuita e elas são utilizadas para fins individuais ou coletivos. A produção de imagens está vinculada com o domínio do simbólico, o que faz com que esteja mediada entre o espectador e a realidade.

Neste capítulo, pretende-se empreender uma leitura de algumas das que aqui serão chamadas de *imagens-chave*, que nos conduzem ao entendimento do inventário imagético das obras de Agnès Varda e que são também analisadas pela cineasta em seu último filme *Varda por Agnès* (2019). Três recorrências nas obras de Varda estão mais evidenciadas para a presente reflexão: as imagens especulares, as imagens de autorretratos e as convergências imagéticas.

Seguindo o percurso da trajetória pessoal de Agnès Varda, é possível compreender-se melhor o pensamento imagético que permeia toda sua obra. Nascida na Bélgica, mudou-se com a família durante o período da Segunda Guerra Mundial para a cidade de Sète, localizada na região da Occitânia, na França. Na juventude, estudou Filosofia e História da Arte na Universidade de Sorbonne, abandonou o curso, ingressou na Escola do Louvre, onde pretendia se formar como museóloga e, após a passagem pela escola técnica de fotografia, iniciou profissionalmente a carreira de fotógrafa. A forte sensibilidade artística se refletia também no ofício: ela foi fotógrafa oficial do Teatro Nacional Popular de Jean Vilar. “Daí resulta terem imagens que produzem uma composição impecável e estabelecerem várias relações de intertextualidade com as artes plásticas” (PEREIRA, 2020, p. 151).

Das influências artísticas em sua obra como potentes componentes presentes no processo criativo, às quais ela mesma se refere como se tivessem sido “cortadas e coladas” em seus filmes, Varda cita a inspiração em obras de Georges Braque no filme *La pointe Courte* (1955) e reconhece em *Le Bonheur* (1964) o que chamou de “óbvias inspirações”, ao citar similaridades com imagens produzidas por Renoir e Manet Berthe Morisot (BARNET, 2016). Varda cita ainda as invenções estilísticas de Pablo Picasso

na série de retratos de Vollard, das obras de Christian Boltanski, Francis Bacon e Jean Fautrier. “Todos esses artistas não somente me influenciam, como me alimentam, mas inspiram” (VARDA *apud* BARNET, 2016, p. 6).

Yakhni (2014) ressalta as considerações do jornalista e historiador do cinema Bernard Bastide, que chama a atenção para a formação cultural eclética da autora, mediada por expressões artísticas e não só pelo cinema, e que, aliadas à sua personalidade, lhe garantiram uma forma de fazer cinema muito singular e pouco alinhada a grupos ou contextos de criação. A cultura iconográfica das obras de Varda se situaria, talvez, mais em um contexto das artes plásticas do que no cinema e a poesia e a literatura também seriam referências em seus filmes: Varda cita, em suas obras, Baudelaire, Rimbaud e Rilke, e seu primeiro filme é claramente inspirado na obra de Faulkner¹⁰.

1.1.1 Sobre imagens e imaginários

Agnès Varda, em depoimento no filme *Varda por Agnès* (2018), menciona que a obra *A Terra e os devaneios da vontade* influenciou nas suas reflexões sobre as imagens. O filósofo Gaston Bachelard, que foi professor de Varda, explica que a imagem percebida e a imagem criada são duas instâncias psíquicas muito distintas e, por consequência, seria necessária uma palavra para designar a imagem imaginada. “O devaneio comum é um dos seus aspectos mais simples, mas teremos muito mais exemplos se aceitarmos seguir a imaginação imaginante em sua busca por imagens imaginadas” (BACHELARD, 2019, p. 3).

Na visão do filósofo francês, a imagem teria duas dimensões: uma realidade psíquica e uma física, na qual se está sujeito à ação da imagem. As palavras não se encerram por pensamentos, elas teriam o porvir da imagem. Nesse sentido, é possível concluir, pela sequência do depoimento de Varda no filme, que as motivações de autodenominar o seu modo de fazer cinema como *cinescrita*¹¹ advém dessa leitura de imagens. Assim, as imagens se associam também em virtude da sonoridade¹² das palavras. A imagem não deve ser estudada por partes, mas em sua totalidade, o que requer a convergência das impressões mais diversas, das impressões que vêm dos vários sentidos. É somente com essa condição que a imagem assume valor transparente e envolve o ser em sua totalidade.

10 Varda menciona sobre o livro *Palmeiras Selvagens* (1939), do escritor norte-americano William Faulkner, e que inspirou a primeira obra fílmica da artista, *La Pointe Courte*, de 1955.

11 A questão do termo *Cinescrita* proposta por Varda será mais bem discorrida no capítulo que trata sobre a instância do *Criar* para Agnès Varda.

12 A questão das imagens sonoras não será tratada aqui nesta obra com maior profundidade, dado o seu recorte e o seu objetivo, muito embora, ao longo do texto, se incluam menções sobre a sonoridade na construção da imagem.

A imagem é diferente, tem uma função mais ativa. Por certo, tem um sentido na vida inconsciente, por certo, designa instintos profundos. Mas além disso, vive de uma necessidade positiva de imaginar. Pode servir dialeticamente para ocultar e para mostrar. Mas é preciso mostrar muito para ocultar pouco, e é do lado desta mostra prodigiosa que temos que estudar a imaginação. (BACHELARD, 2019, p. 62).

A reflexão de Bachelard acerca da imagem corrobora a da metáfora da organicidade, em que cada parte só tem sentido com relação ao todo. Segundo Jacques Aumont (2012), a obra de arte é resultante de um exercício de uma linguagem e, no caso do cinema, da linguagem cinematográfica, a qual se manifesta como um pensamento. Sergei Eisenstein (2002) usa o exemplo de uma pintura de Leonardo para enumerar os detalhes de uma cena estática e a coexistência de detalhes em uma tela imóvel e da montagem, que teria um significado realista quando os fragmentos isolados produzem em justaposição o quadro geral, em que a imagem incorpora o tema. A imagem seria dinâmica, concretizada pelo autor por elementos de representação independentes, que seriam reunidos pela percepção do espectador.

Passando desta definição para o processo criativo, veremos que este ocorre do seguinte modo: diante da visão interna, que personifica emocionalmente o tema do autor. A tarefa com a qual ele se defronta é transformar esta imagem em algumas representações parciais básicas que, em sua combinação e justaposição, evocarão na consciência e nos sentimentos do espectador, leitor ou ouvinte, a mesma imagem geral inicial que originalmente pairou diante do artista criador. Isto se aplica tanto à imagem da obra de arte como um todo, quanto à imagem de cada cena ou parte independente. (EISENSTEIN, 2002, p. 28).

Etienne Samain (2012) traz o questionamento de como pensam as imagens, partindo do princípio de que toda imagem é portadora de pensamento e, como tal, nos faz pensar, e as imagens, ao se associarem entre si, são formas que pensam. “Não basta pensar para ver; a visão é um pensamento condicionado” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 52 *apud* SAMAIN, 2012). Nesse sentido, toda imagem leva consigo algo do objeto a ser representado. No caso da pintura, o traçado do pincel que deslizou na tela; da fotografia, da luz que sensibilizou a película. De um lado, o pensamento do criador, e do outro, o pensamento do espectador, que incorpora quais fantasias e pensamentos podem ser agregados e levarem as imagens a novos territórios da memória. As imagens são formas que se comunicam entre si, com poder intrínseco de suscitar pensamentos ao se associarem a outras imagens. A imagem, portanto, seria o lugar de um processo vivo, um sistema de pensamento. O cruzamento de imagens possibilitaria um circuito

de pensamentos que, como toda representação das coisas do mundo, também seriam parciais: a natureza estetizante esconderia a capacidade de dissimulação ou de não se revelar por completo. “Toda imagem é uma memória de memórias, um grande jardim de arquivos declaradamente vivos. Mais do que isso: uma sobrevivência, uma supervivência” (SAMAIN, 2012, p. 23).

Roland Barthes¹³ (2004), em sua teoria do “terceiro sentido”, menciona a distinção de três níveis na imagem fílmica: um nível “informativo”, que remete a um tipo de conhecimento originário do cenário, dos personagens e do figurino; um nível simbólico, que diz respeito aos símbolos ligados ao tema do filme, ao seu autor e a seu referencial, e, ainda, um nível obtuso, da ordem da sensível, que nos leva ao plano da emoção, ao afetivo. A partir desses três níveis, Barthes abordou as projeções elaboradas pelo espectador e o caráter duplo das imagens, permitindo explicar a representação em sua dimensão simbólica e afetiva.

1.2 Imagens para reflexões

O espelho é o objeto que reflete a autoimagem do sujeito. A ideia de reflexão é metáfora do próprio ato de gerar um pensamento a partir das coisas que se reflete. O termo especular, do latim *speculum*, surge a partir da observação do céu e dos movimentos dos astros pelo anteparo de espelhos. Todo retrato seria, portanto, como argumenta Alberto Manguel (2001), um autorretrato que reflete o espectador. Como “olho não se contenta em ver”, atribuímos a um retrato as nossas percepções e experiências. Na alquimia do ato criativo, todo retrato é um espelho (MANGUEL, 2001, p. 177). Barthes (2018) fala que ver a si mesmo é um ato recente numa escala histórica em que o retrato pintado, desenhado ou miniaturizado era, até a difusão e expansão da fotografia, um bem restrito, destinado a apregoar uma situação financeira e social.

Philippe Dubois (2012) evoca a figura mitológica de Narciso, que teria se apaixonado pela própria imagem em um reflexo de água na fonte. Essa representação, segundo o autor, permite captar na pintura não a sua origem, mas a sua essência. Ele destaca a importância de envolver o olhar por completo na imagem, em um sentido polissêmico construído numa circularidade do que ele chama de especularidade desejante. Ele cita o texto de Filóstrato (*Immagines* I, 23), que evoca a história de Narciso por intermédio da pintura. A descrição por uma frase que o autor considera decisiva, que compromete todo o dispositivo da pintura e da qual se compreende imediatamente como ela prolonga

13 BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

a duplicidade de superfícies. A imagem observada por Narciso é seu próprio reflexo “pintado”, então o que ele reflete será sempre a imagem do espectador que a observa e que nela se observa.

Há um Narciso diante da fonte; há um espectador diante do quadro; e é a mesma relação, que em cada caso une um ao outro [...]. Sou, portanto, sempre eu que me vejo que no quadro que olho. Sou (como) Narciso: acredito ver um outro, mas é sempre uma imagem de mim mesmo. O que a proposta de Filóstrato nos revela finalmente é que qualquer olhar para um quadro sempre será narcísico. (DUBOIS, 2012, p. 143).

A proposta de uso do espelho para elaboração de uma espécie de jogo entre a imagem e o espectador não é nenhuma novidade no campo das artes. Os holandeses já utilizavam esse objeto em suas pinturas. No famoso quadro de Jan Van Eyck, *O casal Arnolfini* (1434), se vê, em uma primeira percepção, um casal de nobres do século XIII, e, ao fundo, um espelho redondo emoldurado. No espelho pintado, se vê refletida a imagem do casal de costas, representado em primeiro plano. Foucault (2000, p. 8) comenta que, na tradição holandesa, o espelho teria a função de uma reduplicação, repetindo o que era dado na primeira vez na pintura, mas no interior de um espaço não real, modificado, estreitado, recurvo. “[...] Aqui o espelho nada diz do que já foi dito”.

A complexidade dos jogos de espelhos adquire maior peso, segundo o pensador francês, com a obra *As meninas*, de Velázquez (1656). Ele dedicou o primeiro capítulo de *As palavras e as coisas* para se debruçar de forma mais detalhada sobre as visibilidades (e invisibilidades) presentes nesta obra. O quadro mostra uma imagem trivial da corte espanhola do século XV, o retrato de um rei e uma rainha que somente podem ser vistos em uma moldura secundária da cena. Isto força o espectador a pensar em uma imagem refletida. Da suposta posição do espectador, leva a interpretar que a imagem refletida é de quem poderia estar diante do espelho, revelando algo que não está em quadro, mas que todos os personagens observam, incluindo o pintor, também retratado em cena. Esse algo parece estar no mesmo lugar que o espectador que observa.

Velázquez guia o observador para a fronteira de duas visibilidades: a do espectador e a do modelo. Em vez de girar em torno de objetos visíveis, esse espelho atravessa todo o campo da representação, negligenciando o que aí poderia captar, e restitui a visibilidade ao que permanece fora de todo olhar. Endereça-se ao que é invisível ao mesmo tempo pela estrutura do quadro e por sua existência como pintura (FOUCAULT, 2000). Apesar de estar localizado quase no centro do quadro e de poder funcionar como “o duplo perfeito” pronto a replicar a cena retratada, o espelho de *As meninas* difere da pintura

de Jan Van Eick e não repete o que já foi visto na cena. Nada diz do que já foi dito, e que não reflete a cena do quadro a ser observada.

Os pintores usam espelhos como instrumento para autorretratos. Mas, na verdade, apresentei em meu espelho, as pessoas que trabalharam comigo e me acompanharam. Era uma forma de dizer que o filme era sobre os outros. Ou sobre mim e sobre os outros. (VARDA, 2008).

Agnès Varda recorre, em suas obras à proposição de representação especular e da forma de representação mencionada por Samain, daquilo que é simultaneamente, expressado e ocultado na imagem (Figura 1).

A título de exemplificação da ideia de imagens reflexivas, três obras podem ser destacadas: *Cléo das 5 às 7* (1961), o primeiro longa ficcional de Varda e um dos marcos da *Nouvelle Vague*¹⁴; *As praias de Agnès* (2008), no qual está inserida, nas primeiras cenas do filme, uma espécie de videoinstalação na praia, produzindo um jogo de espelhos e de sentidos, e que fora replicada posteriormente na instalação *Cabana da Praia* (2009); e a referência do filme *Jane B. por Agnès V.* (1986-1987), na qual emerge uma outra ideia de reflexividade a partir de certa ludicidade que envolve a retratação peculiar da atriz e cantora Jane Birkin, sob a batuta do olhar atento de Varda.

Figura 1 – As meninas e o casal Arnolfini

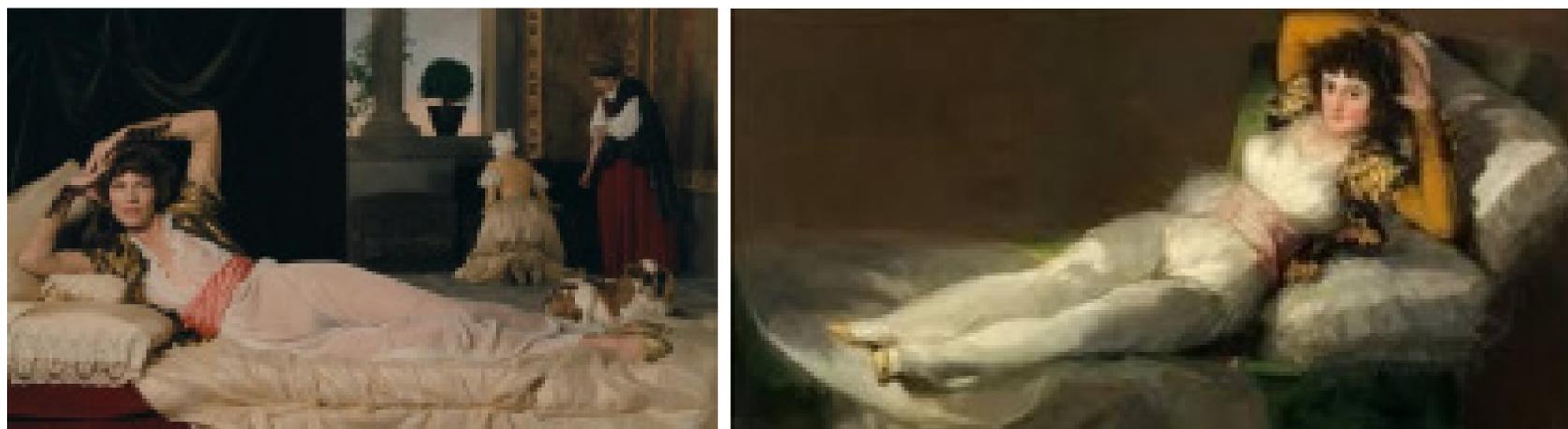


Fonte: Diego Velázquez (1656) e Jan Van Eick (1434).

14 A nova onda é o nome do movimento coletivo e estético do cinema em meados da década de 1950 na França, com a proposta de trazer uma linguagem audiovisual inovadora.

Neste último filme citado, a imagem é trazida por meio da recuperação de uma memória de gestos pictóricos (BORGES; JESUS, 2010), dada pela “imitação” das pinturas ou pela reiteração do jogo de espelhos. O olhar da artista, em dados momentos da obra, é o espelho, que reproduz a obra de arte ao deleite de seu próprio pensamento. Na obra, a atriz Jane Birkin se estira em um divã, em repetido gesto da modelo pintada em dois quadros de Goya: *La Maja vestida* (1797-1799) e *La Maja desnuda* (1800) (Figura 2).

Figura 2 – Jane b. por Agnès V. e *La maja vestida*



Fonte: Agnès Varda (1987, Ciné-Tamaris) e Francisco Goya (1797-1799).

Segundo Borges e Jesus (2001)¹⁵, a cena traz claramente os quadros do artista espanhol, não somente como uma citação, mas também outros elementos, tais como a integralidade do cenário, as duas personagens ao fundo e o cachorro sobre a cama de uma outra cena famosa, imortalizada, por sua vez, por Ticiano, em seu quadro *Vênus de Urbino* (1538) (Figura 3).

Figura 3 – *Vênus de Urbino* e Jane b. por Agnès V.



Fonte: Ticiano (1538) e Agnès Varda (1987, Ciné-Tamaris).

15 BORGES, Cristian; JÉSUS, Samuel de. Memória de gestos na obra de Agnès Varda: pintura, fotografia, cinema. **ARS**, São Paulo, v. 8, p. 65-72, 2010.

Samain (2012) cita a obra *Mnemosine*, de Waburg, e fala de uma espécie de supervivência das imagens, citando como exemplo a *Vênus de Urbino*, reinterpretadas na obra de Varda, pois são imagens que pensam e dialogam em um tempo que não seria o cronológico, mas o tempo das imagens, um tempo anacrônico. “As imagens abrem e desdobram a história, a descobrem ou a encobrem, a reencontram e a ressuscitam, a fazem viver e existir” (SAMAIN, 2012, p. 58).

Como parte do circuito do pensamento de Varda e de seu espelho prismático, na reprodução da obra de Goya e Ticiano, pode-se inferir que Varda seria também a espectadora das obras de arte, e seu olhar seria a imagem reflexiva de seu pensamento, pela rememoração da representação pictórica e refletida ao espectador. São espelhamentos de seu modo de ver, a partir da reinterpretação e da ressignificação de sentidos das imagens, que se concatenam, se desdobram, são recriadas, transformadas.

“Dali de trás pintando gala de trás eternizada por seis córneas virtuais provisoriamente refletidas por seis espelhos reais” (1973), é uma pintura de Salvador Dali (Figura 4), na qual o artista espanhol estaria tentando alcançar a mesma dimensão especular de Velázquez na obra *As meninas*. Na imagem, o artista aparece junto a sua esposa e musa inspiradora, Gala, explorando as possibilidades do olhar para a imagem, de que uma percepção não seria apenas uma percepção, de que algo que se apresenta na imagem poderia ser outra coisa. Vê-se o pintor e sua tela vazia. Vê-se o reflexo de Dali e Gala no espelho, e falta, em ambos, o olho direito. Como se Dali estivesse vendo um pintor incompleto e uma musa incompleta, mas que deixa em suspenso uma certa insinuação de que poderão ser concluídos na pintura. O espelho na pintura é a pintura em si, o olhar do pintor e vê Gala inacabada, em um jogo em que o espectador pode ser enganado pelas próprias percepções. Da mesma forma, Agnès Varda, em um primeiro momento, conversa com a atriz Jane Birkin sobre o desconforto da atriz em olhar direto para a câmera, e sugere que a sua protagonista olhe no espelho. Varda se posiciona como Dali, Jane é Gala.

Figura 4 – “Dali de trás pintando gala de trás eternizada por seis córneas virtuais provisoriamente refletidas por seis espelhos” e Jane b. por Agnès V.



Fonte: Salvador Dali (1973) e Jane B. por Agnès V. (1987, Ciné-Tamaris).

Em *Cléo das 5 às 7* (1961), a ideia do jogo de espelhos é parte da narrativa e da construção de sentidos em todo o filme, ajudando a mostrar as transformações da personagem ao longo do tempo. Sobre o filme, Varda comenta:

Segui Cléo das 17h às 18h30. Ilustrar o tempo é difícil, ele parece correr diferente se estamos felizes ou ansiosos, se estamos esperando alguém ou nos divertindo. Chamo isso de tempo subjetivo. Há também o tempo objetivo, contra o qual não se tem argumentos, é o tempo mecânico, contado em horas, minutos e segundos. Eu queria misturar o tempo objetivo e o tempo subjetivo, os relógios que vemos em toda parte, com o tempo subjetivo e o modo como Cléo se sente durante o filme. (VARDA..., 2019).

Este é um dos mais reconhecidos filmes de Varda e se passa no dia 21 de junho, o dia mais longo do ano no hemisfério norte, em duração de tempo mecânico objetivo. Seria também o mais longo dia da personagem principal, a cantora Cléo, em tempo subjetivo. Varda (2019) comenta que o período em que o filme foi rodado era uma época de medos coletivos e o medo do câncer era um deles. A ideia da morte próxima e aterradora acompanha Cléo durante toda a trama. Segundo Pereira (2020), a inspiração que motiva a condução do filme é o quadro de Baldung Grien intitulado *A morte e a donzela*, e do qual a artista espalhou reproduções nos sets de filmagem e no seu caderno de anotações, além de utilizar a imagem como representação do roteiro do filme. Diz Varda (2019):

O medo e a ameaça de morte consciente ou inconscientemente a acompanham. Como essa linda mulher, retratada por Baldung Grien, um esqueleto sussurra em seu ouvido algo que ela não deseja ouvir, ou puxa seu cabelo. Eu tinha cartões postais, pequenas figuras para olhar, e uma imagem imensa do projeto em meu coração.

Figura 5 – A morte e a donzela



Fonte: Baldung Grien (1517).

Durante uma hora e meia, de tempo objetivo, o espectador acompanha a vida de Cléo e a angústia da dúvida da personagem, se está doente ou não. Para Pereira (2020), o filme narra a (des)aprendizagem da personagem, marcada pelo sentido do olhar, pela ação do ver e se ver a partir de um labirinto de espelhos literais e metafóricos. A personagem especula¹⁶ e se especula em um espelho feminino problemático e que refrata várias facetas durante sua jornada, na qual encontrará vários tipos de espelhos que, alterando o seu reflexo,

[...] provocarão alterações em seu tipo de reflexão: eles começarão por multiplicar sua imagem e acabarão por recortá-la, colocá-la em segundo plano e fragmentá-la ao extremo à medida que ela mesma irá se desdobrando no abismo de seus sentimentos e questionar suas várias faces. (PEREIRA, 2020, p. 117).

Varda mostra Cléo e também o que ela observa em seu entorno, enquanto une o tempo mecânico à duração subjetiva, de forma que constrói uma nova temporalidade. O tempo, portanto, também transcorre de forma subjetiva nas idiossincrasias da personagem. Os espelhos encontrados no caminho percorrido por Cléo refletem sensações e transformações da personagem em sua trajetória, a qual o espectador pode acompanhar, à tarde, na obsessão de Cléo pela autoimagem, que, à primeira vista, parece coincidir com a visão subjetiva do espectador. Pereira (2020) comenta que a

¹⁶ O sentido do verbo *especular* aqui, vale para as duas formas: o de tentar compreender a razão de algo, haja visto que a personagem Cléo se questiona da sua própria vida ao se ver refletida nos espelhos.

cronologia da diegese e da filmagem marcadas com precisão produzem um tempo que é objetivo, se contrai e se expande conforme é sentido pelo personagem e o espectador.

Varda registra seu tempo e seu espaço mesclando o rigor do documentário (função referencial) à narrativa ficcional (função poética e ao discurso da personagem (função emotiva). Também concilia a narrativa tradicional com nexos de causalidade (imagens-movimento) a uma experimentação formal (imagens-tempo) que desafia e revitaliza elementos clássicos do cinema. (PEREIRA, 2020, p. 101).

O filme é segmentado em capítulos e horários, sendo demarcados pela relação entre o espelho e a personagem.

Na primeira imagem em que Cléo se defronta com o espelho (Figura 6), Varda utiliza um efeito de *mise en abysme* (narrativa em abismo), ou seja, o uso de espelho para mostrar uma imagem refletida em outra indefinidamente, tal qual utilizado na exemplificação da pintura *As meninas*, de Velásquez. Machado (2000, p. 160) chama isso de *imbricação da imagem* e explica o conceito:

Esse tipo de construção ocorre sempre que a imagem que vemos emoldurada no quadrado é repetida novamente dentro do mesmo quadro, por inteiro ou em partes, de forma idêntica, invertida, ou ainda modificada. Uma típica construção dessa espécie ocorre em lugares onde há pares de espelhos contrapostos ou formando um ângulo igual ou menor que 90 graus: neste caso, cada espelho reflete e inverte a imagem do outro, produzindo uma vertiginosa multiplicação dos motivos, com inversão alternada de posições e diminuição gradativa de dimensões até o infinito.

Pereira (2020) chama a atenção para o fato de que a imagem pluralizada, à maneira das bonecas russas, mostraria uma Cléo de fora que olha para ela mesma de dentro do espelho e se vê em diferentes posições e multiplicada ao infinito. Esta imagem, segundo Pereira (2020), dialoga com a imagem utilizada pela primeira vez no cinema em 1941, por Orson Welles, em *Cidadão Kane* (Figura 7). Pereira frisa que este filme não seria um dos que Varda conhecia quando filmou Cléo, mas que, em ambos os casos, os artistas utilizaram a técnica já amplamente difundida nas artes plásticas para dar conta de sua necessidade de expressão. A imagem também pode ser comparada às composições experimentais com espelhos realizados pela artista surrealista Florence Henri, artista plástica que trabalhou com fotografia e pintura no início do século XX. Coincidentemente, Florence também seria o nome verdadeiro da personagem Cléo. Pereira (2020) comenta o nome, que é alusivo à cidade italiana, considerado o centro das artes, e à deusa romana

das flores, da fecundidade e do modo interpretativo que pode ser dado a partir do nome verdadeiro de Cléo a certa qualidade aliterativa e metafórica.

Figura 6 – Cléo das 5 às 7 e *still life composition (composition abstraite)*



Fonte: Agnès Varda (1962, Ciné-Tamaris) e Florence Henri (1929).

Figura 7 – Cléo das 5 às 7 e *Cidadão Kane*

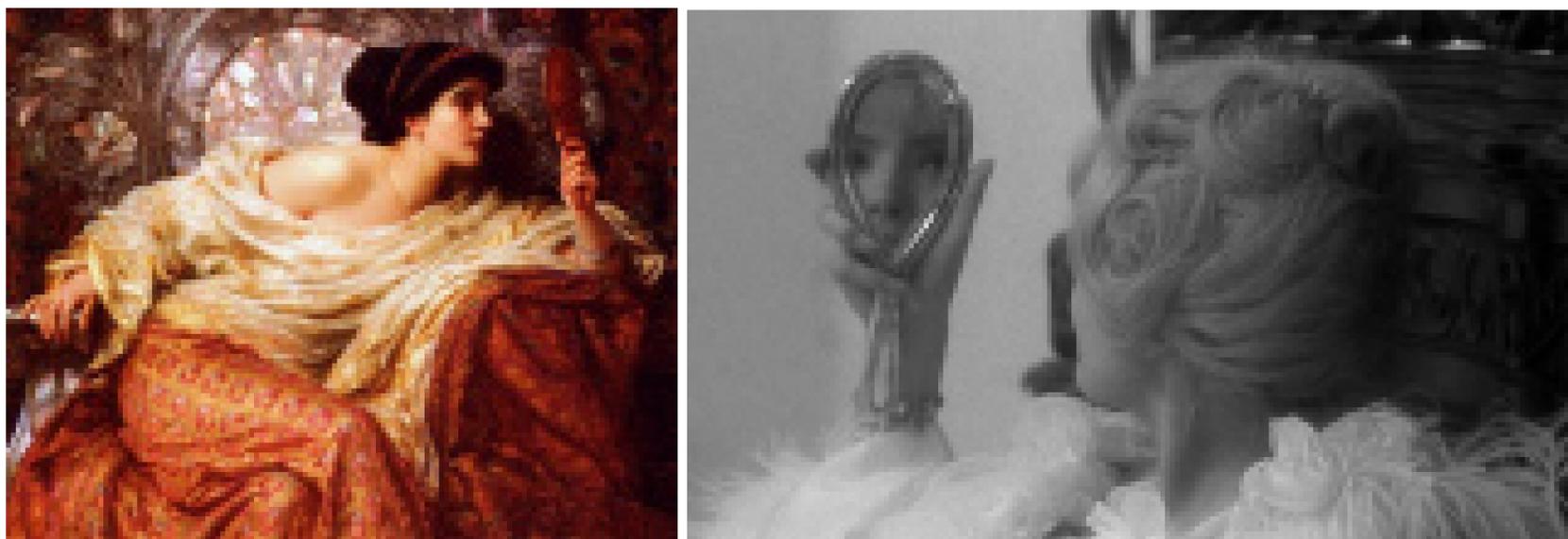


Fonte: Agnès Varda (1962, Ciné-Tamaris) e Orson Welles (1941).

Em outro momento do filme, Cléo segura um espelho (Figura 8). Na comparação, temos a imagem da pintura *O espelho* (Figura 9), de Frank Bernard Dirksee (1929). As duas mulheres estão em posição diametralmente oposta. Não é possível ver o rosto de Cléo, mas seus olhos estão refletidos no espelho. Na pintura, o espectador enxerga frontalmente a mulher que se observa, mas não enxerga seu reflexo. Uma se inclina para se aproximar da própria imagem. A outra posiciona o espelho de forma mais afastada. Ambas estão sérias, ostentam vestimentas vistosas e fitam atentamente seu próprio rosto, um olhar hipnótico centrado na auto imagem, mas do qual o espectador não tem plena visão, nem do reflexo do espelho retratado na pintura – já que neste se vê

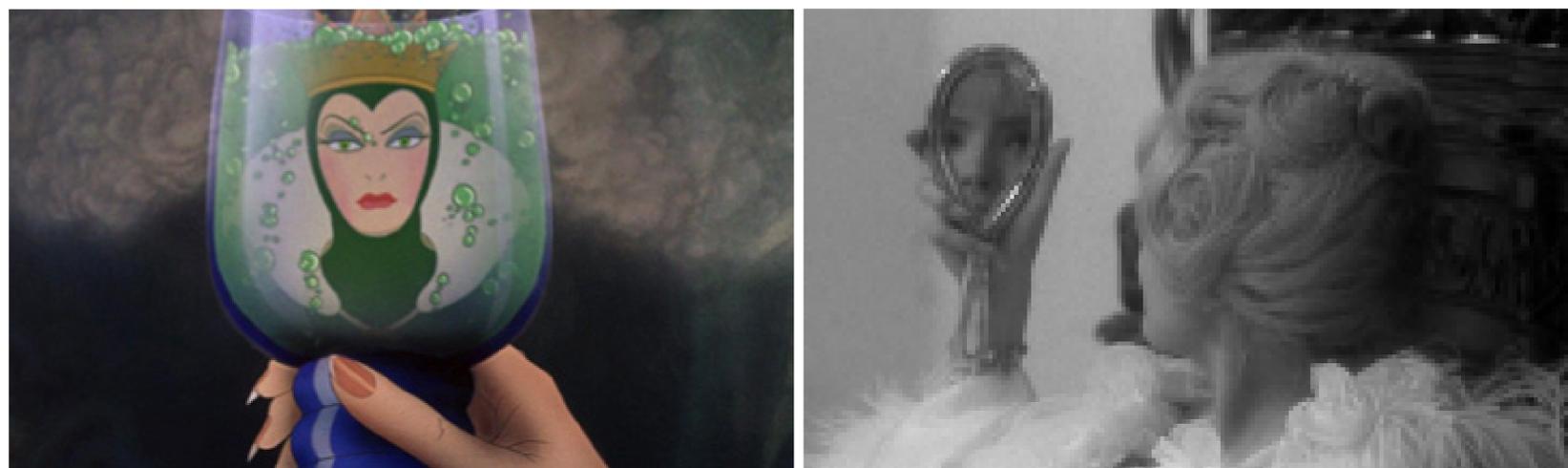
o dorso do espelho – e nem no rosto refletido da personagem Cléo, embora apareça fragmentado na imagem refletida. É possível deduzir que, apesar dos olhos refletidos, não há a totalidade desse olhar. Pereira (2020) argumenta que a imagem de Cléo olhando para o espelho poderia remeter também à figura da madrasta da Branca de Neve¹⁷ e ao espelho, que é posto como árbitro de sua própria aceitação, trazendo dúvida sobre julgamento de valor de sua autoimagem, ações e comportamentos. A voz do espelho não seria apenas a imposição do masculino sobre o feminino, mas, em parte, também de opressão dos pares femininos, de uma “rede relacional e discursiva de circulação de sentidos da qual as próprias mulheres fazem parte, consciente ou inconscientemente” (PEREIRA, 2020, p. 155).

Figura 8 – O espelho e Cléo das 5 às 7



Fonte: Frank Bernard Dirksee (1896) e Agnès Varda (1962, Ciné-Tamaris).

Figura 9 – Branca de neve e os sete anões e Cléo das 5 às 7



Fonte: Estúdios Walt Disney (1937) e Agnès Varda (1962, Ciné-Tamaris).

¹⁷ Segundo Pereira (2020), os filmes que Varda se lembrou de ter assistido até os 20 anos incluíam *Branca de neve e os sete anões* (1937), dos estúdios de Walt Disney; *Quai des Brumes* (1938), de Marcel Carné; *Les Enfants du Paradis* (1945), do mesmo autor; *La Terra Trema* (1948), de Luchino Visconti, e o curta metragem *Guernica* (1950), de Alain Resnais.

Depois de filmar *Ulysses* (1982), Varda constatou que cada sujeito pode ver de forma diferente uma mesma fotografia. No mesmo ano, ela lançou um projeto para a televisão francesa: a série *Une minute pour une image* (1982). Composta por 170 ensaios cinematográficos, sua proposta era a de que, a cada dia, fosse apresentada ao telespectador uma fotografia. A própria artista, em entrevista nos créditos do filme, comenta:

Quando filmava *Ulisses*, eu percebi o quanto cada um pode ler diferentemente uma fotografia. E tive a ideia da série. Mostramos a imagem, entre 10 e 15 segundos, sem nada a dizer sem revelar de quem era a foto, onde foi feita e o que representava. Depois, sem identificar, ao espectador, pedíamos para alguém comentar sobre a imagem durante um minuto. Apenas ao final do vídeo, quando o telespectador já havia considerado, reconsiderado ou desconsiderado o comentário anônimo, eram revelados os autores da fotografia e da narração. (VARDA, 1982).

Em alguns episódios, Varda faz a análise da imagem. Uma delas, de uma imagem com um fragmento de espelho que reflete um olho maquiado com sombra (Figura 9). É um *frame* do filme *Cléo das 5 às 7* (1962), numa cena em que um espelho cai da bolsa da amiga de Cléo e se quebra. Há duas mãos: uma apoiada no chão e outra, aparentemente de outra pessoa, que tenta apanhar os objetos espalhados. Sobre a imagem, ela comenta:

Vou tentar ver esta imagem em primeiro plano. Estou assustada com o olho roxo no meio. Apesar da lógica, o olho não parece pertencer à mesma pessoa da mão que está próxima. Um olho roxo, como um buraco negro, em um pequeno pedaço de espelho quebrado. Como o olho de uma galinha, com uma pálpebra baixa que se fecha. Parece que o olho está em uma bandeja, como um santo que não lembro, como uma pintura antiga que não lembro. Do outro lado um batom, semelhante a um cartucho. A mão vai colocá-lo na carteira junto às contas e às moedas. Um espelho quebrado significa morte para os supersticiosos. Eu não vejo a morte. Eu vejo um espelho quebrado como um ego partido. Não é o eu físico, mas a memória. Memórias quebradas, fragmentos que não se encaixam, como um erro na montagem de um filme. Vamos falar brevemente sobre o cinema. Às vezes uma fotografia animada parece cinema. Um filme preso, em um instante de *Cléo das 5 às 7*. Não vemos Cléo, e não vemos 5 e nem 7 horas. (VARDA, 1982).

Figura 10 – Cléo das 5 às 7

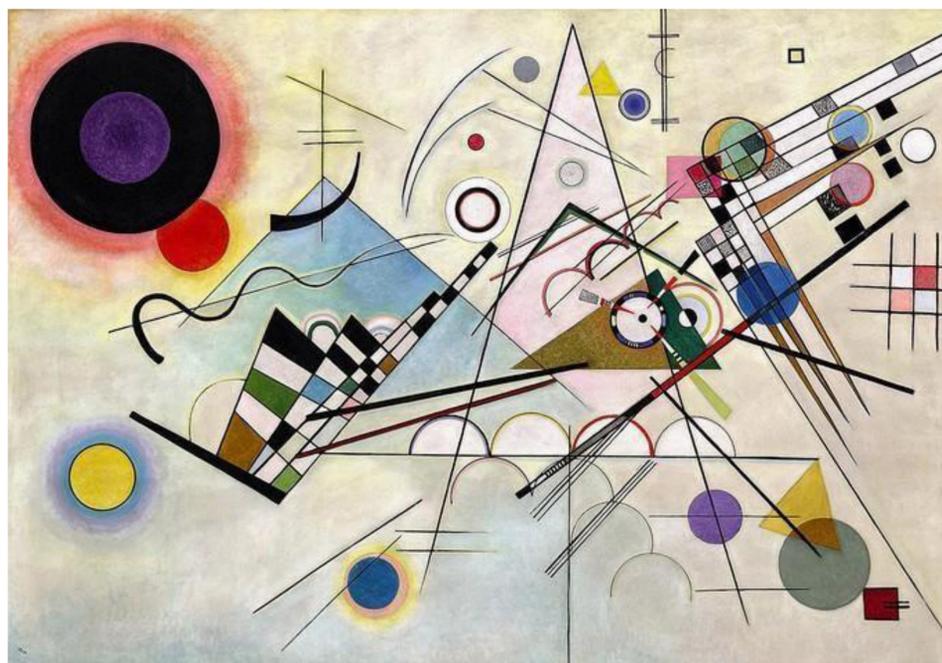


Fonte: Agnès Varda (1962, Ciné-Tamaris).

O espelho quebrado, o olho pintado a refletir no fragmento triangular, os demais fragmentos e objetos geométricos espalhados, as mãos perdidas a procurar os objetos. Os elementos podem conduzir a efeitos sinestésicos, além da interpretação já dada por Varda em *Une minute pour une image* (1983). Sensações estimuladas pela leitura da dimensão individualizada da imagem, tal qual a *Composição VIII*, de Wassily Kandinsky (1923), composta por várias formas geométricas espalhadas – embora não aleatórias – e colocadas de forma abstrata (Figura 10). Na série de composições do autor russo, a fusão entre consciente e inconsciente, do interno e externo se revelam pela estesia da obra. Na Teoria das Formas, de Kandinsky, o ponto é entendido como o início de todos os elementos, um conceito primitivo, uma noção intuitiva dada pela experiência cotidiana. É a ligação entre o mundo interior e exterior, uma expressão de silêncio na escrita, algo que interrompe. A partir dessa ideia, se constroem pontos que ressoam, que constroem sonoridades, trazendo ao espectador a visualização de uma experiência relativa e singular. Segundo Kandinsky (2005), por ser relativo, esse elemento pode sofrer alterações em sua dimensão, forma e localização no espaço. Como causa primária de tais variações, o artista aponta as sonoridades interiores e a relação entre ponto e plano. O ponto delimita um espaço no plano e o cessar do tempo na obra. Assim como na ciência, na Teoria da Forma de Kandinsky, tempo e espaço não são separáveis, mas interdependentes. A linha seria uma derivação do ponto e, ao mesmo tempo, sua maior opositora. Nasce da movimentação dele sobre a superfície, rompendo a paralisia que a natureza impõe ao plano. A linha geométrica é o rastro do ponto em movimento. Produz-se aqui o salto do estático para o dinâmico (KANDINSKY, 2005).

Segundo Abraços¹⁸ (2012), em *Composição VIII*, de 1923, são evidenciados o caráter experimental e a abordagem gestáltica¹⁹ do artista. A imagem revela uma bidimensionalidade composta pelas relações entre linhas e cores, evidenciando como se operacionalizariam as leis da visão na constituição de significação da obra. O equilíbrio dinâmico do esquema de composição dos elementos atribui certo movimento ao desenho e se formaria uma gramática visual que poderia ser lida, interpretada ou simplesmente contemplada.

Figura 11 – Composição VIII



Fonte: Wassily Kandinsky (1923).

A imagem do filme *Cléo das 5 a 7* (1961), posta em leitura paralela à de Kandinsky, remete ao sentido de uma fragmentação da memória, outra recorrência da obra vardiana que pode se evidenciar pela ideia de uma imagem-memória reiterada em *As praias de Agnès* (2008). São as reconduções em novos territórios de memórias, em que a imagem é uma “memória de memórias”, uma supervivência de imagens, nomeadas por Samain (2012) como “viajantes”, porque migram para outras instâncias.

Ao completar 80 anos, Agnès Varda realiza o autorretrato fílmico *As praias de Agnès* (2008) e, logo nos primeiros minutos da obra, faz uma espécie de instalação de espelhos, em um jogo reflexivo onde fala de si mesma, das memórias, da relação subjetiva entre as praias e sua *persona* e subverte o tempo. No material de distribuição para imprensa, no *press kit* do filme *Varda by Agnès* (2019), consta a seguinte informação:

18 ABRAÇOS, Gabriela Borges. **Aproximações entre Mario Pedrosa e Gestalt**: crítica e estética da forma. 2012. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. DOI: <http://doi.org/10.11606/D.93.2012.tde-21122012-112413>.

19 Aumont e Marie (2012) explicam que a Gestalttheorie, ou teoria da forma, foi elaborada na década de 1910 e postula que a percepção e os processos psíquicos partem das formas ou estruturas (*gestalt*) considerados como primeiros dados. Um fenômeno psíquico não pode ser analisado como a adição de fenômenos elementares, mas seria apresentado como um ato global: a percepção estaria em extrair estruturas, configurações, formas de um conjunto de um certo dado sensível.

No seu cinema, Agnès realmente utiliza as instalações. Em *As Praias de Agnès*, ela espalhou espelhos na praia para que pudesse produzir seu autorretrato, apresentando onde homens e mulheres que ajudaram a moldar a sua vida nas praias vizinhas, em um panorama do cotidiano. O filme dá a oportunidade de explorar temáticas que tangem a memória, de baleias encalhadas até coleções de trens de brinquedos...

Ao registrar o reflexo, ela potencializa a capacidade do espelho como aquilo que permite a consciência do indivíduo perante si mesmo, de se ver e ser visto. É como em *As meninas*: “o que olha e o que é olhado permutam-se incessantemente” (FOUCAULT, 2000, p. 4). Diz Varda (2009):

Havia vento quando rodávamos esses planos, eu tinha uns lenços, houve um momento em que disse: “É o meu retrato escondido”, atrás de lenços e dos espelhos. Porque é um espelho invertido. O utensílio do autorretrato é o espelho. Os pintores pintavam-se ao espelho. Eu tentei fazer o contrário: que o espelho refletisse outras pessoas, as ondas, o mar, a realidade. Que houvesse uma espécie de confusão entre a imagem refletida e a imagem refratada, em todos os sentidos. E tive vontade de filmar os outros, como aqueles estudantes de uma escola belga que foram muito gentis em ajudar-nos a levar os adereços para a praia – quis mostrar cada um deles, quis que eles se apresentassem, quis apresentá-los: Céline, Emilien, Marjolaine, Sarah. Penso que a primeira cena dá a chave de leitura do filme.

Figura 12 – *As praias de Agnès*



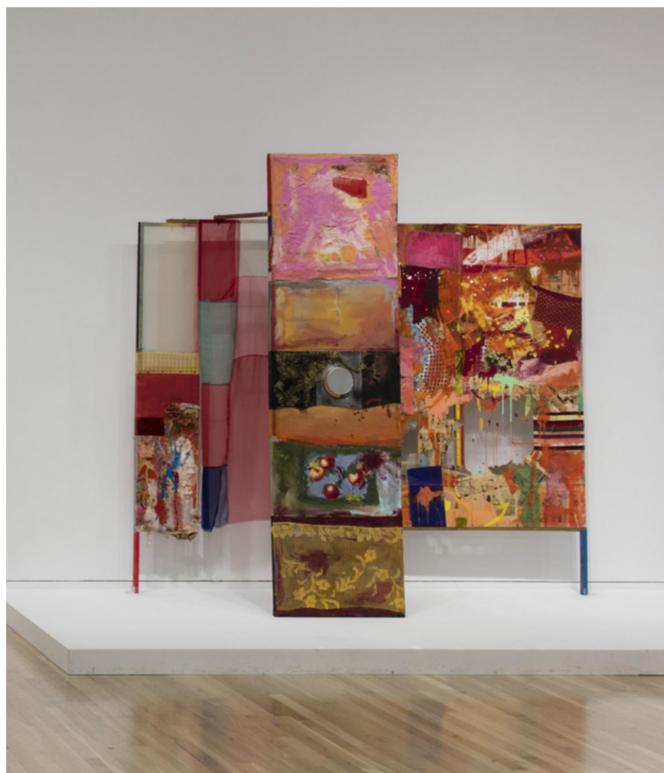
Fonte: Agnès Varda (2008, Ciné-Tamaris).

Varda tem um apreço em explicar seu processo de criação e dos rumos tomados a partir de atos criativos. Em entrevista, ela comenta a inspiração para fazer o filme *As praias de Agnès*:

Queria usar uma técnica de colagem, como a da pintura – como, por exemplo, a de Rauschenberg: uma colagem que não se limita a cortar em pedaços a imagem de uma pessoa de verdade, ou de uma paisagem de verdade, para depois recompor a figura. A colagem pensada não como um quebra-cabeças. Colagem só como uma colagem. Não quero definir meu *Les plages d’Agnès* como uma colagem. Acho que ele está mais perto de um disco voador, um objeto não identificado, porque pertence, e ao mesmo tempo não pertence, ao cinema documentário. Porque tem coisas encenadas, mas não pertence à ficção, pois, afinal, fala de gente de verdade: é a minha vida. São meus 80 anos. (VARDA, 2015).

O filme *As praias de Agnès* (Figura 12) derivou na videoinstalação *Cabana da praia* (2009). A obra foi incluída na Bienal de Arte de Lyon, de 2009, concebida como a representação de um abrigo de pescadores – inspirada naqueles que Varda observava na ilha de Noirmoutier – e, ao mesmo tempo, uma cabine de projeção. No interior, o espectador poderia assistir ao seu filme *La Mer Méditerranée, avec deux et un entre Sète et Agde*.

Figura 13 – *Minutiae*



Fonte: Robert Rauschenberg (1954).

Tanto na instalação montada na praia para o set de filmagem de *As praias de Agnès* como na instalação *Cabana da praia*, as imagens mobilizam elementos que possibilitam o cruzamento da leitura junto à pintura *Composition on Seashore* (1935), de René Magritte. Os elementos são emoldurados, a composição das cores do azul da cabana da praia e do céu azul pintado na obra de Magritte estão em contraposição ao céu escuro no

quadro e no fundo da cabana, onde é projetada a imagem da praia, dos tons verdes de cadeiras de praia e do objeto ao lado do quadro escuro, do tom pastel do objeto sinuoso em movimento e do tecido caído na lateral da cabana em curvo movimento.

A imagem da praia de Magritte (Figura 14) remete à relação convergente de outra obra da artista, que foi utilizada por Varda como recurso para expressão de autorretrato. As imagens espelhadas passam a ser autorretratos, ou formas de expressar um sentimento interior.

Figura 14 – *Composition on seashore* e cabana da praia



Fonte: René Magritte (1935) e Agnès Varda (2009).

Ainda em *As praias de Varda*, a cineasta rememora uma lembrança por meio da representação pictórica da pintura *Os amantes* (1928), relembrando imagetivamente sua relação amorosa com o diretor Jacques Demy. Na obra de Varda, o casal também tem a cabeça coberta, mas os corpos estão nus e o fundo é o jardim do que foi a residência do casal Varda e Demy.

Souza (2018) fala que a artista recria um *table vivant* despreocupado, imperfeito e o amplia, ao colocar o casal em marcha ré, como se a imagem também pudesse retornar ao passado.

No plano seguinte, vemos os amantes de corpo inteiro, os rostos seguem cobertos, de mãos dadas, o homem de pênis ereto. Agnès Varda não obedece nenhum limite daquela referência primeira e comenta uma paixão. A pintura em sua obra é elemento mobilizado para um comentário de vida, obra e identidade. (SOUZA, 2018, p. 125).

Na obra do pintor belga, um homem vestindo um terno escuro e uma mulher com vestido vermelho indicam o gesto de um beijo, com as cabeças encobertas por um véu. Estaria o casal apaixonado? O que esconde o pedaço de pano que encobre suas cabeças? Existe um contato verdadeiro ou um amor cego? Seria um gesto de afeto? Ambos estão fisicamente próximos, mas não se veem e não se percebem. Estão ainda distantes: faltaria uma conexão (Figura 15).

Figura 15 – Os amantes e as praias



Fonte: René Magritte (1928) e Agnès Varda (2008, Ciné-Tamaris).

Em outra imagem trazida em *As praias de Agnès*, Varda cria uma nova conexão representativa do universo imagético como forma de autorretrato e de expressividade: *Mulher Chorando* (1937), de Pablo Picasso. O retrato memorável do artista espanhol (Figura 16) é complementado pelas cores quentes e frias que direcionam o olhar para direções contrárias. Segundo Manguel (2001), o lenço branco amarrotado em cantos agudos assume os traços dos dedos que limpam e dos dentes que rangem.

A mulher se fez bela, colocou um chapéu alegre, penteou-se e enfeitou-se na expectativa da felicidade e agora ela estaria ali, exposta a visão de todos deformada pela dor, o chapéu zombando de sua desgraça, feliz, elegante e esmagadoramente indiferente. (MANGUEL, 2001, p. 207).

Denise Araújo (2016) menciona em artigo que, em uma entrevista concedida à Sheila Heti para a revista *The Believer Magazine* em outubro de 2009, Varda teria comentado que ela e Jacques Demy haviam discutido muito em um certo período de suas vidas e, nas filmagens de *As praias de Agnès*, ela teria decidido incluir a situação pessoal de conflito como parte da narrativa do filme, através da pintura *Mulher chorando*, pois considerou que a imagem a representaria de forma mais efetiva do que uma imagem de si mesma.

Figura 16 – Mulher chorando



Fonte: Pablo Picasso (1937).

Escolhi a pintura de Picasso porque ela dizia mais do que eu poderia explicar. Eu preciso de imagens, preciso de representação que trabalhe de outras maneiras com a realidade. Precisamos usar a realidade, mas fora dela. Isso é o que eu faço o tempo todo. (VARDA, 2009).

Os autorretratos, tratados a partir da dimensão simbólica dos espelhos e dos sentidos vardianos, refletem também os momentos de vida e de transição da artista. Varda, de certa forma, reitera e pontua as fases de sua vida e de sua carreira como artista por meio dessas representações. Dominique Bluher²⁰ (2013) observa que há uma conexão entrelaçada entre o material produzido e o sujeito da ação. Nos filmes e nas videoinstalações, Varda explorou e questionou a polaridade entre uma imagem estática e uma imagem em movimento, o fugaz e aquilo que pode ser fixado. Em 2009, Varda produz o *autoportrait Morcelé* para a exposição *La Mer...etsètera* no Centre Régional d'Art Contemporain, em Sète. O retrato, feito em fragmentos de espelhos, foi colocado junto à série *Portraits Brise* (retratos despedaçados), com imagens de retratos de pessoas danificados, estilhaçados, e incluindo a possibilidade de interação dos visitantes em tirar seu próprio retrato fragmentado a partir de espelhos quebrados. Para Bluher (2013), esta é uma imagem de autorretrato de Varda mais complexa e ambígua, seria a perfeita representação de Varda, aos 80 anos, naquele momento: uma artista visual. Bluher (2019) comenta que os outros dois autorretratos de Varda seriam representações de

20 BLUHER, D. Autobiography, (re-)enactment and the performative self-portrait in Varda's *Les Plages d'Agnès/The Beaches of Agnès* (2008). *Studies in European Cinema*, v. 10, n. 1, p. 59-69, 2013. DOI: http://doi.org/10.1386/seci.10.1.59_1.

outros momentos da carreira da artista: o produzido em mosaico, feito quando Varda tinha 20 anos, e que representaria o início da carreira da artista como fotógrafa; e o que fez em frente à pintura de Gentili Benini, onde se coloca no canto direito inferior da pintura juntamente a uma fraternidade de sábios, e se posicionando de modo indiferente ao conjunto majoritário de homens. Ela tinha 36 anos quando essa imagem foi produzida, quando já consolidava a carreira como cineasta.²¹

Figura 17 – *Autoportrait morcelé*



Fonte: Retrato de Agnès Varda (2009).

Figura 18 – *Self autoportrait e mosaic autoportrait*



Fonte: Retrato de Agnès Varda (1962) e Retrato de Agnès Varda (1953).

²¹ Importante frisar que Varda também é lembrada como a única mulher a participar como diretora de cinema da *Nouvelle Vague*.

1.3 Imagens e presença

Ver-se a si mesmo e não refletido em um espelho: a representação da realidade ou de uma percepção daquilo que se julga realidade, apropriada pela sensação, pelos sentidos apreendidos em um determinado momento por uma representação pictórica, se transmuta em um possível autorretrato, uma imagem anacrônica e evocativa que traz estranhamento e o rastro de outro tempo de forma sensível. Entretanto, pode ser também uma maneira de expressão figural, e o ponto de partida para repensar as imagens – sobretudo autorretratos – não mais como representação, mas como presença.

Dubois (2012), no texto “Plasticidade e cinema: a questão do figural”, traz esta relação do que seria representação e o que seria figural em uma imagem cinematográfica. Para o autor, a expressão figurativa se caracteriza pela plasticidade da matéria, das formas e da presença fenomenal das coisas em uma dada dimensão, em que as imagens não se dão mais apenas como representação, mas como *presença*, e cita Godard, para quem, quando a imagem fílmica nos toca e age na percepção, na consciência e na memória, a causa não seriam as representações, mas a capacidade de produzir narração. Ou seja: é por efeito de presença e não por representação que se inscrevem em nós os traços de passagens das imagens fílmicas. Nossa memória retém, *a priori*, primeiro as imagens, ou antes “figuras”, como frisa Dubois: figurações destacadas de objetos cuja força de intensidade se deve à sua presença, mais do que à sua operatividade narrativa.

O autor argumenta que, se a narração desliza pela superfície e a representação opera anteriormente na profundidade dos significados trazidos pelos objetos, a presença visaria atingir a profundidade da superfície, se distanciando de qualquer vontade de saber, ao jogar à memória desligada e fragmentária, sensitiva e afetiva, que independe de uma retórica, mas que provém de uma poética. Deste modo, produz-se no espectador um efeito de sentido, resgatando sensações desmesuradas que agem mais ou menos intensivamente sobre os afetos do espectador. Uma memória figurativa se manifesta em fatos antes fragmentários e vê esses objetos pelo modo como se compõem a sua figuração – a partir do uso de planos, iluminação, trilhas ou montagem – que irão possibilitar a força singular ao objeto como figural. Assim estabelece a forma e o cinema como a forma que pensa, retendo a própria plasticidade do filme e que pode ser definida pela intensidade, pelos detalhes percebidos e efeitos de presença²².

22 O efeito de produção de presença e o que o sentido não consegue apreender estariam ligados à corporeidade e à materialidade das coisas, tangíveis, apreensíveis ao nosso corpo e em como lidar com experiências que afetam nossas sensações. Esta é a premissa do pensamento de Hans Gumbrecht e que será mais detalhada no capítulo que trata sobre a instância *Criar* neste livro sobre o processo de criação de Agnès Varda.

Varda utiliza largamente este recurso figurativo a partir de objetos, paisagens e, sobretudo, no uso de pinturas e fotografias. Em *Les Glaneurs et la glaneuse* (2000), documentário que fala sobre o desperdício e as reciclagens, Varda constrói uma metáfora a partir do recolhimento de objetos: um relógio de ponteiros e duas cadeiras velhas (Figura 19). A imagem desses objetos ganha uma nova dimensão dentro da obra. O relógio sem ponteiros remete à sensação de que a expectativa de vida e do tempo a cada dia diminuem. Quando produziu o documentário *Les Glaneurs et la glaneuse (Catadores e eu)*, Varda estava com 72 anos: comenta que lhe era conveniente, naquele momento, recolher um relógio sem ponteiros. Também respigou²³ duas cadeiras que seriam descartadas, uma imagem de objetos que poderiam indicar o tempo de espera, ou a necessidade de recostar e de ter um tempo de descanso.

Figura 19 – *Catadores e eu*



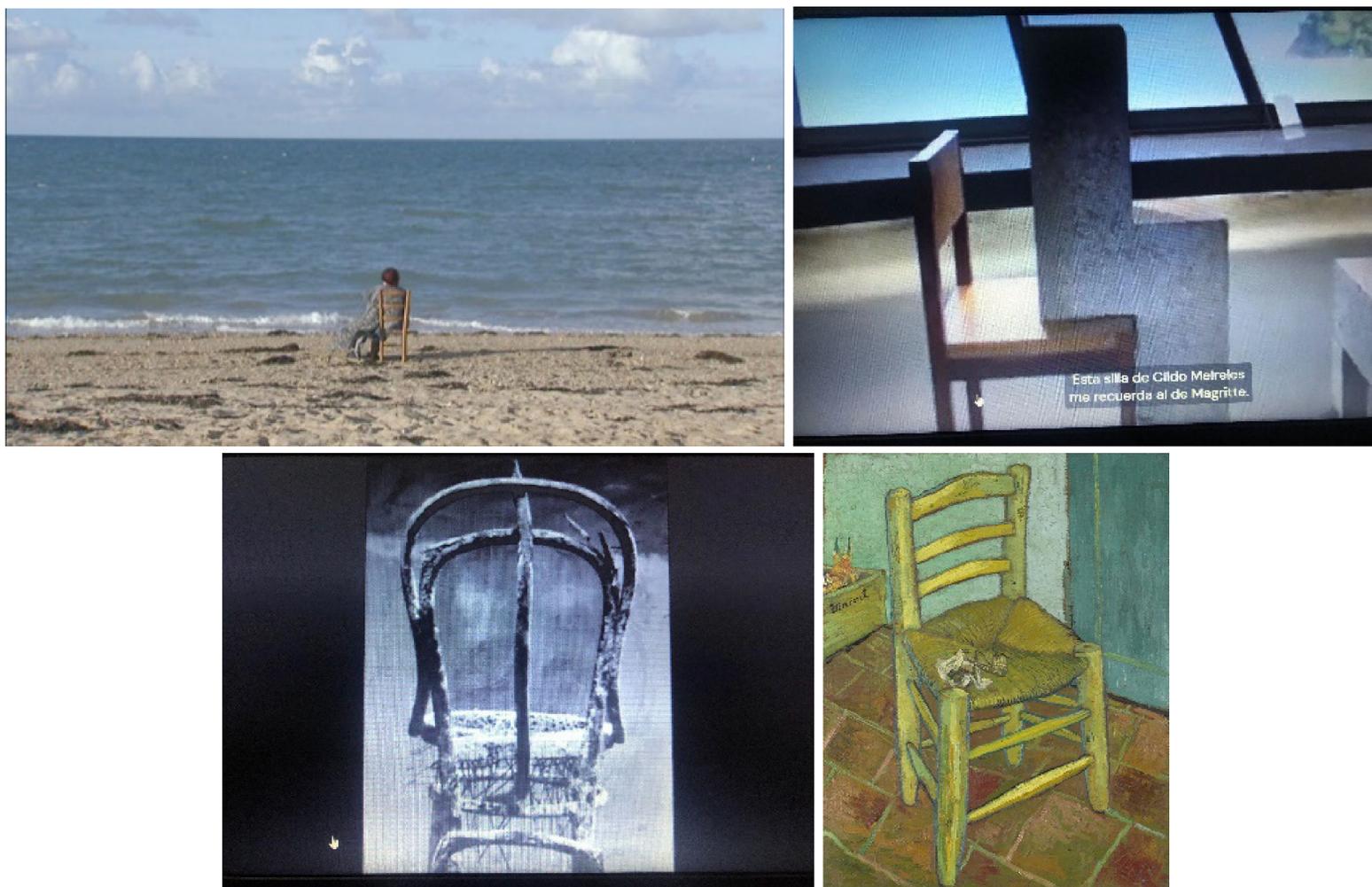
Fonte: Agnès Varda (2000, Ciné-Tamaris).

Interessante notar que a cadeira novamente é colocada em imagem destacada no documentário *Agnès de ci de la Varda* (2011), em que apresenta, em episódios, diversas mostras de arte e artistas que admira em países que percorre. Varda mostra cadeiras expostas como obras de arte no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, no Rio de Janeiro, e menciona a obra de Van Gogh sobre o tema e as memórias de fotografias em que as cadeiras foram destacadas, e fecha com uma *performance*, levando uma cadeira à praia (Figura 20). Na dimensão de um tempo de espera, seja a cadeira vista em exposições de museus, seja a cadeira da memória retratada por outros artistas ou a cadeira que é levada para a praia – em mais uma referência ao documentário *As praias de Agnès* (2008), a cadeira é elevada a um primeiro plano para o efeito de presença. São objetos recorrentes, pertencentes a espaço de memórias e afetos, impondo circunstancialmente

²³ O termo *respigar*, no sentido de recolher e reutilizar aquilo que seria descartado, é trazido por Varda a partir do documentário *Glaneurs et la glaneuse* (2000), e inspirado na imagem das respigadoras no campo e retratadas nos quadros de François Millet e Jules Breton.

efeitos figurativos. O mesmo procedimento vale para paisagens, como no caso das praias. Estes acontecimentos das imagens se impõem imediatamente pela força intrínseca da imagem, que deixa seu rastro gravado no mais profundo imaginário.

Figura 20 – Agnès de ci de la Varda, *A cadeira de Van Gogh com cachimbo*



Fonte: Agnès Varda (2011, Ciné-Tamaris), Vicent Van Gogh (1888).

O figural também assume o aspecto do detalhe, uma espécie de ponto da imagem, um ponto (*punctum*) e não um fragmento (uma zona), um ponto *a priori* intrigante e enigmático que questiona e desencadeia um processo de expansão. O figural, segundo Dubois, seria um processo da imagem, algo instável, indeterminado, em devir, que se opera na ordem dos gestos, da geração de sentidos e pelos acontecimentos.

Assim, o figural pode ser identificado nas obras de Varda em fotografias como objetos trazidos como elementos fundamentais para composições dos seus filmes. Intrigada com a temática da exposição *Partners, Teddy Bear Project*, da artista Ydessa Hendeles, produziu um novo documentário: *Ydessa. Os ursos, etc.* (2003). Diz Varda (*apud* YAKHNI, 2014, p. 125):

Eu estava fascinada, ia das impressões às surpresas, de emoções a enervamento, de irritações. [...] E mais: eu avançava na exposição, mais tinha impressões diferentes. [...] Eu queria saber se os outros visitantes tinham como eu tido sentimentos tão complexos, complicados e contraditórios e se essa exposição os tinha perturbado como a mim.

O projeto de Hendeles foi iniciado em 1999, exibido pela primeira vez na cidade de Toronto e, entre 2003 e 2004, a exposição foi realizada em Munique, na Alemanha. Consistia em uma instalação com uma série de fotografias antigas da coleção da artista contendo a imagem de um urso de pelúcia. Para Yakhni (2014), o filme se constrói a partir de uma espécie de fora de campo sutil, como se a imagem lançasse um desejo de entender mais sobre Ydessa e suas motivações, abrindo uma dobra por entre as imagens de cada uma das fotografias expostas. “A fotografia se vê diante do questionamento de sua especificidade indicial e aponta para vários aspectos que incidem sobre a sua recepção” (YAKHNI, 2014, p. 126).

Figura 21 – Ydessa. Os ursos, etc.



Fonte: Agnès Varda (2003, Ciné-Tamaris).

O urso é o *punctum*²⁴ da fotografia: Varda, em narração em *off*, fala dos ursos e, na narração de uma fotografia de família, identifica o objeto como elemento-chave que conduzirá toda a narrativa e as contradições presentes em cada imagem. Varda

24 Em *A câmara clara*, de 1980, Roland Barthes discorre sobre dois elementos que identifica nas fotografias: o *studium* e o *punctum*. O primeiro é culturalmente percebido e gera uma interpretação da foto a partir do conhecimento prévio do *Spectator* (BARTHES, 1984, p. 48) sobre o mundo. Esses dois elementos, explicitados pelo autor, permitem, por consequência, uma apreensão diferente por parte de quem observa uma fotografia. O *studium* gera um interesse racional que predispõe o intérprete a uma reflexão e a uma análise, enquanto o *punctum* cria um estado emocional em quem o experiencia. O *punctum* e o *studium* se complementam em uma dualidade que orienta o olhar do espectador em uma fotografia. O objetivo da imagem, o que está em foco, seria o *studium*, e o subjetivo, aquilo que intriga, seria o *punctum* da fotografia. O *punctum* é o que traz detalhes que tocam emocionalmente o espectador. “Este vem a ser uma picada, um pequeno buraco, uma pequena mancha, um pequeno corte, e, ainda, um lance de dados”. Em suma, para Barthes (1980, p. 29): “O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)”. Para o autor, o *studium* é reconhecer as intenções do fotógrafo, um interesse guiado pela consciência, pela ordem natural que engloba características ligadas ao contexto cultural e técnico da imagem. O *punctum* é pessoal e intransferível, cada um enxergará o seu. E porque realmente atinge, faz a fotografia viver no interior de quem a observa. Confere ao espectador (observador) uma voz, a oportunidade de colocar a sua opinião, “[...] é aquilo que eu acrescento à fotografia e que, no entanto, já está lá” (BARTHES, 1980, p. 32). Entretanto, a duplicidade do *punctum* e do *studium*, segundo Rancière, não seria evidente: haveria um regime de articulação entre o visível e o dizível, no seio em que nasceu a fotografia e que a permitiu se desenvolver como produção de semelhança e como arte. A fotografia, segundo Rancière (2012), se tornou arte explorando a dupla poética da imagem, fazendo de suas imagens os testemunhos legíveis de uma história escrita em rostos e objetos. O regime representativo das artes é um sistema de relações entre o dizível e o visível, entre o visível e o invisível. A imagem é a significação das coisas inscritas diretamente sobre os corpos. A fotografia se tornou uma arte pondo seus recursos técnicos a serviço dessa poética dupla, fazendo falar duas vezes o rosto dos anônimos. A oposição entre *studium* e *punctum* separa de forma arbitrária a polaridade que faz viajar incessantemente a imagem estética. “O *studium* faz da fotografia um material a ser decifrado e explicado. O *punctum* nos atinge de imediato com a força efetiva do isso foi isso, quer dizer este ser que indiscutivelmente esteve diante do buraco da câmara escura cujo corpo emite as radiações captadas e impressas por ela, que vem me tocar. A imagem era de fato o veículo de um discurso mudo que ele se empenhava por traduzir em frases. O segundo nos diz que a imagem nos fala no momento que se cala, em que não nos transmite mais mensagem alguma, mas os dois jogam com a mesma conversibilidade entre duas potências da imagem: a imagem como presença sensível bruta e imagem como discurso cifrando uma história” (RANCIÈRE, 2012, p. 20).

estabelece a partir desse objeto um jogo, onde ficcionaliza as imagens, criando um tênue limiar entre a realidade e a ficção. Varda coleta a impressão das pessoas que visitam a exposição, sobre efeitos de ursos como objetos, como as imagens as afeta. Na medida que vai construindo a narrativa, também é posta em paralelo a dualidade de sentimentos, da procura dos ursos nas imagens, da obsessão pelos ursos ou de cansaço pela repetição do tema. Varda ressalta que se trata de imagens antigas e cogita a possibilidade de que, muito provavelmente, a maior parte das pessoas retratadas já esteja morta.

Figura 22 – Ydessa. *Os ursos, etc.*



Fonte: Agnès Varda (2003, Ciné-Tamaris).

Novamente, emerge a referência a Barthes (2018), para quem toda fotografia representa um momento muito sutil em que o sujeito se torna objeto que viveria uma micro experiência da morte, tornando-se um verdadeiro espectro. A fotografia não fala daquilo que não é mais, mas apenas daquilo que foi. Sontag (2004) corrobora a reflexão de Barthes, de que a fotografia não é apenas uma imagem, mas um vestígio material do seu tema, uma máscara mortuária, uma prova de ausência.

As fotografias que, em um primeiro momento, lembram um grande álbum de recordações, ganham nova camada de interpretação e de sentidos a partir do depoimento de Ydessa Hendeles sobre a ausência de memórias de familiares: de origem judaica, os pais da artista foram vítimas de perseguição durante o regime nazista e eram sobreviventes do Holocausto. Uma nova ruptura e uma outra leitura das imagens se estabelecem. Na ordem dos acontecimentos, da presença da imagem, se refaz o exercício do olhar que leva para a última sala da exposição, completamente vazia, em contraste com a anterior, repleta de retratos. Neste espaço, apenas uma escultura de uma pessoa de costas, ajoelhada, a observar a parede vazia. Ao dar a volta, a surpresa: a figura é do ditador nazista Adolf Hitler ajoelhado. Os espectadores ficam estupefatos a partir

desta imagem, e retornam à sala anterior, voltam a observar as fotografias que ganham outra conotação. Isso acontece no presente e na presença da imagem, provocando uma ruptura, a partir do exercício revelador do olhar, daquilo que nos mostra o que é preciso ver. O momento da descoberta é de sobressalto e, por consequência, como ressalta Dubois (2019), uma espécie de elaboração secundária para aprofundar nos efeitos e nas potências e pensar em seus valores. “A presença é o terceiro efeito da imagem figural com todo seu poder de imanência, uma ruptura no tecido da representação” (DUBOIS, 2019).

Figura 23 – *Ydessa. Os ursos, etc.*



Fonte: Agnès Varda (2003, Ciné-Tamaris).

Shirley Jordan (2016) diz que Varda faz este jogo de olhar também com as fotografias que ela mesma produziu ao compartilhá-las com os espectadores: fazer um cinema de encontro trazendo o artifício da memória, em um processo que envolve a emoção, o diálogo e a atenção à materialidade da imagem. Barthes (2018) menciona que a fotografia é o advento do sujeito com o outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade. A foto retrato é um campo cerrado de forças, de imaginários que se cruzam, se afrontam e se deformam. o filme *As praias de Agnès* (2008), diz Varda:

[...] Atrai-me muito esta ideia de fragmentação. Que correspondem a certos aspectos da memória [...]. A emoção é algo incontrollável. Claro que é engraçado que Villar (Jean) use os óculos escuros como bigodes ao observar seus atores..., mas eu vejo sobretudo que estão mortos [...] (VARDA *apud* AS PRAIAS..., 2008).

O trecho refere-se a um comentário de Varda durante exposição de suas fotografias para o Festival de Teatro de Avignon, realizado em 2007, em uma homenagem ao primeiro

evento realizado na localidade pela companhia de teatro do ator Jean Villar, e da qual Varda foi fotógrafa. Resgatar estas imagens de seu repertório de lembranças, de certa forma, é também traduzir o luto contínuo que a artista vivia pela perda das pessoas com quem conviveu, que se intensificou com a morte de seu companheiro de vida Jacques Demy. Segundo Kelley Conway (2015), estes processos de dor da perda serão observados em suas obras nos dez anos seguintes após a morte de Demy, por meio de projetos artísticos que evidenciam as paixões compartilhadas junto com o companheiro, como uma espécie de colaboração póstuma que lhe foi negada em vida.

Figura 24 – *As praias de Agnes*



Fonte: Agnès Varda (2008, Ciné-Tamaris).

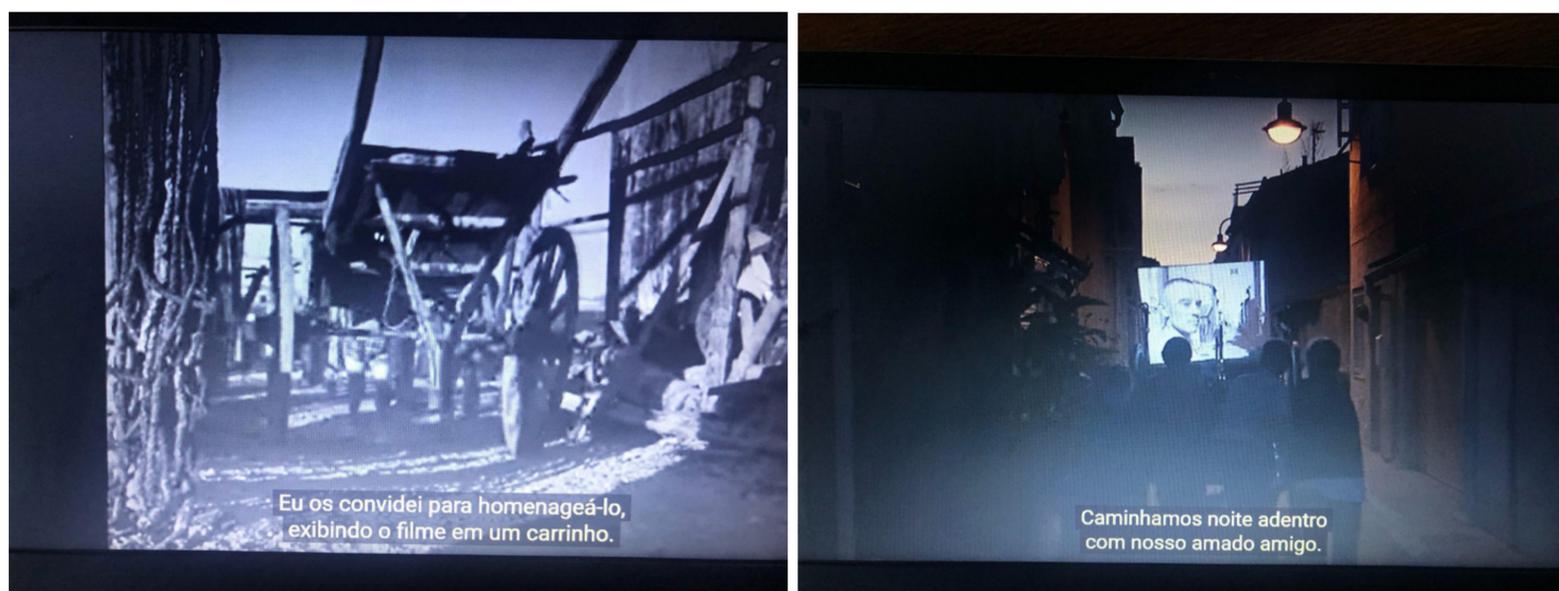
A depuração da perda como processo do qual emergem imagens de recordações de Varda denota uma questão instigante: do processo de reelaboração da artista a partir das memórias, a qual utiliza a rememoração como matéria-prima para novas formas de abordagens dentro de seu processo artístico e estilístico, tanto do ponto de vista de memórias pessoais quanto na reflexão e nos modos de repensar memórias coletivas. Sobre a ideia de reavivar memórias presentes em seus filmes, para captar determinados momentos do presente, diz Varda:

[...] Voltei a Pointe Courte onde rodei meu primeiro filme, onde aprendi a escolher lugares e rostos e trabalhar com amadores. Conforme eu caminhava, queria criar uma situação ligada à memória do filme. Criar uma emoção do presente. (VARDA *apud* VARDA..., 2019).

Varda prossegue o depoimento sobre a amiga Suzou e o marido Pierrot, que teriam atuado no filme, fingindo ser um casal no filme *La pointe courte* (1955), e que, antes do corte final da montagem, Pierrot, que estava com câncer, veio a falecer. Suzou criou, após a morte do marido, os dois filhos, Blaise e Vicent, e os quais Varda chamou posteriormente

para a realização de uma homenagem ao pai falecido: ela colocou o filme no qual Pierrot participou para rodar em um projetor em uma carroça em movimento empurrada pelos filhos. Foi um artifício de Varda, o de criar um dispositivo para mostrar aos filhos as imagens em movimento que nunca viram do pai, ao utilizar uma memória do filme e produzir artificialmente um efeito de presença. A cena se desenrola com apenas o som do projetor e os dois irmãos caminhando pelas ruas de Pointe Courte empurrando a carroça que leva as imagens de Pierrot.

Figura 25 – *La pointe courte e Varda por Agnès*



Fonte: Agnès Varda (1955, Ciné-Tamaris) e Agnès Varda (2019, Ciné-Tamaris).

Sales (2006) comenta que muitos críticos dizem que não haveria criação sem tradição: ou seja, uma obra de arte não pode viver séculos futuros se não se nutriu dos séculos passados, e ter em si um significado sozinho. Uma obra no percurso de criação é também dependente de uma obra no percurso da criação de um artista específico: uma obra em relação a todas as outras já por ele feitas e aquelas por fazer (SALES, 2006). Por isso, Varda também faz referências a trabalhos de outros artistas, como o caso de Christian Boltanski, que ela menciona em *Varda por Agnès* (2019) para referenciar suas inspirações e seus projetos de videoinstalações. No percurso da obra, a referência é ao trabalho que foi exposto em 2008 no Grand Palais²⁵ em Paris.

²⁵ Sobre esta exposição, comento aqui um breve relato pessoal que trago como experiência de espectadorialidade e de efeito de presença de uma imagem, de um certo momento de epifania, de suspensão e provocada por puro acaso. Eu estive nesta exposição de Boltanski – era minha primeira viagem internacional e procurava pelo Museu D’Orsay, mas entrei por engano no Grand Palais. Em 2008, não conhecia a obra de Boltanski e nem imaginaria, naquela época, que um dia viria a estudar o trabalho de Agnès Varda, que também estivera naquele espaço. A primeira reação foi de estranhamento, tentando entender onde eu estava de fato. Depois, fiquei a observar e compreender o que eram aqueles amontoados de roupas dispostos em quadrados perfeitos e espalhados por todo o local como se fossem quadras residenciais, e qual seria a razão da instalação de um guindaste gigantesco naquele enorme pavilhão a executar o mesmo movimento contínuo, com um som ensurdecedor. A primeira leitura de imagens naquele instante foi associá-las às imagens históricas do holocausto: cenas em preto e branco de horror, de corpos amontoados sendo recolhidos: uma suposta memória coletiva de trauma acionada naquele momento. Por um breve instante, fiquei focada naquela imagem, em uma espécie de latência e uma ponta de angústia, absorvida pela atmosfera que marcou minhas recordações, e que somente pude compreendê-la de fato, a partir do momento que assisti *Varda por Agnès*. Greimas (2017, p. 74) diz que são “excepcionais acontecimentos que somente ocorrem uma vez e deixam marcas por toda a vida – nostalgias, pressentimentos, esperanças”..

A referência a esta obra, intitulada *Personnes* do artista visual Christian Boltanski, foi trazida no documentário *Agnès de ci de la Varda* (2011) e retomado em seu último filme, *Varda por Agnès* (2019), denotando a importância de trabalhos de artistas que a inspiraram em sua trajetória, e o quanto impactam em seu trabalho, cujo efeito de presença se faz também por uma memória coletiva. Diz Varda:

Centenas de anônimos falecidos e esquecidos, [...] por trás de parede de latas, como um monumento aos mortos, filmei uma gigantesca instalação. Ao chão milhares de roupas, uma pirâmide de roupas velhas... e o artista dava significado a elas. (VARDA *apud* VARDA..., 2019).

Figura 26 – *Varda por Agnès*



Fonte: Agnès Varda (2019, Ciné-Tamaris).

Em 2007, Varda produziu a instalação *Les Justes au Panthéon*, como forma de homenagear os que ela chamou de justos franceses, pessoas que salvaram pessoas judias durante o período da Segunda Guerra Mundial. Esta instalação ocupou um espaço de destaque no seu filme *As praias de Agnès* (2008) e foi retomada a menção a este trabalho em *Varda por Agnès* (2019), logo após o comentário sobre a obra de Boltanski. De certa forma, pelo encadeamento da montagem, esse foi um indicativo de obra que a inspirou a criar esta instalação.

Eu vivi a guerra, e lembro dela, mas não tive experiências traumáticas. [...] Centenas de retratos no chão, dos que se arriscaram para salvar os judeus. Foram chamados de Les Justes. Distribuí as fotografias como livros abertos, com os nomes das pessoas. Acrescentei retratos recentes, não identificados, representando os justos, os anônimos e os desconhecidos. Para evocar os justos e judeus em suas épocas, projetei dois filmes em quatro telas simultaneamente. [...] Um filme em preto e branco, mostrando judeus sendo presos; em outra tela, detalhes em cores, ressaltam a realidade. Se observa de uma tela a outra para acompanhar as ações e estabelecer conexões. Todos teriam que recriar, real ou mentalmente, o que eu mostrava em duas imagens das duas telas. Ao final

da sequência, mostrando a atitude das pessoas, mostrava as fotos dos que inspiraram a cena e a fotografia dos que representaram a cena. Não eram atores, eram pessoas reais. (VARDA *apud* VARDA..., 2019).

Figura 27 – Varda por Agnès



Fonte: Agnès Varda (2019, Ciné-Tamaris).

Para Varda, a obra de arte é um momento para o diálogo, compartilhamento e encontro. Através do sentimento do luto e da memória coletiva do trauma, prevalece a perspectiva de, a partir de um instante inesperado, em imagens que provocam efeitos de sentidos, se estabelecerem conexões que expressem os sentimentos de compaixão, caracterizando o cinema de encontro vardiano.

Em termos de imagens, levemos em consideração as reflexões de Rancière (2012) sobre o uso delas: ele menciona que as imagens são operações: relações entre um todo e as partes, entre uma visibilidade e uma potência de significação e de afeto que lhe é associada. São operações que vinculam e desvinculam o visível e sua significação, ou a palavra e seu efeito, que produzem e frustram expectativas. São processos que operam nas relações entre o dizível e o visível. E é nesse sentido que a arte é feita de imagens, seja ela figurativa ou não.

1.4 Espiral de Varda: a artista expandida e a experiência de espectadorialidade em *Visages Villages*

“Vivo enquanto me recordo, eu vivo na memória.”. Uma das frases de Agnès Varda em um de seus últimos filmes, *Visages Villages* (2017), pode ser considerada uma metáfora que permeia toda a extensa obra filmográfica da artista franco-belga. Os movimentos da memória de Varda se reproduzem pelo olhar e pela imagem sobre o outro, em um constante jogo em que se reafirmam suas referências estéticas enquanto percorre cidades no interior da França ao lado do artista visual JR.

Jacy Seixas (2002) relaciona a ideia da memória à necessidade de uma historicidade, de uma memória não estática que se movimenta em espiral no espaço e no tempo, que se inicializa e se atualiza no presente. A memória não seria regressiva, do presente para o passado, mas de progressão do passado ao presente. Os espaços de memória poderiam se mostrar em espirais. Da mesma forma, Maurice Blanchot²⁶ (2011) evoca a ideia dessa espiral, de um tempo revertido que se constitui como repetição e eterno (re)começo.

Em *Visages Villages* (2017), os deslocamentos de um veículo representando uma imensa máquina fotográfica ambulante, são a figura de uma imagem simbólica. Os deslocamentos por estradas, seguindo o gênero *road movie*²⁷, a partir desse peculiar veículo automotor transfigurado de sentido simbólico, em uma câmera fotográfica, leva consigo, em seu interior, a cineasta franco-belga Agnès Varda e o artista visual JR, que percorrem cidades pela França.

A partir desses deslocamentos entre as localidades, se evidenciam também os deslocamentos de sentidos de toda a expressividade poética do documentário e dos movimentos da memória. Uma espécie de imagem-memória, a que se refere Philippe Dubois (2012, p. 11), em que:

[...] cada filme é um dispositivo de imagem e de palavra, de cinema e de foto, que pode se revelar de forma comparável a um modelo de memória e de imagem mental. Deve-se traduzir tudo em imagens. A memória será visual ou não será. Mas o exercício visual dessa memória só será possível em pensamento, tudo se encontra aí em uma fórmula escrita interior em imagens.

É nesse ponto, segundo Dubois (2012), que se une a arte da memória e a da fotografia: como se fosse uma mnemotécnica mental, ou, em outras palavras, de estímulo à memória. Paradoxalmente, na medida que constrói, a partir das imagens de outros sujeitos, espécies de novos *locus* de memórias – materializando em imagens que praticamente se traduzem em exposições itinerantes e convergentes no filme – Varda e alguns dos personagens, em diferentes momentos do documentário, se movimentam em sentido oposto, no que

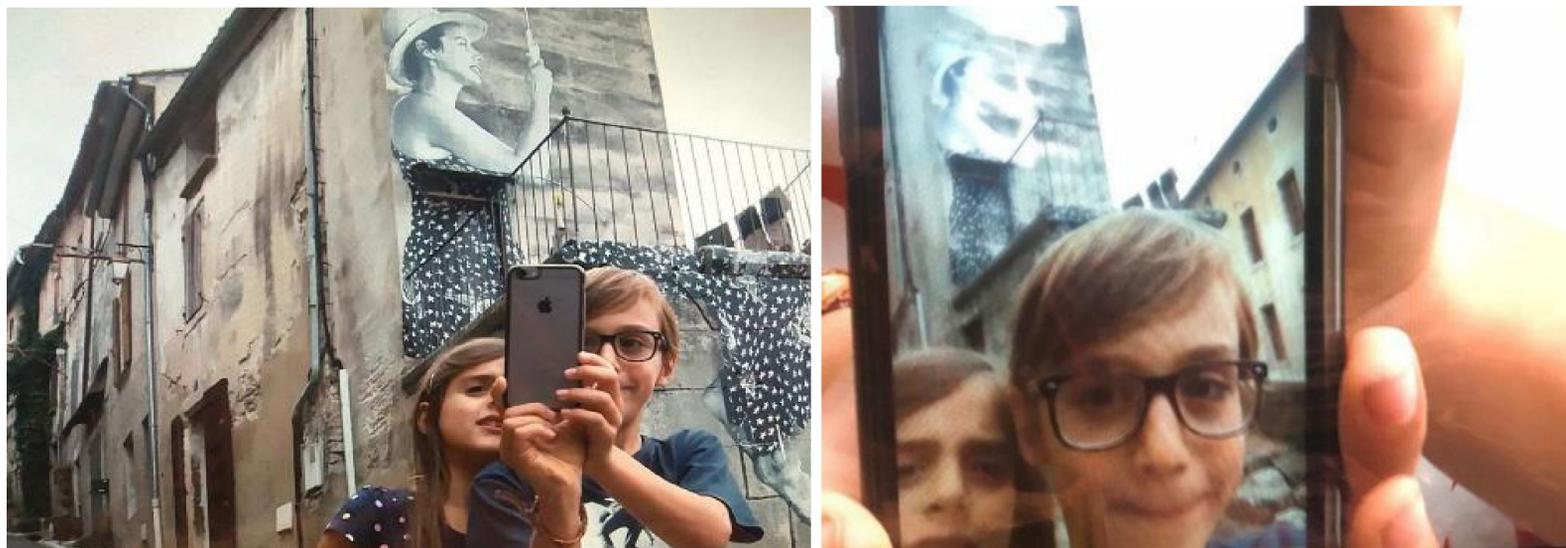
26 BLANCHOT, Maurice. **O pensamento do exterior**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

27 Segundo Paiva (2011), os filmes de estrada estão relacionados a dimensões intrínsecas do ser humano, se inscrevem no âmbito da representação da modernidade, explicitando suas crises e contradições, e conexões com os veículos automotores (neste caso, com um veículo-câmera fotográfica usado por Varda e JR). (PAIVA, R. **Roadie Movies: uma leitura fílmica do rock brasileiro**. Annablume, 2011).

pode ser considerado como instantes de “deslugar”.²⁸ Em um derradeiro gesto, a artista propositadamente se coloca onde também não está, mas segue em impulso dos seus últimos sopros de vida, se equilibrando no limiar do envelhecer e da proximidade de sua finitude.

No documentário *Visages Villages* (2017), algumas características evidenciam no sentido explicativo os processos de criação, seguindo parâmetros de uma metodologia desenvolvida a partir da leitura da obra de Cecília Sales, buscando, nas falas da artista, os vestígios do trabalho de autor, bem como, notadamente, também se observa uma espécie de convergência nestes processos de criação e de convergências dentro de uma outra convergência. As fotografias de pessoas, animais e paisagens feitas nas cidades por onde os artistas passam são coladas em espaços públicos, em muros, fachadas de casas, em fábricas. Podem ser consideradas, portanto, instalações artísticas a céu aberto e que são apresentadas no documentário. O público espectador das obras artísticas nestes locais se constitui também de personagens do documentário. O espectador que vê o filme é um observador das instalações artísticas. Ou seja, como um jogo de espelhos, pode-se afirmar que as imagens que se observa são a “convergência da convergência”: da fotografia no filme, da instalação artística em fotografias e do documentário como dispositivo, que se mostram em camadas de sentidos, memórias e de espectadorialidade (Figura 28).

Figura 28 – *Visages Villages*: frame 1



Fonte: Agnès Varda (2017, Ciné-Tamaris).

²⁸ O conceito de *deslugar* é trazido pela pesquisadora Sandra Fischer e refere-se à dimensão das imagens do cotidiano, se mostrando atemporal e revelando uma natureza psíquica, intelectual-emocional. Basicamente o *deslugar* é uma situação, uma posição psíquica e emocional tingida pelos matizes do indeterminado e do indizível, enunciada pelo simultâneo de não estar dentro e não estar fora.

Este filme foi o penúltimo produzido por Varda, em parceria com o artista visual francês conhecido como JR. Nas perambulações pela França fazendo retratos murais de pessoas, animais, objetos, as instalações são permeadas pela representatividade simbólica da escolha das imagens, pela cotidianidade e pelas histórias de vida e trivialidades das pessoas retratadas, além das referências das memórias imagéticas de Varda, por meio de outros filmes, cartões postais e fotografias. Souza (2018, p. 152) diz que o filme é “um brinde ao encontro, pelo prazer e fagulha que essas experiências podem trazer. [...] Mas é um gesto também em direção ao futuro, para além da simples sucessão temporal”.

O documentário se apresenta como espaço de reminiscências e de convergências, e é também local privilegiado de movimentos de tempos de memória da artista, seja pelos sentidos provocados pelo deslocamento físico literal do veículo-máquina-fotográfica (Figura 29), seja pelo gesto de pensamento vardiano, calcado em um certo movimento interior emotivo e intelectual²⁹.

Figura 29 – Visage Villages: *frame 2*



Fonte: Agnès Varda (2017, Ciné-Tamaris).

Segundo Catalá (2002), a memória pode ser considerada como um fenômeno complexo e pensá-la a partir de um documentário poderia equivalê-los à noção dos palácios de memória³⁰, visto a “tratar-se de transcurso por determinado tema recheados por imagens emocionais”, e que são evidenciadas em *Visages Villages*. Portanto, não seriam apenas formas de visualização da memória, mas da possibilidade de mergulhar

29 Designação da pesquisadora Tainah Negreiros, em que comenta sobre as formas de pensamento do cinema de Agnès Varda, na análise da obra *As praias de Agnès*.

30 No artigo “Figuras da memória (coletiva): os documentários como palácios da memória” (2018), Catalá explica a partir de uma metáfora apresentada em 1596 por Matteo Ricci, como seria possível construir palácios de memórias: dependeria do quanto é possível recordar. Para resumir, este sistema de memória seriam estruturas mentais para armazenar para a profusão de conceitos que constituem a soma do conhecimento humano.

no ambiente criado por essa memória, para experimentá-la além de uma simples recordação.

No primeiro vilarejo visitado, nas primeiras imagens registradas de pessoas da cidade, Varda (2018) se antecipa e comenta que sempre apreciou produzir fotografias de pessoas, e “principalmente seus rostos, para que as imagens delas não se percam no vão das memórias”.

No conceito de Seixas (2002), a memória não é algo estático, ela se encontra em um movimento que se configuraria em uma espiral no espaço e no tempo, provocada pelo acaso, de forma espontânea, e se estenderia simultaneamente por várias épocas. O movimento seria de prolongar o passado no presente. “Ela é prospectiva e, mais que isso, é projetiva, lançando-se em direção ao futuro” (SEIXAS, 2002, p. 4). Segundo a autora, no conceito bergsoniano³¹, planos diferentes de consciência que, possuindo um centro, abrem círculos que percorrem o espaço da memória voluntária e se expandem de forma virtualmente crescente, o que, por sua vez, atrai um número crescente de lembranças complementares. Pode-se avaliar a elasticidade e a tensão constitutivas desses campos ou espaços da memória. Por isso, os espaços de memória evocariam a imagem de uma espiral em extensão, que configura seus movimentos a serem percorridos pelo sujeito. A duração – e a memória, pois ambas vêm juntas – não é passível de ser dividida, fatiada, paralisada; é impossível isolar um fragmento desse movimento contínuo. Dessa forma, na concepção de tempo bergsoniana, o instante seria algo irreal, o tempo real não admitiria rupturas.

Nessa perspectiva, deve-se entender as dimensões temporais – passado, presente e futuro – em uma dinâmica fluida, considerando que essas dimensões da temporalidade humana não se detêm, não se singularizam, não há espaços entre elas: o que chamamos de presente já seria passado. As dimensões temporais como que se sobrepõem, encavalandose linearmente, numa sucessão sem fim, revelando o caráter intrinsecamente projetivo da memória. A memória que se atualiza no presente, e que se move do passado em direção ao presente, não se detém nele; pela própria natureza contínua da duração, ela é portadora do futuro. O tempo da memória está longe, portanto, de se voltar exclusivamente para o passado, pois a duração engaja sempre para o futuro. Duração e memória pressupõem-se e entrelaçam-se, formando o conjunto que movimenta, juntamente com a consciência, a espiral do tempo.

31 O conceito é baseado nas ideias de Henri Bergson, filósofo que construiu pensamento ligado à noção de duração, memória, impulso vital e intuição. Segundo Deleuze (1999), a originalidade do pensamento de Bergson reside na doutrina que organizou a própria intuição como método, o que é o elemento chave para entender os conceitos de duração e memória. Para Bergson, não há distinção entre os mundos sensível e inteligível, mas o movimento, entremeado por instantes, onde o passado e o presente coexistem por estarem em uma mesma duração.

Para Blanchot (2011), o tempo não é desdobrado, exteriorizado para fora do tempo, ao contrário: remete para sua intimidade mais autêntica. Cria um tempo imaginário sem se prender em uma linearidade cronológica. Ele evoca um tempo passado, mas o tempo em estado puro, a presença mesmo de uma ausência – o imediato.

O tempo revertido se constitui em repetição e um eterno recomeço. Sua natureza é espiralar. Uma ideia que, para Blanchot, se sustenta também na espiral das memórias e do esquecimento. Para ele, colocar-se fora de si e fora do mundo é inaugurar uma experiência em que as coisas não são ainda. A consciência faz surgir algo inexistente no tempo real: o instante. O instante é uma abstração, pois não participa da natureza do tempo real (a duração), é um corte artificial efetuado pela inteligência, uma falsa ruptura, são “paralisações virtuais”. O instante, na acepção bergsoniana, é “imposto do exterior pela inteligência que não compreende o devir senão referenciando-o a estados imóveis” (SEIXAS, 2002, p. 14).

Para Jacy Seixas, a noção de um tempo contínuo que une o passado, o presente e o futuro como se estivesse em um bloco único parece não ser suficiente para entender os instantes de memória. A autora recorre ao filósofo Gaston Bachelard³², cuja reflexão é toda centrada na recuperação do instante, portanto, do presente, e que esta seria a única dimensão real do tempo: “o presente não passa”, afirma, “pois apenas deixamos um instante para reencontrar outro; a consciência é consciência do instante e a consciência do instante é consciência” (SEIXAS, 2002, p. 53).

Deparamo-nos, aqui, portanto, com o avesso do ponto de vista bergsoniano, para o qual o tempo real não pode conter o instante; para Bachelard, o único que conta é o instante, essa dimensão temporal privilegiada da modernidade e pós-modernidade. (SEIXAS, 2002, p. 53).

Nos filmes de Varda, estes instantes são preciosos: são momentos de rupturas, momentos de reflexões, ou de demonstração de afeto, de reminiscências, sempre carregados de sentidos. Esta reflexão sobre os tempos da memória leva à necessidade de considerar mais atentamente o fato de que eles remetem imediatamente à dimensão espacial: ou seja, os tempos da memória indicam também lugares de memória para se materializarem. Nesse sentido, a ideia de uma espiral pode também se aplicar a esses tempos de memória que circundam os trabalhos documentais de Varda e possibilitam a formação de uma memória audiovisual baseada em uma memória documental,

32 O filósofo Gaston Bachelard foi professor de Agnès Varda e, como ela mesmo fala no filme *As praias de Agnès*, se tornou uma forte influência do seu pensamento.

que, segundo Rancière (2010), seria a que registra os acontecimentos e que pretende reconstruí-los.

Rancière considera que uma memória não seria o conjunto de lembranças da consciência, mas um arranjo de vestígios e de produções constantes do mundo contemporâneo que não cessaria de registrar testemunhos de acontecimentos quaisquer e de coisas consideradas banais, e que a memória se constitui de forma independente do excesso de informações e da escassez delas. Nesse sentido, o autor considera a memória como uma obra de ficção. Para ele, ficção é a prática dos meios de arte para constituir um sistema de ações representadas, de forma agregada. Assim, um filme documentário não seria o oposto de uma ficção porque apresenta imagens da realidade cotidiana ou de documentos e arquivos, e, como documentário, essa ficção de memória construída pelos meios da arte não afastaria de uma lição do dever de lembrar, de não esquecer a imagem, que é necessário ligá-la a outra, olhá-la mais de perto, reler o que se dá a ler.

O cinema é a arte nascida da poética romântica como que por ela pré-formada: uma arte que permite construir uma memória como entrelaçamentos de temporalidades deslocadas e de regimes heterogêneos de imagens. (RANCIÈRE, 2010, p. 188).

Nesse sentido, a fotografia poderia ser considerada o lugar de memória primordial do documentário *Visages Villages*. A fotografia é a temática que une os dois artistas que traçam a linha narrativa do filme, unifica e define os tempos de memória, os instantes de memória surgem a partir de fotografias. Dubois (2012) fala de um efeito que seria a *mise-en-film* da fotografia, a fotocine num todo orgânico, a qual ele nomeia *imagem-memória*. Em um filme, que é um dispositivo de imagem e de palavra, se revelaria exatamente comparável a um modelo de memória e de imagem mental.

A fotografia, considerada no que ela possui de mais central, é sem dúvida uma das formas modernas que melhor encarna um certo prolongamento das artes da memória. As placas sensíveis substituíram as prateleiras de cera. E pouco importa o suporte, já que tudo se passa, de fato, na interioridade do pensamento do sujeito. Pois, se a Memória é uma atividade psíquica que encontra na fotografia seu equivalente tecnológico moderno, é evidentemente em outro sentido que a metáfora nos interessa, como uma inversão positivo/negativo: a fotografia vista mais (ou tanto quanto) como fenômeno psíquico, do que como atividade óptico-química, considerada como máquina de memória, logo composta de *loci* (o receptáculo, a janela que enquadra) e de *imagines* (as impressões, o que desliza para dentro do quadro e desfila). (DUBOIS, 2012, p. 11).

Dubois lembra que Agnès Varda realizou anteriormente um filme que também se pretendia autobiográfico, e que fora ancorado em uma fotografia: o documentário *Ulysse* (1982). A imagem de referência, mostrada no primeiro plano do filme, torna-se objeto de uma investigação por meio de várias hipóteses levantadas sobre o sentido da imagem e das camadas de todos os seus níveis de potencial significação.

Esse é o sentido da fotografia “Ulisses”: o fato de já conter, virtualmente, sem sabê-lo, um filme que só se revelará 28 anos mais tarde. Esse é o sentido do filme de mesmo nome: o fato de construir um dispositivo cinematográfico cujo objetivo é nos fazer aceitar o devir-cineasta de seu autor-fotógrafo como algo que sempre existiu e que era necessário fazer emergir do fundo inconsciente da memória das imagens. Varda arqueóloga de sua própria memória, que faz um trabalho de analista, exumando do seu inconsciente fotográfico o seu ser cinematográfico. E este só pode surgir de um movimento repentino, posterior, de uma única imagem-corte que havia registrado tudo alguns anos antes e que redescobrimos, integralmente, como uma múmia surgida da terra em seu estado original. (DUBOIS, 2012, p. 15).

Para Dubois, a fotografia do filme *Ulisses*, que novamente emerge em *Visages Villages* e poderia representar muito mais do que a imagem em si de uma cabra morta sobre seixos em destaque e ao longe, com um menino e um homem de costas nus, de frente a uma praia – seria a auto reflexividade de Varda.

Ulysse (1982) é um exemplo de como Varda trabalha em suas obras a reiteração da imagem, um reflexo de recorrências em que esses elementos emergem para compor o percurso criativo da artista. De certa forma, elementos que se repetem em sua filmografia são também uma espécie de autorretrato da artista, do sentido da presença de Varda em cada elemento simbólico da imagem, ou como sugere Sontag, a foto como uma *pseudopresença* ao mesmo tempo que sugere uma prova de ausência (SONTAG, 2004).

A partir da fotografia que adornava o armário como vaga lembrança, Varda cria toda uma narrativa, um hipertexto da própria subjetividade. Reiterando Dubois, Yakhni (2014) diz que em *Ulysse* transparece a autobiografia da própria cineasta em uma delicada trama de reflexão onde se entrelaçam o cinema e a memória. “Quem trai quem? Não seria perigoso entrar imagens de cinema no imaginário da memória?”, indaga Yakhni.

Diz Varda, no documentário, que a imagem havia ficado presa em seu armário durante 20 anos, mas por quê? Tinha importância esta imagem? Este questionamento se transformou no tema do curta-metragem, no qual a autora lança um olhar inquisidor sobre a imagem, quase etnográfica, buscando um sentido para a fotografia, vasculhando

memórias, impressões, fazendo novos entrelaçamentos e relações possíveis a partir dos seus personagens e de si mesma. A fotografia que ancora o documentário *Ulysse* é a imagem que abre o documentário e perdura quase dez segundos na tela até que passamos a ouvir Varda em *voz over* discorrendo acerca das circunstâncias e da forma que foi fotografada. A câmera passa a percorrer e buscar detalhamentos desta imagem enquanto Varda comenta elemento por elemento da composição, ao mesmo tempo que vasculha nas memórias as suas motivações naquela ocasião e o modo como distribuiu os elementos no quadro, evocando suas referências pictóricas. A fotografia memorável de *Ulysse*, como menciona Sontag (2004), é nitidamente uma fina fatia do espaço, um pedaço do tempo e não um fluxo. Samain (2012) fala da polissemia das imagens porque nos obrigam a traçar percursos temporais que não são lineares e determinados. Como nas espirais do pensamento de Varda, são trajetórias circulares, indefinidos e infinitos, policrônicos transitórios e transterritoriais (SAMAIN, 2012).

Mais uma vez, a espiral das imagens-memórias que circundam o universo da artista resgataria essa imagem, como mais um indício de manifesto autobiográfico. A imagem não fala da imagem em si, apesar dos inúmeros sentidos que pode suscitar, mas de quem a produziu. Dubois ressalta que Varda fez a fotografia em 1954, no mesmo ano em que largou o ofício de fotógrafa para se tornar cineasta, situação semelhante ao quase término das produções de *Visages Villages*: Varda se autointitula³³ como artista visual e afirma pretender encerrar o ciclo de trabalhos com o cinema, para dedicar mais tempo à arte das videoinstalações. Poderíamos considerar, como mencionou Dubois a respeito de *Ulisses*, que a retomada dessa memória em *Visages Villages* seria mais um gesto retrospectivo, para deixar um rastro autobiográfico.

Ele argumenta que, em *Ulysses* (1982) (Figura 30), a cineasta escreve sua própria vida através de um filme que se apoia em uma “última fotografia para revelar o quanto ela estaria implicitamente ‘fecunda’ do cinema que estaria por vir” (DUBOIS, 2012, p. 14).

³³ Em entrevista à *Folha de S. Paulo*, em setembro de 2009, a cineasta já dizia sobre a intenção de se dedicar somente às instalações artísticas e a fala é reiterada no seu último filme *Varda por Agnès* (2019), quando ela se apresenta como artista visual.

Figura 30 – Ulysses



Fonte: Agnès Varda (1954).

Em *Visages Villages*, Varda retoma a fotografia que foi o ponto de partida para a produção do documentário *Ulysse* (1982), mas a sugestão da fotografia a ser colada em um *bunker* caído na praia da Normandia, o mesmo local onde fez a imagem em 1954, acaba sendo descartada. Outra imagem dos tempos de memórias de Varda é trazida à tona: ela recorda que na região morava um amigo, o fotógrafo Guy Bordin. Eles vão então até a casa onde Bordin residia e JR pergunta sobre o motivo. “Sempre bom lembrar dos mortos, mas há lugares que é mais fácil lembrarmos deles.”. Bordin foi fotografado por Varda, e a imagem dele recostado em uma cabana é escolhida pelos artistas para colar no grande *bunker* caído na praia. Com a alta da maré, a imagem é desfeita pela ação do mar. Varda, quando se depara com o vazio deixado pela imagem levada pela maré, reflete: “a imagem havia desaparecido, nós também, um dia, iríamos desaparecer”.

Essa é uma fissura presente no filme, que se sustenta pela proposta de dar maior perenidade às imagens (Figura 31). A imagem lavada do mar é a efemeridade, como são esses tempos da pós-modernidade e de tecnologias que as multiplicam e que esvaziam seus sentidos: um lembrete de que a imagem também pode desaparecer, como todos os seres vivos, que estão sempre à espreita da morte.

Figura 31 – *Visages Villages: frame 3*



Fonte: Agnès Varda (2017, Ciné-Tamaris).

A cena da sequência reitera essa ligação de sentimento da morte à espreita. A dupla visita o túmulo do fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson (Figura 32). A narrativa se liga à anterior, da imagem lavada pelo mar, ao mostrar o pequeno cemitério onde está enterrado o corpo do fotógrafo. É também um contraste da própria prerrogativa fílmica, quando se evoca a imagem-memória da fotografia, de que também pode cair no esquecimento.

Figura 32 – *Visages Villages: frame 4*



Fonte: Agnès Varda (2017, Ciné-Tamaris).

1.5 Deslugares: rupturas em instantes de memórias

Em determinado momento do documentário *Visages Villages* (2017), Varda e o artista visual JR estão em uma fábrica de produtos químicos fazendo fotografias de funcionários. No local, há uma imensa caixa d'água, e eles decidem plotar imagens de peixes que Varda havia fotografado em um mercado de pescados (Figura 33).

Figura 33 – *Visages Villages* – frame 5



Fonte: Agnès Varda (2017, Ciné-Tamaris).

Eles sobem em uma escada em formato espiral para melhor observar as imagens dos peixes colocadas no entorno da caixa d'água. Enquanto o jovem JR, no auge dos seus 33 anos, avança os degraus rapidamente, de forma lenta e cadenciada, Varda sobe até a metade da escada, ficando apenas o rastro de sombra de JR, que possivelmente teria chegado ao fim da escadaria no topo. Ele retorna e eles param no meio do caminho para observar a instalação das imagens. A vida, como a escada, indica percurso e o ritmo em cada fase da vida, a escada³⁴ dos tempos de memória e de diferentes tempos de vida em uma espiral. Varda fica no meio do caminho. Nem sobe, nem desce. No meio da espiral, ela resiste no entremeio (Figura 34).

Figura 34 – *Visages Villages*: frame 6



Fonte: Agnès Varda (2017, Ciné-Tamaris).

³⁴ A escada em espiral remete à pintura de Willian Blake intitulada *A escada de Jacob*. Blake foi poeta e pintor inglês, era uma forte influência no trabalho de Jim Morrison, amigo pessoal de Varda, e citado nas obras de Gaston Bachelard.

Blanchot (2011) diz que a transformação do tempo num espaço imaginário caracteriza um desdobramento para fora. Para ele, tudo se torna imagem, e a essência da imagem consiste em ser inteiramente sem intimidades: sem significação, mas apelando para a profundidade de todo sentido possível. Construir o fora, colocar-se fora do mundo, fora do eu, desdobrar-se e deixar que venha à tona. Esse movimento é espiral e traz a subjetividade do artista, suas memórias, suas imagens-memórias. “O pensamento de fora é um pensamento da vida, visto que a vida é um pensamento de fora” (BLANCHOT, 2011).

Este movimento circular do pensamento também se dá em termos espaciais. Pereira (2020) chama a atenção para o traçado do caminho da personagem Cléo como uma espécie de digressão, configurada em um movimento circular na forma de caracol e que se abre do centro para a periferia, do mesmo modo que as cartas de tarô são postas na mesa em semicírculo no início do filme *Cléo das 5 às 7* (1961). Neste percurso, há uma movimentação no espaço geográfico e dos tempos cronológico e psicológico que se imbricam.

Nos intervalos entre esses espaços, esses tempos e esse tempo-espaço, tanto Cléo como o espectador se deslocam de clichês e paradigmas molares para zonas moleculares de indiscernibilidade e flexibilidade onde o desejo (de ambos) encontra maior ventilação e expansão. (PEREIRA, 2020, p. 108).

Caso se agregasse também a ideia de Deleuze (2011) sobre esse pensamento de fora ou a dobra a que se refere Blanchot, ele diria que poderia ser uma reduplicação, considerada uma memória que duplica o presente e não se distingue do esquecimento. Diz ele:

A única subjetividade é o tempo, o tempo não cronológico apreendido em sua fundação e nos que o interiorizamos e não o inverso. O atual é objetivo, mas o virtual é subjetivo. A dobra do fora, portanto, é o tempo como sujeito. (DELEUZE, 2011, p. 122).

O fora de Blanchot é também uma não dimensão, uma forma de resistência, de um não lugar nem ponto. Há uma confluência com o pensamento cunhado pela pesquisadora Sandra Fischer (2014) de *deslugar*. Diz respeito também às noções de *entrelugar* e *não lugar*, mas com uma diferença: enquanto esses dois termos se inscrevem em instâncias que se apresentam como características da contemporaneidade, detentoras de natureza física ou virtual “e passíveis de serem transportadas para o âmbito psíquico-intelecto-emocional das relações humanas em seus desdobramentos sócio-afetivo-amorosos, o *deslugar* é atemporal e revela natureza exclusivamente psíquico-intelecto-emocional” (FISCHER, 2014, p. 10).

O deslugar é indizível, assim como as imagens interditas, não está dentro nem fora do contexto e implica uma relação com o espaço situacional e de seu ocupante por um desajuste momentâneo, uma fratura, um estranhamento. É o sujeito que se perturba, que pertence mais sem o sentimento de pertencimento. Esta lacuna provocada pela desconexão, melancólica, problematiza e faz emergir a crise do sujeito. Neste caso, pode-se dizer que Varda se coloca no filme, em determinados instantes, como esse sujeito do *deslugar*: ao se incomodar com os óculos de JR e lembrar constantemente de Godard, de criar uma expectativa de encontro com Godard, mas não conseguir vê-lo: depois de marcarem o encontro, o cineasta deixou um nada lisonjeiro recado na porta cerrada de sua casa (Figura 35).

Figura 35 – *Visages Villages: frame 7*



Fonte: Agnès Varda (2017, Ciné-Tamaris).

Ao se colocar presente, mas ao mesmo tempo à parte da narrativa em dados momentos – o que poderia ter ocorrido pela condição debilitada de Varda e pela fragilidade senil de seu corpo – traz uma certa evanescência, que também ajuda a dar o ritmo da trama do documentário, criando um pouco de desconforto ao espectador de uma certa inadequação contida. Varda está em todos os lugares, mas, ao mesmo tempo, nestes instantes de ruptura, não está em lugar nenhum. No filme, estes momentos mostram essa ideia de estar em todos os lugares, mas também do não estar, seja pelas palavras e gestos ou pela performance da cineasta, tão característico de seus filmes. Ela se incomoda com o fato de JR não tirar os óculos. Um incômodo narrado no início do filme e que percorre toda a trama em determinados instantes provoca um tensionamento no filme. Bachelard (2002), em delicada paráfrase, escreverá a respeito do “vago sofrimento, que sentimos quando vamos em busca dos instantes perdidos”.

Essa sensação de não pertencimento está também presente nas reflexões melancólicas das imagens-memórias e nos vãos de memória aos quais ela se refere. O veículo que

leva Varda pelas estradas é uma máquina fotográfica, que vai fechando o final de um ciclo de vida. O filme fecha em frente ao mar, sempre presente na filmografia de Varda e, após um instante de ruptura – quando ela em vão tenta reencontrar Godard, que não a recebe em sua casa e deixa um bilhete que a faz chorar ao lembrar de tempos remotos –, quando, finalmente, JR cede aos incansáveis pedidos para tirar os óculos escuros e mostrar seus olhos.

O sentido de olhar é o mais importante para a cineasta, porque é também o ponto de contato com as pessoas. Mesmo desfocados, a subjetividade da câmera dá a entender que é, ao mesmo tempo, a visão embaçada de Varda e uma trucagem para assegurar que os olhos mostrados não sejam vistos, ancorando o fechamento da expressividade poética e de sentidos da obra. Um sentido que lembra a alegoria do poema³⁵ “No meio do caminho” de Carlos Drummond de Andrade³⁶, de nunca esquecer dos acontecimentos na vida das retinas tão fatigadas, e que permanecem na imensidão do mar, de um mistério, e de tantas praias que passaram pelas paisagens internas de Varda (Figura 36).

Figura 36 – *Visages Villages: frame 8*



Fonte: Agnès Varda (2017, Ciné-Tamaris).

35 O poema de Drummond diz: “No meio do caminho tinha uma pedra; tinha uma pedra no meio do caminho tinha uma pedra no meio do caminho tinha uma pedra. Nunca me esquecerei desse acontecimento na vida de minhas retinas tão cansadas; nunca me esquecerei que no meio do caminho tinha uma pedra; tinha uma pedra no meio do caminho; no meio do caminho tinha uma pedra.”

36 ANDRADE, C. D. de; FERRAZ, E. **Alguma poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

2

AGNÈS VARDA, CRIAR



Criar. Provocar a existência de; fazer com que alguma coisa seja construída a partir do nada: algumas religiões afirmam que Deus criou o mundo. Produzir, desenvolver ou gerar; Compor na mente; conceber ou inventar. o escritor criou o protagonista a partir de si mesmo.

2.1 Receituários compartilhados: dos processos de criação em Varda

Nos modos expandidos do documentário, encontra-se a possibilidade de desenvolver uma reflexão tendo como base o conceito de filme-ensaio, a especialidade de Agnès Varda. Utilizando recursos de documentários imersivos, dispositivos e instalações para criar espaços interativos junto ao espectador, Varda, que já era pioneira do cinema desde a década de 1960, reinventa-se também como artista visual ao propor novas formas de cinema do real. Ela se baseava em uma estética reflexiva, que combina realidade, ficção, emoção, objetividade e subjetividade e novas relações do espectador com a sua arte e suas significâncias.

Pensando na abordagem documental, Bill Nichols, no livro *Introdução ao documentário* (2005), divide seis modelos de representação presentes nos documentários que, segundo ele, são como subgêneros do gênero documentário. Citando, são eles: modo poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático, este último mais ligado à intensidade emocional e à expressividade, provocando questões sobre o que é o conhecimento do mundo e enfatizando suas dimensões subjetivas e afetivas. De acordo com o autor, memória, experiência, questões de valor, crença, envolvimento emocional e questões de compromisso e princípios são aspectos que fazem parte da nossa compreensão do mundo e, conseqüentemente, são explorados por esse tipo de documentário (NICHOLS, 2005)

Para Yakhni (2014, p. 207), o cinema de Agnès Varda seria ligado aos contextos das experimentações ao recolocar a artista como criadora de verdade que dá lugar a uma construção do real por atos de fabulação em que a improvisação e o acaso participam ativamente do fluxo narrativo. Ela chama a atenção também para o conceito *work in progress* que contribui para entendimento da narrativa da autora, da superposição de estruturas, de procedimentos gerativos da hibridização de conteúdos em que o processo, o risco, a permeação, o entremeio criador-obra, a interatividade de construção e a possibilidade de incorporação de acontecimentos de percurso são as ontologias da linguagem.

O termo “filme ensaio” vem sendo utilizado como referência de leitura para uma série de obras que sinalizam características como a autorreflexão, a metalinguagem, o uso crítico do dispositivo cinematográfico e uma forma autobiográfica. O termo vem sendo utilizado como referência de leitura para uma série de obras que sinalizam características como a autorreflexão, a metalinguagem, o uso crítico do dispositivo cinematográfico e uma forma autobiográfica. A expressão também se refere a filmes de difícil classificação,

tornando o ensaio uma vasta categoria que incluiria diversas formas de produção não ficcional mais ou menos afastadas do modelo do documentário e dos seus principais modos de representação institucionalizados, como o expositivo, o observacional e o participativo, bem como do cinema experimental. O ensaio-fílmico encontra-se na fronteira entre o documentário e a ficção, mas também avança aos domínios do cinema expandido (TEIXEIRA, 2007).

O conceito de filme-ensaio, segundo Corrigan (2015), está intimamente ligado à ideia de que a subjetividade do artista esteja presente no encontro com seu interlocutor. O filme-ensaio traz uma manifestação pessoal e denota um teor autobiográfico da obra, à medida que imprime a expressividade de um sujeito e sua visão pessoal do mundo, com um discurso que o reconfigura a partir de uma estrutura baseada em um tripé sustentado por subjetividade, experiência pública e pensamento. Corrigan menciona que parte da força do ensaio estaria na sua capacidade de questionar ou redefinir pressupostos representacionais e abraçar a sua própria condição antiestética, que as dificuldades para explicá-lo têm a mesma natureza que o tornam tão inventivo. A meio caminho da ficção e da não ficção, das reportagens jornalísticas e da autobiografia confessional, dos documentários e do cinema experimental, eles são, primeiro, práticas que desfazem e refazem a forma cinematográfica, perspectivas visuais, geografias públicas, organizações temporais e noções de verdade e juízo na complexidade da experiência (CORRIGAN, 2015).

A expressão filme-ensaio também se refere a filmes de difícil classificação, tornando o ensaio uma vasta categoria que incluiria diversas formas de produção não ficcional mais ou menos afastadas do modelo do documentário e dos seus principais modos de representação institucionalizados, como o expositivo, o observacional e o participativo, bem como do cinema experimental. O ensaio-fílmico encontra-se na fronteira entre o documentário e a ficção, mas também avança aos domínios do cinema expandido.

Nesse sentido, a performance é elemento essencial, como característica do movimento de expansão e tridimensionalidade das obras fílmicas de Varda. Yakhni destaca que o processo do *work in progress* se opera pela hibridização de conteúdos, a interatividade da obra e a possibilidade de incorporação de acontecimentos de percurso. “A obra gestada em seu percurso, ela é a trajetória, é o processo mesmo que se apresenta como obra” (YAKHNI, 2014, p. 158).

Para Machado (2009), a arte do movimento nasce e se mantém até hoje a partir dos signos da revolução e do experimentalismo. Refletindo a partir dos primórdios e chegando à chamada *era digital*, o campo cinematográfico sofre transformações que abalam suas

expressões técnicas, estéticas e conceituais – uma história de produção e expressão do imaginário coletivo criada, sobretudo, por “sujeitos possuídos pela imaginação”.

2.2 O filme-ensaio: práticas do sensível de uma cinescrita expandida

Segundo Almeida (2018), é comum referenciar o ensaísmo em obras fronteiriças em circuitos midiáticos contemporâneos. A pesquisadora argumenta que o ensaísmo se revela na vontade de expandir as possibilidades do cinema, em duas vertentes que dialogam entre si: o potencial do cinema como local privilegiado de expressão do pensamento e pela noção do cinema expandido, que aproxima o cinema das artes para que seja possível referir-se a obras que escapam do domínio do cinema como ensaios audiovisuais, gerados em diferentes procedimentos, suportes materiais e dispositivos de criação, que circulam em diferentes ambientes, desde salas de exibição até exposições em museus, galerias e performances, em hibridismos baseados na imagem, e que

[...] ao tentar encerrar estas obras em categorias muito rígidas, e diante dessa aparente fluidez e impossibilidade de demarcação, muitas vezes acaba-se convencendo que cabe a elas, ainda que de forma genérica, o rótulo de ensaio. (ALMEIDA, 2018, p. 17).

Para Yakhni (2014), o cinema de Agnès Varda seria ligado aos contextos das experimentações, ao recolocar a artista como criadora de verdade que dá lugar a uma construção do real por atos de fabulação em que a improvisação e o acaso participam ativamente do fluxo narrativo. Ela ressalta também o conceito *work in progress* que contribui para entendimento da narrativa da autora, da superposição de estruturas, de procedimentos gerativos da hibridização de conteúdos em que o processo, o risco, a permeação, o entremeio criador-obra, a interatividade de construção e a possibilidade de incorporação de acontecimentos de percurso são as ontologias da linguagem. A pesquisadora lembra que a relação da escrita de Varda está intimamente ligada ao legado literário da *Nouvelle Vague*³⁷ francesa. Varda, ao lado de outros expoentes deste movimento do cinema surgido no fim da década de 1950, como Chris Marker, Alain Resnais, entre outros que faziam parte da chamada *River Gauche*, figuraria na formação do filme-ensaio pelo interesse interdisciplinar do cinema com outras artes, como a literatura, a pintura e a fotografia.

37 Corrigan (2015) ressalta que os cineastas que compunham a chamada *Rive Gauche* da *Nouvelle Vague* – na qual se inclui, além de Varda, Chris Marker, Alain Resnais, entre outros – figuram de modo lógico na formação do filme-ensaio, pelo interesse multidisciplinar que atravessa o cinema, a literatura e outras artes.

A forma como Varda compõe imagens cinematográficas e todo o processo que envolve o fazer cinema foi denominada e é explicada pela artista como *cinescritura* ou *cinescrita*. Diz Varda sobre este *modus operandi* intrínseco ao seu processo de criação:

Inventei esta palavra e agora utilizo para descrever o trabalho do roteirista que escreve sem filmar e o do diretor que já faz a *mise-en-scène*. Pode até tratar da mesma pessoa, mas a confusão costuma persistir. Já estou farta de escutar: é um filme bem escrito, sabendo que o elogio é para o roteiro e os diálogos. Um filme bem escrito também é bem rodado, os atores são bem escolhidos, e assim também as locações. Os cortes, as movimentações, os pontos de vista, o roteiro da filmagem da montagem são neles sentidos e pensados do mesmo modo que as escolhas de um escritor quanto à densidade das frases, ao tipo das palavras, à frequência dos advérbios, as entradas, aos parênteses, aos capítulos que dão continuidade ao sentido da narrativa ou contrariam esse sentido. Na escrita trata-se de estilo. No cinema, o estilo é a *cinescritura*. (VARDA *apud* PEREIRA, 2020, p. 152).

Neste contexto, a ideia de que, a partir do cinema, qualquer outro campo do conhecimento poderia ser escrito, tornando o cinema reflexivo e colocando o pensamento em movimento, se confluí às ideias originárias da *Nouvelle Vague*. Alexandre Astruc (2020) cita o surgimento de uma transformação do meio cinema, que expressa uma nova linguagem, com a qual um artista pode colocar seu modo de pensar, assim como ocorre na literatura e na pintura. Ele denomina esta mudança como *câmera-stylo*. Diz o autor:

[...] O cinema irá se desfazer pouco a pouco dessa tirania do visual, da imagem pela imagem, da narrativa imediata, do concreto, para se tornar um meio de expressão tão flexível e sutil como o da linguagem escrita. Esta arte, dotada de todas as possibilidades, porém prisioneira de todos os preconceitos, cessará de permanecer cavando eternamente o pequeno domínio do realismo e do fantástico social que lhe é acordada nos confins do romance popular quando deixarmos de fazer dela o domínio de eleição dos fotógrafos. Nenhum domínio lhe deve ser interdito. A meditação mais despojada, um ponto de vista sobre a produção humana, a psicologia, a metafísica, as ideias, as paixões são muito precisamente de seu interesse. Ou melhor, diremos que essas ideias e visões de mundo são tais que hoje somente o cinema pode dar conta delas. (ASTRUC, 2020).

A *camera-stylo*, com a qual o autor poderia escrever, tal qual o escritor com a sua caneta, é um termo que também encontramos traduzido como *câmera-caneta*. Astruc destaca em seu texto uma “impureza” do cinema, contaminado por outras artes, da

dissolução das fronteiras entre o roteirista e o autor, de a *mise-en-scène* não ser mais uma maneira de ilustração de uma cena, mas de uma escritura. Almeida (2018) chama a atenção para as proposições de Astruc no sentido de adiantar, em 1948, a ideia de um cinema expandido, de não haver apenas um cinema, mas vários cinemas. Essas reflexões confluem com a reflexão do processo criativo de Varda, quando ela define estilo no cinema como *cinescrita*, e de como o autor se exprime em trabalhos audiovisuais:

Na literatura se diz estilo, mas que no cinema poderíamos denominar como cinescrita, e a qual engloba todas as escolhas feitas durante a realização de um filme. Quais as imagens? Cenas fluidas ou abruptas? Imagens limpas e isoladas ou espaços lotados? Qual o ritmo? E a música? Tudo isso toma forma na sala de montagem. Às vezes adiciono um comentário para ficar no filme e estar com o público, mas é na edição e na mixagem que arrematamos a cinescrita. (VARDA *apud* VARDA..., 2019).

Deste modo, a partir da *cinescrita* definida por Varda, a performance da artista emerge como elemento essencial e característico do movimento de expansão e tridimensionalidade de suas obras fílmicas. Segundo Cohen (2013), a performance se caracteriza pela *body art*, em que o artista é sujeito e também objeto de sua arte, se coloca de forma atuante em cena, ligada à *live art*, ou seja, a arte viva, um movimento de ruptura, uma linguagem de experimentação, uma prática da arte pela arte. “O trabalho do artista de performance é basicamente um trabalho humanista, visando libertar o homem de suas amarras condicionantes e a arte, dos lugares impostos pelo sistema” (COHEN, 2013, p. 45).

Xavier (2015) diz que a arte da performance estaria no plano da presença, projetando a intervenção no espaço imediato e orienta o olhar do espectador que se defronta com seu poder de criação e gesto, acentuando-o e explorando a questão dos desdobramentos do sujeito atuante-falante como personagem. Yakhni destaca que o processo dessa performance se opera pelo *work in progress*, por meio da hibridização de conteúdos, da interatividade da obra e da possibilidade de incorporação de acontecimentos e acasos do percurso. “A obra gestada em seu percurso é a trajetória, é o processo mesmo que se apresenta como obra” (YAKHNI, 2014, p. 158).

Este meio de representação performático pode ser identificado nos atuais documentários expandidos, uma denominação defendida pelo pesquisador Francisco Elinaldo Teixeira (2007). De acordo com o pesquisador, o documentário expandido está ligado a uma série de operações que visam à ampliação das fronteiras do documentário, expansão dos seus limites em relação à ficção, ao experimental e ao próprio documentário em suas feições

clássica e moderna. Dessa forma, segundo ele, o documentário expandido cria novas relações com os domínios ficcionais e experimentais. A performance se constituiria em cinema em ato, com a presença do realizador em pleno processo de criação exposto ao espectador, muitas vezes de costas para ele, como maestro de uma orquestra, onde mobiliza uma série de materiais visuais, cênicos ou sonoros para ajudar a compor este quarto domínio, do ensaio como “forma que pensa”. Teixeira (2007) complementa, ainda, que os dois elementos diferenciadores do ensaio: a relação visual-sonoro e imagem-palavra e as ressignificações que operam na relação cinema-pensamento.

Varda propôs um cinema pensante, em todas suas possibilidades de dispositivos e recorrências que a interessavam. Utilizando-se das trivialidades cotidianas, seus trabalhos foram construindo aspectos diferenciados de realidades a partir das narrativas que se consolidaram pelo processo de criação em ato, em experimentalismos.

Seus filmes se apresentam como ferramentas de produção de realidades, se desenvolvendo passo a passo em considerações que se explicitam na medida mesma do andamento de sua realização, reverberando mais como simulações de narrativas do que representações da realidade. (YAKHNI *apud* TEIXEIRA, 2015, p. 250).

Yakhni (*apud* TEIXEIRA, 2015) complementa que a forma ensaio sempre esteve conectada ao plano dos afetos e ao plano subjetivo, que, na modernidade, transcende a visão de interioridade de um sujeito e o potencializa nas possibilidades de vida, em que a experimentação e o imaginário se juntam a indagações, questionamentos e fabulações, e as quais a pesquisadora designa como um jogo de produções desejanter imbricados em uma narrativa ensaística.

Coelho (2013) comenta que estas formas de mobilizar as narrativas a partir do instrumental do filme-ensaio seriam práticas da partilha do sensível, evidenciadas nos interstícios de pensamento de Varda. A arte dividiria operações de fragmentação e interrupção de imagens e palavras que produzem a evidência sensível da ordem do mundo, produzindo uma outra articulação entre o dizível e o visível.

A autora defende que os filmes de Varda reconfigurariam a prática do sensível, evidenciando o questionamento das fronteiras da realidade e da ficção. Por prática do sensível entende-se modos de articulação do modo de fazer, de abordagem da sensibilidade, formas de visibilidade da maneira de fazer e produzir arte. A partilha do sensível, segundo Rancière, revelaria ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas, o que pode ser apreendido pelos sentidos, definição de lugares e formas de participação em um mundo comum,

bem como aquilo que é visível, audível, o que pode ser dito, pensado ou feito (RANCIÈRE, 2005). Diz Rancière (2005, p. 24):

O surgimento das massas na cena da história ou nas “novas” imagens não significa o vínculo entre a era das massas e a era da ciência e da técnica. Mas sim, a lógica estética de um modo de visibilidade que, por um lado, revoga as escalas de grandeza da tradição representativa, e por outro, revoga o modelo oratório da palavra em provê-lo da leitura dos signos sobre o corpo das coisas, dos homens e das sociedades. O conhecimento histórico é herdeiro disso. Mas ele separa a condição de seu novo objeto (a vida de anônimos) de sua origem literária e da política, da literatura em que se inscreve. O que ele deixa de lado – e que o cinema e a fotografia retomam – é a lógica que a tradição romanesca, de Balzac a Proust até o surrealismo, faz aparecer, esse pensamento do verdadeiro, dos quais Marx, Freud, Benjamin e a tradição do pensamento crítico são herdeiros: o banal torna-se belo como rastro do verdadeiro. E ele se torna rastro do verdadeiro se o arrancarmos de sua evidência para dele fazer um hieróglifo, uma figura mitológica ou fantasmagórica. Essa dimensão fantasmagórica é a que pertence ao regime estético das artes.

De forma similar à ideia da câmera-caneta de Astruc, o cinema poderia ser definido por Rancière como a utopia de uma escrita do movimento, onde a câmera estaria a serviço da inteligência de quem a manipula. Rancière fala de um tecido da linguagem e do pensamento que a todas as pessoas pertence, e Coelho (2013) complementa que Varda redefine os usuais recortes que separam ficção e documentário para os restituir a uma horizontalidade que não distingue o que seria verdade e mentira, realidade e ficção, seja por meio da cinescrita ou pela performance característica do estilo vardiano (COELHO, 2013).

Assim, se tomado como base o conceito de filme-ensaio de um quarto domínio proposto por Teixeira (2007) como um fenômeno de dimensão processual – como também defende Gabriela Almeida – pode-se considerar que os filmes-ensaios de Varda não só evidenciam sua estilística e o seu pensamento, mas também as tramas de uma emaranhada rede de criação autoral.

2.2.1 Radicalidades em práticas do sensível em um cinema de mulher

“Quando fazia filmes, o que me interessava não era dizer ‘eu sou uma mulher realizadora’, mas sim fazer um filme radical” (VARDA *apud* AMARAL, 2019, n. p.). Na negação da frase atribuída a Varda, pode-se construir uma hipótese de algo que de fato se evidenciou – Varda era uma realizadora – e algo que estava no plano de possibilidades,

do que se buscava atingir (mas nem sempre com o resultado almejado). A partir do uso do reconhecimento interno das implicações estéticas e políticas de ser mulher, se constituiu um cinema que se debruçou sobre o próprio ato de criação cinematográfico. Por meio de sua cinescritura, Varda atuou pela emancipação feminina: permeou toda sua produção cinematográfica, tanto nos filmes ficcionais quanto nos documentais, com personagens focados em figuras femininas em papéis decisivos, que assumiram o protagonismo da mulher, resultando em construções complexas, sejam elas na formação identitária de personagens ou nas críticas e ironias das narrativas. Não se pode dizer que são filmes para mulheres ou de mulheres: trata-se de personagens universais, vivendo tramas próprias que retratam também épocas e contextos distintos.

Segundo Benézét (2014), ao analisar imagens de mulheres, reavaliando o papel dos corpos nos filmes e nas instalações e discutindo a natureza experimental e ensaística, Varda teria contribuído de forma substancial para o movimento feminista. “O trabalho de Varda estabelece como o subjetivo e o pessoal se cruzam com experiências coletivas e memórias” (BENÉZÉT, 2014, p. 6).

Oliveira (2013) reflete sobre a relação entre o filme-ensaio – a especialidade de Varda – nos processos de construção do “eu”, na forma como podem construir um eu subjetivo junto com um lugar da história, e que poderiam ser relacionados com lugares de representação e política em uma perspectiva de gênero. Judith Butler destaca que a representação serve como termo operacional no seio de um processo político que busca estender visibilidade e legitimidade às mulheres como sujeitos políticos, e, por outro lado, a representação serviria como termo operacional no interior de um processo político que poderia revelar ou distorcer o que é tido como verdadeiro sobre a categoria das mulheres. O que Varda realiza nos filmes é propor, pelo cinema, outra abordagem da história, em que a percepção dos significados e narrativas já estabelecidos é confrontada com a perspectiva subjetiva de uma mulher. A adoção do uso do filme-ensaio permitiu à cineasta um modo pelo qual ela poderia se inserir na história, se transformando, a todo momento, no encontro com o mundo, com os outros e consigo.

Para a teoria feminista, o desenvolvimento de uma linguagem capaz de representá-las completa ou adequadamente pareceu necessário, a fim de promover a visibilidade política das mulheres. Isso parecia obviamente importante, considerando a condição cultural difusa na qual a vida das mulheres era mal representada ou simplesmente não representada. (BUTLER *apud* OLIVEIRA, 2003, p. 18).

Esta ponte que une o fazer criativo e a construção de visibilidades femininas em diferentes contextos é explicada em *Varda por Agnès* (2019), quando ela narra o período em que morou nos Estados Unidos para acompanhar o marido, Jacques Demy, contratado para fazer o filme *O segredo íntimo de Lola* (1969). Nesta época em que esteve fora da França, Varda prosseguiu trabalhando com produções experimentais e independentes, negando convites das grandes produtoras norte-americanas. Teria assinado contrato para desenvolver o projeto *La Mélangite* (1957), que não prosperou por conta de divergências sobre o papel destinado a atriz Sophia Loren; e, no projeto *Peace and Love* (1968), aprovado pela produtora Columbia Pictures, a cineasta teria se recusado a ceder ao corte final da obra e o finalizou por conta própria. Varda relata que estava mais interessada nos acontecimentos e nas pessoas que filmava e exemplifica esse interesse pelo trabalho que une cinema de encontro e engajamento político a partir de *Black Panthers* (1968). No documentário, Varda evidencia as impressões sobre as pessoas que participam do grupo, demonstrando imagetivamente a relação entre pensamentos, corpos presentes, ideologias, gestos, movimentos. A questão em *Black Panthers*, como define Benézét (2014), era a de trazer à tona aspectos sociais relevantes sem soar como panfletária: este é o ponto de partida utilizado na narrativa em *Varda por Agnès* para introduzir as questões feministas presentes também neste filme e que lhe foram tão caras. Diz Varda (2019):

[...] uma vez filmei uma minoria enfurecida: Os Panteras Negras. Era um movimento de americanos negros que, em 1968, criaram um programa político, se fizeram ouvir e protestaram porque alguns de seus líderes foram presos e um deles estava na prisão: Huey Newton. Eles faziam manifestações... [...] Eu era uma mocinha com uma câmera 16 mm e disse “Tv Francesa”. E eles me deixaram entrar e eu filmei enquanto treinavam [...] O movimento dos *Black Panthers* não durou muito, mas foi uma revolta dos negros, além de uma revolta feminista... [...] O feminismo já era bem forte nos Estados Unidos em 1960. Obviamente, eu era feminista, era e ainda sou.

Em outra entrevista, Varda explica como o contato com o movimento negro a ajudou a formular questões sobre o feminismo: “Os *Black Panthers* foram os primeiros a dizer: nós queremos fazer as regras, a teoria. Isso me tornou consciente para a situação da mulher” (VARDA, 2009).

Originalmente, o filme seria feito para a televisão francesa (ORTF), mas acabou não sendo exibido por ser considerado demasiado radical. No documentário, com duração de 28 minutos, as mulheres são apresentadas como parte de impulsão do movimento e

participam junto com os homens dos treinamentos militares, trabalham pela divulgação da causa e assumem postos relevantes no partido Paz e Liberdade, fundado na época pelos Panteras Negras.

A busca pela justiça é também a busca por uma beleza, uma questão estética. Byung Chul-Han³⁸ (2019) fala de obter um acesso estético à experiência ética e que belo seria a simetria que também fundamentaria a ideia de justiça. No caso dos Panteras Negras, uma justiça de reparação para que se libertasse os companheiros presos e de busca de igualdade de direitos. A outra forma de apreensão do belo é por meio da aparência dos corpos. Nesse sentido, um depoimento neste filme é destacado: a ativista Kathleen Cleaver fala dos cabelos e porque é importante ressaltar a beleza natural das mulheres negras. O reconhecimento do belo no cabelo natural é também parte de uma simbologia do movimento, sinônimo de luta, comprometimento com a causa, e de transformação social. Diz Cleaver (1968) no documentário:

Por muitos anos nos disseram que só pessoas brancas eram bonitas. Só cabelo liso, pele clara e olhos claros são bonitos. Então as mulheres tentaram de tudo alisando o cabelo, clareando sua pele para parecerem mais brancas. E sabe-se. Mas isso mudou.

Outras mulheres reiteram o discurso de Cleaver e falam do orgulho dos cabelos naturais. São depoimentos exaltando o orgulho da aparência física – que, à primeira vista, poderia não ter maior relevância no contexto de um movimento social político, entre tantas outras demandas de maior impacto e urgência na disputa por direitos legítimos –, mas são detalhes apreendidos e explorados nas lentes de Varda em seus filmes, a partir de um olhar crítico e sensível às questões sociais, sobretudo às causas feministas, que reconfiguram a prática do sensível³⁹, subvertendo a ordem na qual onde o rotineiro, o simples e o mundano ganham relevância persuasiva que podem explicar o todo partindo dos detalhes mais simples. “Nada é banal, se filmar as pessoas com empatia e amor, se as considerar extraordinárias como eu as considero” (VARDA..., 2019).

38 HAN, B. **A salvação do belo**. Petrópolis: Vozes, 2019.

39 A ideia de partilha de uma prática do sensível é um conceito atribuído ao filósofo Jacques Rancière, e pode ser entendida como um recorte dos tempos e espaços do visível e do invisível, da palavra e do ruído que podem determinar ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na questão política como forma de experiência, atribuindo formas de visibilidades das práticas da arte. O Cinema, para Rancière, não seria político pelas mensagens que transmite e nem pela maneira como representa as estruturas sociais, conflitos políticos ou de identidades sociais, mas pela configuração dada ao espaço e ao tempo, o recorte dos sujeitos e dos objetos, por aquilo que denomina como reconfiguração da partilha do sensível, ou seja, aquilo que é apreendido pelos sentidos e que pode ser apreendido das zonas lacunares do mundo comum, o visível ou audível, o pensado ou feito. “É a assimilação das acelerações ou desacelerações da linguagem, das profusões de imagens ou alterações de tom, das diferenças de potenciais entre o insignificante e o super significativo, na fisiologia dos círculos sociais, na expressão silenciosa dos corpos” (RANCIÈRE, 1995, p. 55). Coelho (2013) fala, em artigo que analisa o viés político do cinema de Varda pela leitura de Rancière, que o cinema de Varda é essencialmente político, tendo em vista que a política reside mais na capacidade de rompimento da ordem do sensível preestabelecida, do que em temas abordados e em propósitos militantes. “O que Varda parece fazer é redefinir os usuais recortes que diferenciam o que é ficção, o que é documentário, para restituir uma horizontalidade que indistingue verdade, mentira, realidade e ficção, tal como é a própria vida” (COELHO, 2013, p. 55).

A década de 1970 foi uma época de intenso debate político, e muitos historiadores a descrevem como um período de culminação da revolução sexual (BRIGGS *apud* BENÉZÉT, 2014, p. 26). Este contexto permitiu a Varda um contato maior com o movimento feminista, que se encontrava em plena ascensão em solo americano na década de 60, refletindo uma visão ideológica mais aguçada e em uma prática feminista do cinema⁴⁰. O envolvimento com a militância feminista se revela em sua filmografia, ecoando especialmente nos filmes deste período, quando produz *Resposta das mulheres* (1975) e *Uma canta e a outra não* (1977).

Em 1975, foi instituído o Ano⁴¹ Internacional da Mulher pela Organização das Nações Unidas. Instigadas por uma emissora de televisão francesa, a rede Antenne 2, Varda e outras mulheres de diferentes categorias profissionais foram convidadas a refletir sobre o seguinte questionamento: “O que é ser mulher?”. A resposta de Varda gerou um curta metragem de oito minutos, *Réponse de femmes* (1975). Utilizando um fundo claro neutro, Varda abre o filme com a própria imagem segurando uma placa transparente na qual diz: *un cine tract d’Agnès Varda* – “cine folheto”, o qual pode se traduzir livremente como cinema panfletário de Agnès Varda: a primeira pitada irônica, que claramente está utilizando no curta – a ser exibido em uma emissora televisiva – como ferramenta de persuasão. Ao contrário de *Black Panthers*, que mostrava quase como uma reportagem jornalística a rotina dos integrantes do movimento, a estratégia adotada neste filme é de antemão marcar uma posição política clara de convencimento do(a) espectador(a). Na sequência, um plano com os dizeres “nossos corpos, nossos sexos”, seguido por uma sequência de várias mulheres, de idades diferentes, juntas ou sozinhas, nuas ou com roupas, idosas ou jovens, exibindo seus corpos diferentes, mas, ao mesmo tempo, fisiologicamente idênticos (Figura 37).

40 Em 1971, Varda assinou o “Manifesto das 343” e ajudou a incentivar a descriminalização do aborto na França. No Manifesto, publicado na revista *Nouvel Observateur*, as 343 signatárias confessavam, contra a lei, terem realizado aborto e pediam mudança nas leis. O documento redigido por Simone de Beauvoir, dizia: “Um milhão de mulheres abortam a cada ano em França. Fazem-no em condições perigosas por causa da clandestinidade a que estão condenadas, quando esta operação, praticada sob controle médico, é das mais simples. Silenciam-se milhões de mulheres. Eu declaro que sou uma delas. Declaro ter abortado. Tal como reclamamos o livre acesso aos meios contraceptivos, reclamamos também o aborto livre”. A efervescência dos debates dos direitos das mulheres no Estados Unidos nas décadas de 1960 e 1970 teria propiciado a formação de três grupos distintos: das feministas radicais, que adotavam estratégias e discursos semelhantes aos do movimento dos Panteras Negras; as feministas liberais, inspiradas nos movimentos sufragistas e abolicionistas e que buscavam igualdade de direitos por meio de mudança nas leis, processos judiciais e participação em disputas eleitorais; e as conservadoras, anticomunistas e que se organizaram em reação às feministas liberais e radicais. Curiosamente, embora sempre tenha se assumido como feminista convicta, Varda chegou a receber críticas dos movimentos feministas em relação a alguns dos seus trabalhos, como *Le Bonheur* (1965).

41 Em 1975, foi realizada a I Conferência Mundial da Mulher sob o lema “Igualdade, desenvolvimento e paz”. Tema central: a eliminação da discriminação da mulher e o seu avanço social. A conferência teve a participação de 133 delegações, 113 delas lideradas por mulheres. Outro ponto da Conferência foi a realização do Fórum de Organizações Não-Governamentais, que contou com a participação de 4.000 ativistas.

Figura 37 – *Réponse de femmes: frame*



Fonte: Agnès Varda (1975, Ciné-Tamaris).

Benézét (2014) diz que a corporalidade está na essência do que a pesquisadora chama de cinema de interpelação de Varda. “Como outras formas de endereço, como o olhar direto para a câmera, uma voz da tela ou intertítulos, os corpos das pessoas na tela chamam a nossa atenção” (BENÉZET, 2014, p. 123). As mulheres falam sobre as impressões do próprio corpo e de questionamentos sobre a condição feminina, em um jogo de palavras, ideias do que é ser mulher, e de que isso não se define pela constituição física dos corpos, mas pela soma de suas partes e das subjetividades que estes corpos carregam, além de qualquer objetificação que a imagem possa conferir a eles. Não são corpos sexualizados, mas carregam em si a sua própria sensualidade. A imagem dos corpos questiona os papéis definidos pela sociedade patriarcal e das escolhas das mulheres: são corpos indóceis⁴² e políticos.

Questões ligadas à libertação das mulheres, especialmente as relacionadas ao corpo, me interessam muito. Naquela época teve embates entre homens e mulheres que levaram aos direitos contraceptivos em 1972 e ao direito de aborto em 1975. Hoje é passado, mas eu vivi isso. (VARDA..., 2019).

⁴² O conceito de corpos dóceis é trabalhado por Michel Foucault em *Vigiar e Punir* e remete ao conceito do corpo disciplinado, do controle de vigilância e punição sobre os corpos por meio da coação social, determinando a conduta social dos indivíduos. Corpos indóceis são os que escapam da normatividade.

Uma voz *over* masculina faz questionamentos, rebatidos pelas mulheres com as comparações com os papéis masculinos. *Inserts* de um grupo de homens silenciosos a cada argumentação ressaltam um discurso de predomínio feminino e a própria fragilidade dos conceitos preestabelecidos e colocados pelo *status quo* social. Mulheres nas ruas são entrevistadas e expressam o que é ser mulher e a opinião que carregam de seus próprios corpos. Mulheres criticam os anúncios de produtos que exploram os corpos. “E vocês (os homens) precisam de mulheres e de amor, precisam mudar os hábitos e alguns dos seus gostos. Eu sou uma mulher, é preciso reinventar a mulher”, dizem as mulheres, ao passo que a voz *off* masculina responde: então será preciso também reinventar o amor”. Apropriando-se da frase do poeta francês Arthur Rimbaud, Varda faz, segundo Benézét (2014), um retrabalho peculiar, mudando o foco do debate para a caricatura ideológica do amor, sugerindo que as mudanças demandam responsabilidades conjuntas para que aconteçam e que envolvam também os homens: um debate que tende a continuar acontecendo. Desta forma, Varda conclui o filme: “À suivre donc” (continua...).

Dois anos depois de produzir *Resposta das mulheres*, Varda lança, em 1977, *L’Une chante, l’autre pas* (*Uma canta e a outra não*), usando novamente o cinema como ferramenta para trazer à tona questões sobre mulheres. O filme já estava sendo produzido desde 1972, quando Varda participava ativamente dos protestos pelos direitos das mulheres e pelos direitos contraceptivos. A partir da trajetória de duas amigas com temperamentos diferentes – uma é jovem mãe comedida, e a outra, uma aspirante a cantora rebelde – Varda discute a questão da maternidade, do aborto, das escolhas de uma mulher, e que possam ser completamente avessas aos preceitos sociais ou anseios de uma sociedade. A opção de Varda foi utilizar o gênero musical para ajudar a compor a narrativa.

Segundo Deroo (2018), embora o musical de *Hollywood* fosse considerado fora de moda na década de 1970, cineastas de vanguarda na Europa investigaram o gênero como ponto de referência cultural e funcional.

As questões sociopolíticas que Varda traz em seu musical se tornam ainda mais relevantes porque ela os enquadraria em um gênero no qual normalmente esperaríamos o oposto: absurdo em vez de sério, frívolo em vez de provocativo. Varda manipula o gênero associado ao romance, entretenimento e o final feliz de duas maneiras: ela desafia sua idealização do heterossexual amor e contrasta os números musicais antinaturalistas com o neo-realismo da narrativa. (DEROO, 2018, p. 74).

Para Deroo (2018), o gênero musical americano começa com uma dicotomia de gênero com o masculino e personagens femininos de traços totalmente opostos, que

vão se adaptando ao longo do filme, terminando em romance, com a reconciliação e o restabelecimento da ordem social. Em *Uma canta e a outra não* (1977), acontece justamente o inverso: não há oposições entre os personagens e ressalta-se o vínculo de sororidade entre duas amigas – Suzanne e Pomme – que dura mais do que seus relacionamentos amorosos, subvertendo o imperativo heterossexual que impulsiona os musicais convencionais de Hollywood. Pomme e o relacionamento de Suzanne mudam ao longo do filme, abordando uma variedade de preocupações feministas, criando uma pluralidade de exemplos feministas para o público. Enquanto o musical de Hollywood apresenta amor, romance e a união do casal, Varda aborda questões sociais e políticas sobre sexo, gravidez, controle de natalidade e pais solteiros, que certamente seriam omitidas em musical típico do período que o filme foi produzido, usando o próprio gênero que invoca a idealização de um casal e do amor para subvertê-lo.

O propósito de utilizar um musical para abordar questões pertinentes a reivindicações das mulheres teve na época uma boa recepção do público. Quando questionada sobre a repercussão de *Uma canta e a outra não*, Varda diz:

Deixei claro, simples, não muito complicado. Se eu me colocar na tela – muito natural e feminista – talvez eu conseguisse dez pessoas na platéia. Em vez disso, coloquei duas garotas bonitas na tela, e sem muita consciência esquerdista. Por não ser muito radical, mas verdadeiramente feminista, meu filme foi visto por 350.000 pessoas na França. É melhor se todos eles receberem metade da mensagem do que ter 5.000 pessoas vendo um corajoso filme de 16mm. (VARDA; PEARY, 1977).

De fato, a estratégia de deixar de lado posição mais extrema para se aproximar do público e angariar espectadores trouxe resultados mais eficazes. *Uma canta e a outra não* (1977) traz a convergência do pensamento de Varda incorporado à obra e, a exemplo de *Resposta das mulheres* (1975), a aproximou do público e da partilha de seu pensamento.

Deroo (2018) comenta que a versão original do filme era politicamente mais radical. Chamada de *Mon corps est moi* (Meu corpo é meu), o projeto, que citaria Marx, Lenin e Beauvoir, incluía números de dançarinas de *cancan* empurrando carrinhos de bebê, cantando sobre as dificuldades para obter anticoncepcionais e mostrando complicações médicas decorrentes de abortos clandestinos. O roteiro, considerado extremamente subversivo, foi negado pelos financiadores do filme, e Varda o reescreveu, suavizando ao contar a história de amizade de duas mulheres.

2.2.2 *Sans toit ni loi* e *Documenteur*. radicalidades feministas

Segundo a pesquisadora Ana Carolina Almeida⁴³ (2017), no mesmo ano que Varda lançou *Uma canta e a outra não* (1977), a autora Laura Mulvey lançava seu filme *Enigma da esfinge* (1977) ambos embalados pelas influências dos movimentos feministas efervescentes na época.

Enquanto Mulvey provocava um debate teórico fincado na ideia de uma eliminação do prazer visual no cinema clássico, Varda já conseguia ressignificar estruturas próprias desse cinema clássico, como o musical, em um acontecimento subversivo. (ALMEIDA, 2017, p. 90).

O nome de Laura Mulvey é com frequência associado a um dos textos seminais para os estudos da teoria fílmica feminista: *Prazer visual e cinema narrativo*, escrito em 1973 e publicado em 1975. Trata-se de um ensaio – ou “manifesto”, como a pesquisadora feminista Mandy Merck viria a descrever pouco depois – dedicado a fazer uma crítica da centralização do “olhar masculino” no cinema a partir da teoria psicanalítica, usada como instrumento político, e demonstrando o modo inconsciente como a sociedade patriarcal estruturou a forma cinema. Em termos essenciais, o que Mulvey convocava com esse texto era a existência de um contracinema que negasse a possibilidade do prazer visual, entendendo, naquele momento, o prazer visual como um atributo exclusivamente masculino. O cinema, segundo Mulvey, oferece inúmeros prazeres como a escopofilia, em que o próprio ato de olhar é uma fonte de prazer, como instinto componente da sexualidade e com o ato de tornar as outras pessoas como objetos, sujeitando-as a um olhar fixo curioso e controlador. O que é visto na tela é mostrado de forma bastante manifesta. Contudo, em sua totalidade, o cinema dominante e as convenções nas quais ele se desenvolveu sugerem um mundo muito fechado, que se desenrola indiferente à presença da plateia, condicionando, nos dispositivos convencionais das salas de cinema, as projeções em um sentido de separação: a ilusão de um rápido olhar, uma forma de espionar um mundo privado.

O cinema satisfaz uma necessidade primordial de prazer visual, mas também vai um pouco além, desenvolvendo a escopofilia em seu aspecto narcisista: o espaço se torna um espelho na qual espectadores podem reconhecer a própria imagem. A fase do espelho ocorre num período em que as ambições físicas da criança ultrapassam a sua capacidade motora, resultando num reconhecimento de si mesma, no sentido que

43 ALMEIDA, A. C. De dentro do espelho: a imagem-cristal no cinema de Laura Mulvey e Agnès Varda. In: XXI Socine, 2018, João Pessoa. **ANAIS DE TEXTOS COMPLETOS DO XXI ENCONTRO DA SOCINE**. SOCINE: São Paulo, 2017. p. 85-93.

ela imagina a sua imagem no espelho como a mais perfeita experiência de seu próprio corpo.

O reconhecimento é, assim, revestido de um falso reconhecimento. [...]. O momento espelho antecipa linguagem para a criança. A imagem constitui a matriz de um imaginário, do reconhecimento, e da identificação. [...] E além das similaridades exteriores entre a tela e o espelho, o cinema possui estruturas de fascinação muito fortes que permitem uma temporária suspensão do ego, ao mesmo tempo que o reforça. (MULVEY *apud* XAVIER, 2008, p. 442).

A experiência, segundo Mulvey, criaria uma idealização, um conceito imaginado do mundo, o qual formaria a percepção do sujeito. Esta seria a ilusão particular da realidade desenvolvida pelo cinema ao longo de sua história, na qual a contradição entre libido (no conceito de Freud está associado ao impulso da vida, do prazer) e o ego, e teria, segundo Mulvey, encontrado um mundo complementar de fantasia de articulações do desejo.

Conway (2015) comenta que, dez anos antes da obra de Mulvey, Varda já teria se antecipado a este pensamento teórico de um modo fílmico, ao criar *Cléo das 5 às 7* (1961). A autora americana argumenta que há neste filme uma fina crítica para o olhar viciado masculinizante do cinema ao deslocar o olhar, que, num primeiro momento, se centra na personagem principal, para o segundo momento, quando o que se vê no filme é o olhar subjetivo de Cléo.

Varda reflete sobre isso na própria cidade, em seus marcos, icônicos quartos e fachadas de pedra. E ela mostra como Cléo vê essas coisas, ela mostra como se é possível ver com o olhar de uma mulher, uma década antes de Laura Mulvey tentar formular o olhar para fora da subjetividade masculina. (CONWAY, 2015, p. 2).

Pereira (2020), alinhada a esta visão, analisa que a subjetividade de Cléo decorre da vida presente, em um olhar que se estende ao extracampo e à questão do feminino em um processo aberto.

Outras duas obras icônicas são produzidas por Varda *a posteriori* e, ao mesmo tempo, corroboram com a proposição crítica de Mulvey, quebrando a visão predominante do cinema: *Documenteur* (1981) e *San toi e ni loi* (1985). *Documenteur (Documentira)* – declaradamente o filme preferido de Varda – traz um recorte de um momento de vida

de uma mulher francesa separada que questiona a própria vida e seu *deslugar*⁴⁴ em um país estrangeiro. Em *San toi e ni loi* (*Sem teto e sem lei* e traduzido aqui no Brasil como *Os renegados*), é apresentada ao espectador uma retrospectiva da jornada de uma jovem andarilha de 17 anos, que vagueia livre e sem direções definidas por cidades do interior da França, trazendo questionamentos sobre o que levou esta mulher à morte.

Em *Documenteur*, imagens da personagem inserida na realidade de Los Angeles são intercaladas com imagens de moradores, pessoas reais em suas cotidianidades⁴⁵: um casal discutindo, moradores de rua dormindo ou perambulando pelas ruas, tomando café, pessoas sentadas na praia. Emilie, a protagonista, na maior parte do tempo, está em busca de um novo lar para ela e o filho pequeno, Martin, interpretado pelo ator Mathieu Demy, filho de Varda. Durante o filme, a figura frágil de Émilie é vista em diversos locais públicos, como uma lavanderia, um bar, uma cabine telefônica e uma rodoviária. Em todos esses lugares, as pessoas a cercam fisicamente, se movem ao seu redor, enquanto Émilie se mostra quase paralisada, como se estivesse distante das demais com poucas conexões. Ela fala pouco e tem dificuldades em encontrar uma nova residência, uma metáfora da flutuação das emoções, das incertezas, da posição de *deslugar* da personagem. Este estar literalmente “fora do lugar” é visualmente paralelo às imagens de moradores de rua. Para Conway (2015), Émilie é uma dupla de fora que não pertence a lugar nenhum porque ela não tem uma casa, e sendo estrangeira, uma francesa na Califórnia, ela não parece se sentir de fato em casa.

Émilie luta contra a sua condição tanto quanto com suas emoções, em um monólogo interior que indica seu estranhamento, seu *deslugar*, sua melancolia e as dificuldades encontradas para seguir a vida e criar o filho. Nesse turbilhão, Émilie precisa também se encontrar e buscar a sua condição feminina. Nestes momentos fortemente demarcados no filme pela solidão da personagem, Émilie se apropria do seu corpo e se coloca nua em frente ao espelho, defrontando sua própria contemplação: o espelho recortado é também a representação desta mulher fragmentada, um espelho da alma de Varda. O corpo de Émilie nu diante do espelho não é objetificado: é empoderado, o momento que pode enxergar sua própria identidade (Figura 38).

44 O conceito *deslugar* é trazido pela pesquisadora Sandra Fischer, no capítulo anterior e refere-se à dimensão das imagens do cotidiano, se mostrando atemporal e revelando uma natureza psíquica, intelectual-emocional. Basicamente, o *deslugar* é uma situação, uma posição psíquica e emocional tingida pelos matizes do indeterminado e do indizível, enunciada pelo simultâneo de não estar dentro e não estar fora.

45 O conceito de cotidianidade será tratado no próximo capítulo.

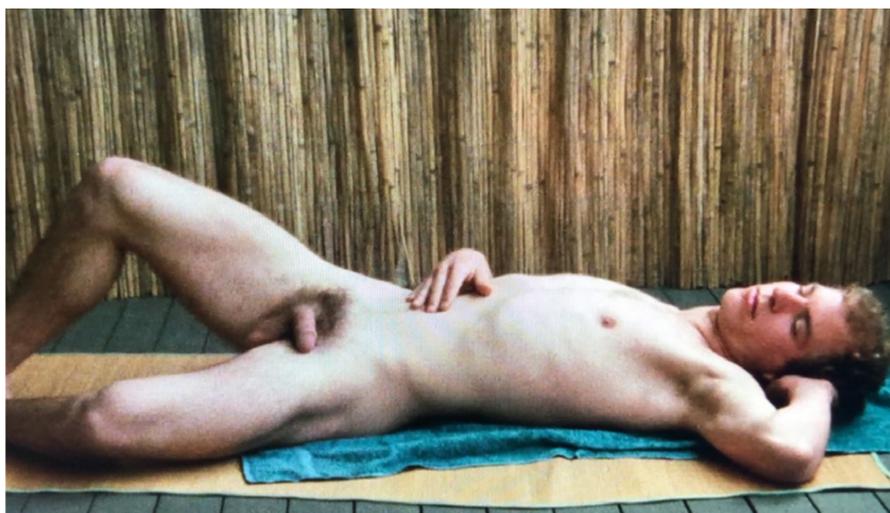
Figura 38 – *Documenteur*. frame 1



Fonte: Agnès Varda (1981, Ciné-Tamaris).

Em outro momento, Émilie vê o corpo nu de um homem. A imagem detalha o pênis e o homem a ser olhado por Émilie. Mulvey argumenta que o sistema mantém uma ideia de mulher como eterna vítima e a carência que produz o falo em sua dimensão simbólica, com o desejo de compensar a falta do falo (Figura 39). Entretanto, em *Documenteur*, o homem é objetificado, criando um paradoxo do pensamento de Mulvey, contrapondo o ideal do falocentrismo: Varda cria uma nova ordem e significado ao seu mundo.

Figura 39 – *Documenteur*. frame 2



Fonte: Agnès Varda (1981, Ciné-Tamaris).

A importância da representação da mulher, da forma feminina numa ordem simbólica – refletindo sobre sua relação com os filmes de Varda – só menciona a castração. Para Mulvey (1975), a função da mulher na formação do inconsciente patriarcal é dupla: simbolizaria a ameaça da castração pela ausência do real de um pênis e, conseqüentemente, introduz seu filho na ordem simbólica.

O desejo da mulher ficaria sujeito a sua imagem em relação a esta castração e não transcendê-la. A mulher na cultura patriarcal existe como significante do seu próprio

desejo de possuir um pênis, a mulher seria significante de um outro masculino, presa a uma ordem simbólica no qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-se sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa ao seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado. (MULVEY *apud* XAVIER, 2008, p. 438).

Este tensionamento, entre a fragilidade da mulher pela situação de *deslugar* e a autoafirmação identitária guia o filme. Os rostos anônimos e marginais do filme, de certa forma, também refletem o rosto marginal de Émilie em sua busca por si mesma, uma posição de marginalidade que também marca a existência de Mona, a jovem vagante de *Sans toit, ni loi* (*Sem teto e sem lei*). Varda antecipa o fim trágico de Mona e, a partir do corpo morto da personagem encontrado em uma área rural, reconstitui a jornada da heroína. O filme é costurado por relatos baseados em impressões de pessoas que a viram durante seu percurso, como se fossem testemunhas de um crime – depoimentos que em muitos momentos lembram os de matérias jornalísticas de programas policiais – e que a ajudam na tentativa de formulação de um retrato de Mona. Sem uma ordem cronológica precisa, a opacidade da personagem se torna um espelho das pessoas que falam sobre ela: ao construir este possível perfil de Mona, revelam mais de si mesmas e da conformação de suas vidas em contraposição à liberdade da personagem que descrevem. A tragédia de Mona é cotidiana e social e se repete, seja no Brasil, seja na França, reiterada pelos depoimentos áridos e implacáveis, como os que discorrem sobre a jovem rebelde e livre. “A raiva de Mona era o que a mantinha viva. Mas falar não a todo mundo é o que a leva à morte” (VARDA, 2019).

Não há aproximação, não há afeto, há pouca empatia. O ponto que difere na narrativa do filme – e, radicalmente, das reportagens policiais – é que não há vitimização de Mona. Quando é feito o recolhimento do corpo de Mona, comenta-se que ela poderia ter morrido de hipotermia, em decorrência do frio extremo. De certa forma, a frieza das relações sociais e de um sistema que não permite a libertação de corpos indóceis em movimento, daquilo que é inapreensível, livre e fora da curva do aceitável do *status quo*, é também, de certa forma, uma causa indireta que encaminhou Mona ao seu desfecho trágico.

Mona mal se expressa, é maltrapilha e, em vários momentos, são direcionados comentários depreciativos direcionados à personagem. Não há planos, nem fluxo de pensamentos – como no caso de Émilie de *Documenteur* – e Mona, enquanto vagueia, encontra trabalhos temporários ou grupos com quem se associa para suprimir necessidades básicas. Não se sabe ao certo de onde veio, por qual razão perambula, quais seriam seus

propósitos. Neste contexto, das reflexões acerca das mulheres, as escolhas do processo criativo influenciaram a construção fílmica e em *Varda por Agnès* (2019), ela comenta que, após filmar um grupo furioso, um grupo de mulheres alegres lutando pelos seus direitos, decidiu contar a história de uma solitária furiosa:

Muitos homens caíram na estrada, estava na moda. E notei que mulheres estavam fazendo o mesmo. Queria fazer um filme sobre estas vagantes. Queria filmar a liberdade e a sujeira. Contar a história de uma jovem na estrada [...]. A estrutura do filme era precisa, queria que a câmera caminhasse com ela pelas estradas e para fazer isso usei planos produzidos por câmera sobre trilhos. Há treze deles no filme. Os planos movem-se da direita para a esquerda, o que incomoda, porque no ocidente lemos da esquerda para a direita. Cada plano sequência dura aproximadamente um minuto e acompanhamos Mona e sua mochila em paisagens rurais, nada muito encantador, e ao final de cada plano deixamos para filmar algum elemento local. Os planos sequência acontecem a cada dez minutos e começam com um objeto ou elemento que refletem o que vimos. Eu gostei de montar um enigma, do qual só eu sabia qual era o segredo. Na verdade, o filme todo é um retrato de um plano sequência descontínuo. (VARDA..., 2019).

Mulvey fala da destruição do prazer como arma política, uma reação ao cinema hollywoodiano, e afirma que a alternativa seria de um cinema radical, um espaço para o aparecimento de um outro tipo de cinema que pudesse transcender o sentido político e estético: assim poderíamos descrever a filmografia de Varda, que corresponde a esta demanda à medida que altera o regime do olhar, subvertendo a representação da mulher a partir de um ponto de vista do opressivo sistema e abrindo um leque de possibilidades do que é ser mulher, do que é se sentir como mulher e das formas de se enfrentar o inconsciente estruturado como linguagem que ainda está atrelada ao patriarcalismo.

2.2.3 Cotidianidade, acasos e afetividade entrelaçados nas veredas das praias de Agnès

Quais os caminhos de construção da *cinescritura* percorridos por Agnès Varda no momento da produção fílmica? Seguindo os rastros e vestígios nos discursos de Agnès Varda em seus dois filmes autobiográficos, a artista traz à tona a questão da cotidianidade e do acaso, permeada por memórias de afeto e que caracterizam o chamado cinema de encontro, do banal como parte estética e estilística da artista. A ideia da cotidianidade é permeada por acasos e momentos de suspensão. São bases de apoio da cinescrita vardiana e elementos essenciais para entender as representações de convergências das produções fílmicas para as videoinstalações.

Na obra *Varda por Agnès* (2019), Varda traz esta reflexão do processo criativo a partir das trivialidades rotineiras em uma conversa com Nurith Aviv, diretora de fotografia, e as duas tecem comentários sobre a ideia de filmar a rotina de comerciantes da rua onde morava Varda, resultando na obra *Daguerreótipos* (1975). Diz Aviv:

Temos sequências em que a câmera para em pessoas que aguardavam na loja. Nada acontece, porém, algo acontece internamente. [...] Quando decidimos olhar de perto algo banal, já não é banal. O próprio ato de olhá-lo de perto já o modifica. (VARDA POR AGNÈS, 2019).

Nurith Aviv foi operadora de câmera neste documentário em que Varda filmou seus vizinhos da Rua Daguerre. Sobre o filme, Varda comenta que

[...] é um ‘documento modesto e local sobre alguns pequenos comerciantes, um olhar atento sobre a maioria silenciosa, um álbum de bairro: são retratos *estereodaguerreotipados*, arquivos para arqueo-sociólogos do ano de 2975’. (VARDA *apud* YAKHNI, 2014).

Varda coloca a câmera num dos cantos da loja ou em um ponto da rua até que as pessoas desconsiderem a sua presença. Como pontua Yakhni (2014), o filme se apresenta pela via observacional, utilizando diversas referências estilísticas e transitando entre a exposição do dispositivo fílmico e a observação isenta da realidade, na qual predomina a experimentação. Em dados momentos, Varda se coloca em posição de pouca interferência no cotidiano e em outros momentos, enquadra personagens que falam diretamente para a câmera, explicitando o caráter do artefato. Yakhni (2014, p. 77) explica:

A presença da câmera nas situações concretas, sem intervenções do realizador, o uso do plano-sequência e o som direto eram coordenados às ideias no que se referia à gravação e à montagem [...] O filme usa grandes planos-sequência em que o ritmo das ações é dado pela movimentação interna das cenas. [...] Aqui se trata do tempo de espera, da não ação, de um durante que extrapola o antes e o depois.

Este tempo de espera, de explorar os sentidos da ação momentânea, corriqueira, está inscrito em uma abordagem do que é o corriqueiro para o indivíduo, do cotidiano e de seus múltiplos sentidos camadológicos. Fischer (2009) fala dos gestos que atravessam a existência das pessoas ao comentar sobre os critérios que inserem um filme em uma abordagem do cotidiano e de como essa cotidianidade se manifesta. Regularidades estéticas se organizam no entorno de pequenos detalhes sutis e quase imperceptíveis do dia a dia, cujo “foco predominante seria dirigido à problemática da cotidianidade, daquilo

que se repete, que é reiterado no escoar dos dias e não ao caráter de extraordinariedade de um ponto ou passagem específicos na história da personagem” (FISCHER, 2009, p. 23).

Hábitos mantidos continuamente, como o do momento das refeições, da conversa, dos silêncios, da higiene pessoal, o ato de dormir ou de trabalhar são elementos característicos da cotidianidade, mas é nas relações afetivas, ocasionadas em situações ordinárias, que elas também são visualizadas, condicionadas pela “vivência de situações a que todos estão expostos em maior ou menor grau, tais como as experiências de amor e ódio, o vivenciar de sensações, emoções e sentimentos” (FISCHER, 2009, p. 22). Ou seja, os sentimentos amorosos e afetivos também são elementos constituintes da cotidianidade. A partir desses detalhes, haveria momentos de suspensões, fraturas, epifanias, contemplação do banal. De acordo com Fischer (2009, p. 63), as “imagens do dia a dia estrelando em filmes instalam a brecha necessária: a fresta que produz a fratura”.

O termo *fratura* nos remete à ideia trazida por Greimas (2017), que fala desses pequenos espaçamentos do cotidiano, de um momento de potencial imanência estética, caracterizados como “excepcionais acontecimentos que somente ocorrem uma vez e deixam marcas por toda a vida – nostalgias, pressentimentos, esperanças” (GREIMAS, 2017, p. 74).

A inserção na cotidianidade, a espera, a ruptura de isotopia, que é uma fratura, a oscilação do sujeito, o estatuto particular do objeto, a relação sensorial entre ambos, a unicidade da experiência, a esperança de uma total conjunção por advir, estes são os poucos elementos constitutivos da apreensão estética [...] (GREIMAS, 2017, p. 36).

Ou seja, na vida ordinária, há momentos de uma espécie de suspensão do tempo, que pontua uma imprevisibilidade, uma ruptura de descontinuidade na vida representada. Como detalha Ana Claudia de Oliveira no prefácio da publicação brasileira da obra *Da Imperfeição*, de Greimas, é o detalhe, o fragmento, o insignificante: a imperfeição é sobre “esses quase nada que cabem nos concentrar a fim de edificar as relações entre estética, estesia e semiótica que não deixam de trazer em si uma ética nos modos, gestos, comportamentos, atos assumidos no viver” (OLIVEIRA *apud* GREIMAS, 2017, p. 16).

A estes momentos, Gumbrecht fala de pequenas crises como efeitos de momentos de produção de presença. O fluxo do cotidiano é interrompido por eventos que envolvam objetos, cores, formas, barulhos, sensações, movimentos cinestésicos que podem proporcionar sentimentos de estranheza, experiências estéticas que serão marcadas

na memória. O conteúdo da experiência estética seriam os sentimentos íntimos, as impressões e as imagens produzidas pela nossa consciência enquanto inacessíveis aos nossos mundos historicamente específicos. A impressão de uma “finalidade sem fim”, por exemplo, é de um “ser desvelado” ou de um objeto e seu conceito e sua “aparência”, uma vez que são desvinculados do seu contexto. Diferentemente desse conteúdo, os objetos da experiência estética seriam suscetíveis de desencadear tais sentimentos, impressões e imagens; o templo grego, no ensaio de Heidegger, por exemplo, ornamentos de papel de parede e o mar para Kant e, de acordo com Seel, qualquer objeto.

As condições da experiência estética são circunstâncias situacionais historicamente específicas nas quais a experiência estética estaria baseada. “Desinteresse”, por exemplo, isto é, a distância diante de todos os propósitos práticos que nós viemos adotando como uma condição universal da experiência estética e finalmente, pode-se chamar de leitões da experiência estética as consequências e as transformações decorrentes da experiência estética, que permanecem válidos além do momento exato em que ocorrem (GUMBRECHT, 2006).

Gumbrecht lembra que a palavra *presença* não se refere a uma questão temporal, mas sim espacial do mundo e dos objetos, apontando para todos os eventos e processos nos quais se intensifica o impacto dos objetos presentes sobre os corpos humanos, uma relação com as “coisas do mundo que possa oscilar entre os efeitos de presença e os efeitos de sentido” (GUMBRECHT, 2010, p. 15). O autor afirma que a cultura da presença é fundada a partir do corpo, enquanto a cultura do sentido se fundamenta no pensamento e no espaço, a dimensão do entremeio entre a cultura do sentido e a cultura da presença, que se constitui ao redor dos corpos. A presença se fundamenta na sensação de ser a corporificação de algo. Uma ideia aproximada de Greimas, a qual o sujeito sinestésico – como o tátil – tenderia a se fundir com o objeto, a voltar às cercanias dadas como algo que inaugura o conhecimento, se aproxima de um sentido originário e onde o tátil e a sinestesia seriam os limites sensíveis ao alçar a percepção articulada à afetividade profunda.

De certa forma, pensando no sentido de presença proposto por Gumbrecht, a obra de Varda se inscreve quase em um artifício místico, pensando no modo de apropriação do mundo: a presença é fisicamente sentida de forma mais intensa, embora, por outro lado, não se perceba objeto real que pudesse justificar esse elemento. “O silêncio liga-se ao mutismo das coisas produzidas pela sua presença. Por outro lado, não existe emergência de sentido que não alimente o peso da presença” (GUMBRECHT, 2010, p. 117).

Em *Daguerreótipos*⁴⁶ (1975), vários momentos da rotina banalizada são preenchidos por interstícios pontuados por sentidos, que valem tanto quanto as localizações e que indicam, como pontua Greimas, a preponderância daquilo que é inexprimível, não do indizível, mas de quanto resta para dizer.

Eu tinha vontade de atravessar as vitrines das lojas da minha rua, de estar lá dentro com os artesãos e balconistas, na vagareza e na paciência do seu trabalho, nas horas de espera, e logo, os clientes também esperam em tempos ociosos e vazios, nos olhares paralelos e nos mistérios das trocas diárias. Não escolhi as lojas mais pitorescas, escolhi aqueles que posso chamar de meus comerciantes, que vejo todos os dias, a menos de cinquenta metros da minha porta. (VARDA *apud* DAGUERREÓTIPOS, 1975).

Varda faz estas associações frequentemente na nomenclatura de suas obras, como *Daguerreótipos*, classificados como “tipos únicos”. As pessoas mencionadas por Varda são os comerciantes com quem Varda se relaciona no seu dia a dia. Ela comenta o apreço que tem em filmar documentários, mas que “grandes viagens” estavam fora da sua realidade e preferia trabalhar na sua zona de conforto.

Escolhi filmar meus vizinhos, e comerciantes locais, os que me vendiam pão, carne, ferramentas, o cabeleireiro, eles formavam uma espécie de vila. [...] Na padaria eles fazem fila, como em qualquer lugar esperam a sua vez, esperamos lá pelo tempo que dura a venda de algo. Filmamos o padeiro em seu trabalho, adorei como ele marcava a massa do pão com a lâmina, ouvia atentamente o que os comerciantes tinham a dizer, eles não eram muito abertos, não eram muito amigáveis com estranhos e representavam uma maioria silenciosa. (VARDA, 2019).

Embora Varda procure fazer um trabalho observacional, há alguns pontos de intervenção na obra, do ponto de vista da montagem e de escolhas estéticas de inserção proposital de “fraturas” do cotidiano”, que permitem maiores possibilidades de significação do trabalho e construção de sentidos percebidos pelos espectadores. Após introduzir no documentário a figura do mágico *Mistad*, apresentando seu título, a equipe, na abertura do filme, e de mostrar um pequeno resumo de lojas em seu cotidiano de atendimentos, Varda apresenta uma sequência de portas sendo fechadas pelos comerciantes. As imagens, apenas com o *foley*⁴⁷ bem evidenciado de portas cerradas,

46 O nome do documentário faz um trocadilho com a técnica fotográfica *daguerreótipo*, que consiste em uma imagem única e positiva, formada diretamente sobre placa de cobre, revestida com prata e, em seguida, polida e sensibilizada por vapores de iodo. A técnica de impressão fotográfica pioneira foi inventada por Daguerre, em 1839, que nomeia a rua onde vivia Agnès Varda e seus vizinhos comerciantes focados no documentário (Rua Daguerre).

47 *Foley* é a reprodução de efeitos sonoros complementares de um filme, vídeo ou de outros meios audiovisuais na pós-produção para melhorar a qualidade do áudio.

uma a uma, de cada um dos estabelecimentos dos comerciantes, seguido por um breve momento de silêncio, mas que escancara uma brecha que prepara o espectador para se abrir ao universo dos comerciantes locais (Figura 40).

Figura 40 – Daguerreótipos: *frame 1*



Fonte: Agnès Varda (1975, Ciné-Tamaris).

Diante de portas que se abrem para um amplo mundo de possibilidades de efeitos e sentidos, Varda traz novamente este artifício também em *7P., CUIS., S. DE B... À SAISIR* (1984), um curta experimental, que oscila entre temas cotidianos e realismo mágico, discorrendo sobre tentativa de venda de uma casa e intercalando, em uma narrativa surrealista, seus antigos residentes, residentes imaginários e o cotidiano de uma família pequeno burguesa. Em *As praias de Agnès* (2008), ao lembrar experiências da infância e do retorno à casa em que viveu com a família em Bruxelas, Varda resgata o filme, no qual comenta sobre aspectos da infância e da adolescência, trazidos ao curta-metragem. Souza (2018) fala que, ao recordar neste filme as memórias da infância, os lugares seriam unidos pelo afeto através de um trabalho de montagem e conectados pela presença da cineasta. As portas que abrem as memórias de Varda em *7P., CUIS., S. DE B... À SAISIR* ao mesmo tempo se fecham, à medida que a própria cineasta comenta que as memórias de infância não serviriam como referências de inspiração e que não saberia reconstituí-las (Figura 41).

Figura 41 – 7P., CUIS., S. DE B... À SAISIR



Fonte: Agnès Varda (1984, Ciné-Tamaris).

Ao entender que a realidade é também um conjugado de percepções e que nossos sentidos estão costurados por multiplicidades de fatores culturais, sociais e éticos, esta, na realidade, ao olhar de cada pessoa, não será uma realidade absoluta. A interpretação se dará pela experiência sensorial, da recuperação dos sentidos a partir da apresentação de um trabalho relativamente neutro, como frisa Sontag (2004).

Assim como Aldous Huxley⁴⁸ chama a atenção para cada detalhe sensorial do cotidiano, do contorno de pétalas de flores ao detalhe da luz em um vaso, Varda aponta, por meio dos gestos cotidianos dos comerciantes locais da Rua Daguerre, para o significado de apenas existir em sua efeméride. As portas de cada um dos comércios locais que se fecham abrigam por detrás delas uma pessoa com seu próprio universo particular. Didi-Huberman comenta sobre a alegoria da abertura de uma porta, o que daria acesso do desejo ao seu objeto, o acesso do olhar ao que pode ser desvelado e que poderá permanecer virtual e em certo sentido, interdito. A representação da porta é imemorial, ambivalente e presente nas narrativas tradicionais. Huberman cita a figura de Dante na porta do inferno e paralisado diante da porta do purgatório. A porta como figura que se abre condicionalmente, “capaz de tudo dar ou de tomar de volta” (HUBERMAN, 2010,

⁴⁸ Aldous Huxley é escritor inglês e autor da obra publicada em 1954, *As portas de percepção*, as mesmas que ajudaram a batizar o conjunto musical do cantor e amigo americano de Agnès Varda, Jim Morrison, mencionado pela artista em seus dois filmes autobiográficos. O nome do conjunto *The Doors* deriva da referida obra de Huxley e da frase mencionada pelo poeta e pintor inglês William Blake (1757-1827), quando diz que “se as portas da percepção estivessem limpas, tudo apareceria para o homem tal como é: infinito”.

p. 234). O autor comenta sobre a porta fechada, que distinguiria verdadeiramente o oculto do revelado e de que esta representação seria de uma imagem dialética e ambígua, à medida que uma porta aberta indica o que estaria diante ou além dela, na medida que seria “imane em sua cisão mesma”.

Seria a porta nossa última imagem dialética para concluir – ou deixar aberta – essa fábula do olhar? [...] A porta permanece diante de nós para que não atravessamos o seu limiar, ou melhor, que tenhamos atravessá-lo para que a decisão de fazê-lo seja sempre diferida. [...] Permanecemos à orla, estamos de fato *entre um diante e um dentro*. E essa desconfortável postura define toda nossa experiência, quando se abre em nós o que nos olha no que vemos (HUBERMAN, 2010, p. 241).

Se cada pessoa pode ser um universo de infinitas possibilidades dentro de efemérides, para Yakhni (2014), cada pessoa é um ser entreaberto, que pode ser observado a partir de frestas do cotidiano que trazem sentidos mais amplos, significações mais profundas a gestos, imagens e hábitos dos moradores em *Daguerreótipos* (1975). A pesquisadora exemplifica a questão das casas, do jogo interior-exterior, de cruzamento de imagens e sentidos. O filme, segundo Yakhni (2014), ganha uma nova conotação a partir da imagem de um espetáculo de mágica, onde é possível perceber associações entre o ilusionismo e a realidade cotidiana, por meio de uma *narração em off* falando sobre “*varrer a lógica e certezas reconfortantes*” e, ao mesmo tempo, expõe imagens dos comerciantes varrendo a frente de seus estabelecimentos. Varda cria metáforas pela associação entre palavras e imagens, relacionando as atividades corriqueiras aos desdobramentos poéticos da obra, e abrindo uma brecha para outro entreaberto, o limiar daquilo que seria real ou do que seria ilusão.

Esta reflexão vai ao encontro do pensamento de Rancière, de que a ficção de uma era estética determina modos de conexão entre o fato apresentado e as formas de inteligibilidade, os quais não distinguem as linhas divisórias que delimitam a razão dos fatos e a razão das ficções, do real que precisa ser ficcionado para ser pensado.

Este eleva a sua maior potência o duplo expediente da impressão muda que fala e da montagem que calcula as potências de significância e os valores da verdade. E o cinema documentário, neste sentido, capaz de uma invenção ficcional mais forte que o cinema de ficção, que se dedica facilmente a certa estereotipia das ações e dos tipos característicos. (RANCIÈRE, 2009, p. 57).

Neste jogo entre a realidade e as possibilidades ficcionais que Varda traz à narrativa, há a figura de um mágico, *Mistad*, para se juntar à realidade diária dos vizinhos da

Rua Daguerre. Cenas do mágico em ação são intercaladas com imagens do cotidiano dos comerciantes, provocando a noção do sentido, daquilo que é real e daquilo que é fantasioso, de aspecto mágico. O açougueiro aparece cortando meticulosamente um pedaço de carne e, na sequência, o mágico mostra um truque como se a faca estivesse cravada em seu próprio braço, cortando sua própria carne. Mais uma cena do açougueiro retalhando um pedaço de carne. Na sequência, o mágico, em mais um truque, brinca com a faca, dando a entender que irá cortar o dedo da mulher do açougueiro e, na sequência, aparece cortando o cabelo no salão vizinho. São fraturas propositalmente de ampliação de sentido construídas a partir de uma meticulosa montagem (Figura 42).

Figura 42 – *Daguerrótipos: frame 2*



Fonte: Agnès Varda (1975, Ciné-Tamaris).

Yakhni (2014) destaca também o jogo interior-exterior que se estabelece na narrativa: o interior dos estabelecimentos comerciais como espaços privilegiados de intimidade de acontecimentos em contraposição aos espaços exteriores, da rua e das vitrines das lojas, que deixam entrever o interior para além do seu limite, numa ambivalência

de exploração dos espaços para construção dos sentidos. Esta ideia intensifica a de Bachelard (2000) sobre a casa como elemento privilegiado, do tempo que transcorre nestes espaços, da movimentação e do diálogo que inclui a rua e os contínuos das portas. Para Bachelard (2000, p. 225), as portas seriam “todo o cosmo de entreaberto” e um convite para transitar pelas possibilidades desse interior e exterior. Assim, o filme explora essa movimentação entre as fronteiras do que está no interior dos estabelecimentos e o que está por fora, atuando em sintonia com o pensamento de Bachelard do que seria “sucessivamente condensação que se dispersa explodindo e dispersão que reflui para o centro” em uma construção espaço-temporal, estabelecendo uma dinâmica e um elo do cotidiano entre portas.

O sentido da casa, no espaço de cotidianidade, como espaço de proteção e intimidade, faz parte das reflexões da autora. Em *As praias de Agnès* (2008), ela comenta sobre a casa em que viveu na Rua Daguerre, que o local é “uma vereda entre loja de molduras e uma mercearia”. A casa-abrigo, local de segurança e conforto. “A casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo” (BACHELARD, 2000).

Varda comenta em seus filmes autobiográficos que sempre gostou de filmar aquilo que conhecia, o que estava próximo de sua realidade e, por isso, quando produziu *Daguerreótipos*, tomou a decisão de filmar os vizinhos. Mais um sentido emerge quando ela comenta uma impossibilidade – talvez inconsciente, mas que faz todo sentido quando se relaciona à ideia de proteção e conforto a todos os significados de representação de casa: dentro de sua concha⁴⁹ de proteção, havia uma criança, o filho recém-nascido de Varda na época da gravação do filme.

Quando filmei *Daguerreotype*, Mathieu era pequeno; tinha ganhado ele tarde e não queria deixá-lo sozinho, por isso me convinha filmar no bairro, estava sempre perto do bairro; os vizinhos viriam aqui para ver o espetáculo de Mistag, deixaram nos filmar as lojas, mas insisti em usar a minha eletricidade. Passava a extensão pela fenda da caixa de correio e todas as manhãs puxava a extensão, para ir até o café, à padaria, ao vendedor de acordeon, ao sujeito que vende relógios, e para o outro lado, no alfaiate, na loja de ferragens, no açougue, na mercearia. E na loja do casal que eu adorava, o sr. e a sra. Chardon Bleu, mais ao fundo... decidi não ir além dos 90 metros, era o meu limite. À noite, puxávamos a extensão, recolhíamos os projetores, deixávamos a extensão pendurada e eu voltava para

49 O termo “concha” é empregado por Bachelard para evocar os sentidos de uma casa como espaço privilegiado para explorar sentidos de intimidade e interior, integrando todos seus valores particulares em um valor fundamental – “Encontrar a concha inicial em toda moradia, no próprio castelo – eis a tarefa básica do fenomenólogo” (BACHELARD *apud A poética do espaço*, 2000 p. 24)

casa. E desligava a eletricidade... uma vez contei a história da longa extensão e alguém disse: não querias era cortar o cordão umbilical [...]. Talvez tivesse razão. (VARDA..., 2019).

Do cordão umbilical, que une a mãe ao filho, à estranheza de uma barriga onde se desenvolve uma vida. Esta ideia de entrelaçar o cotidiano, intimidade, experiência da própria vivência à produção de sentidos foi também parte do processo de criação em *L'Opéra Mouffe* (1958). O filme se apresenta como um “caderno fílmico” de anotações de uma gestante, com observações e comentários subjetivos da travessia de uma tradicional feira na Rua Mouffetard e a passagem do tempo sendo observada a partir do crescimento de uma barriga gestacional.

Esse filme tem uma ligação com minha vida pessoal. Sempre ia a Rua Mouffetard, era quase como na Idade Média. Havia a feira e eu adoro feiras, e havia pessoas pobres que dormiam nas ruas, velhos, deficientes físicos e alcoólatras. Eu estava grávida, não contei a ninguém, mas havia um sinal claro da gravidez: uma barriga enorme e a forma como alguns medos básicos e ancestrais poderiam ser retratados. Estava totalmente assombrada por essa contradição fundamental: eu estava esperando uma criança oferecendo vida e esperança a uma criança, que poderia ser feliz e ali havia uma população terrivelmente infeliz e eles me fizeram refletir que todos ali já tinham sido recém nascidos, talvez quando eram bebês, mesmo que indesejados, alguém os ninou, lhe deu carinho, ainda que só um pouco. (VARDA..., 2019).

O filme é um ensaio poético, com associações e pensamentos divagantes de imagens e gestos intrincados pelo imaginário e pelo real por meio de uma complexa construção narrativa. Segundo Conway (2015), o filme é estruturado em três pilares: a filmagem que Varda fez das pessoas na rua, geralmente idosas, pobres e alcoólatras; uma narrativa fragmentada sobre uma mulher brincando nua com seu amante e depois as imagens de vida vegetal ou animal apresentadas de forma abstrata. Yakhni (2014) comenta que o filme é uma narração de ação, o que André Parente define como “ato narrativo de presentificação” em um contexto de narrativa não verídica.

A Narrativa de *La ópera mouffe* não representa uma ação no sentido do desenvolvimento do seu eixo dramático, é antes um encadeamento de estados emocionais realizado pelo pensamento de uma mulher grávida. É preciso então ler a imagem. (YAKHNI, 2014, p. 59).

A vida diária da feira é o espaço de epifania, onde se questiona a partir da materialidade dos corpos, sobretudo quando apresenta pessoas mais velhas, detalhando expressões,

rugas, olhares, postos em comparação ao corpo em processo de gestação, um paralelo imagético da passagem do tempo.

Eles (idosos) foram todos recém-nascidos uma vez; alguém borrifou pó de talco fresco neles e então beijou seus pequenos traseiros. Esse é o tipo de pensamento que empurra nosso olhar para a linha tênue que separa a crueldade da ternura. Tive a sensação de compreender o lirismo com base em sentimentos minúsculos”. (VARDA *apud* INTERVIEWS, 2014, p. 74).

Conway (2015) ressalta que apesar de trazer em primeiro plano a questão de uma nascente maternidade, um corte de choque interrompe qualquer devaneio romantizado que o espectador possa construir sobre a ligação entre feminilidade e fecundidade. O filme traz uma fratura quando a imagem de uma barriga de grávida é seguida por uma foto de uma enorme abóbora (Figura 43). Uma faca corta a abóbora e uma mão raspa as sementes, o que, segundo Conway, sugere a violência de parto ou mesmo aborto.

Figura 43 – *L’ópera mouffe*



Fonte: Agnès Varda (1958, Ciné-Tamaris).

Souza (2018) ressalta que, a partir deste ponto, a “ópera” se inicia. A música de George Delerue acompanha o ritmo cotidiano da feira enquanto a câmera mostra pessoas que conversam e transitam pelo local. Associados à trilha, tudo se passa como uma ópera bufa⁵⁰, seguindo a tradição italiana.

O esforço da cineasta é de transformar essa experiência múltipla de gravidez em cinema. Escolheu a ópera e suas entonações. Do prosaico “buffa” das ruas e do cotidiano aos temas de amor e convivência. O filme de Varda tem dois humores, como na variação de alguém que observa, que vivencia em vários tons. (SOUZA, 2018, p. 54).

⁵⁰ Segundo definição do dicionário *Oxford*, a ópera bufa de origem italiana nasceu no século XVIII. Como características, se apresenta de forma ligeira, espirituosa e satírica. Geralmente é dividida em três atos com personagens burlescos e final de conjunto, desenvolvida a partir dos *intermezzi* representados entre os atos de uma ópera-séria. Agnès Varda faz um trocadilho para nomear o documentário a partir da junção das palavras “ópera bufa” à nomenclatura da rua da feira – Rua Mouffetard, originando o nome *A ópera mouffe*.

Estes exemplos de obras são analisados em *Varda por Agnès*, e neles é explicitado pela cineasta o modo como trabalha em suas obras o conceito de cotidianidade e as suas possíveis fraturas. São narrativas engendradas pela trama de pensamento nas redes de criação da artista. *Daguerreótipos* fala dos vizinhos que convivem com Varda, do sentido implícito da maternidade e do senso de proteção e segurança. Em *A ópera Mouffe* também é trazida a referência à maternidade, da experiência do corpo gestante, da vida imbricada e ainda em formação em paralelo ao cotidiano caótico de uma feira popular. Em *7P., CUIS., S. DE B... À SAISIR*, Varda traz cotidianos domésticos, lacunares e impregnados de sentidos e de rememoração da infância e da juventude. Convergências de sentidos e da produção de presença na construção estilística da autora e nas quais é possível estabelecer diálogos entre as obras. São sutilezas de um processo de criação, onde o cotidiano e o prazer do mundano e do banal são resumidos pela própria autora: de uma “cultura predominantemente de significado”, numa perspectiva de dicotomia, de vias do pensamento ora explicitadas, ora veladas.

2.3 Acasos e hibridizações do cotidiano

Hibridismos das imagens, unindo cinema, fotografia e pinturas, das obras ficcionais com recursos documentais e incorporação de acasos, são característicos do processo criativo de Agnès Varda. Na obra de Varda, os acasos do cotidiano se tornam fraturas do filme, cenas que trazem novos sentidos e são incorporadas ao contexto da obra. Em *La pointe courte* (1955), seu primeiro filme, os pescadores que trabalhavam na região de Sète, sem nenhuma intimidade com artes dramáticas, foram convidados a participar do filme; em *Sem teto e sem lei* (1984), a personagem Mona, interpretada pela atriz Sandrine Bonaire caminha por várias cidades mostrando um pouco do cotidiano dos moradores por onde circula a personagem. O mesmo recurso de mescla da realidade e ficção aparece em *Cléo das 5 às 7*, um filme ficcional que acontece em tempo cronológico análogo ao tempo do filme, onde as imagens detalham a rotina típica parisiense da década de 60. Sobre este filme, ela diz:

Escolhemos não enganar quanto à distância e à geografia. O pátio dá para a rua Hughens e ali ela caminha, e a rua chega a Boulevard Kaspail, com a calçada cheia de transeuntes que a viam passar. Queria ir da elegância da primeira parte para algo mais real, Cléo e o que acontece ao redor dela. Pessoas, pombos, então ela nota uma loja chamada Boa Saúde, e não suporta mais o chapéu, ela tira o chapéu da cabeça e se torna a mulher que vê, e não mais a mulher que se via no espelho na primeira parte (do filme). Ela vê... então percebi um artista na rua, pedi para que ela voltasse e olhem o que ela vê (câmera de

forma subjetiva da personagem Cléo), como um homem ganha a vida... Não tem como não notar. Mesmo em ficções, gosto de colocar elementos documentais. Nesse filme, conforme acompanhamos Cléo e seu medo, vemos pessoas nos cafés, nas ruas. (VARDA..., 2019).

A cena, captada ao acaso e incorporada ao filme, do “homem ganhando a vida” mostra um homem engolindo rãs vivas numa praça de Paris . Pessoas na rua o observam. A atriz no papel de Cléo para e observa também. Varda capta a reação das pessoas, incluindo a atriz que interpreta Cléo. A cena se torna uma fratura do filme, um momento de estranheza da realidade, com a espontaneidade da expressão das pessoas diante do incomum que é incorporado ao ficcional (Figura 44).

Figura 44 – Cléo das 5 às 7: frames



Fonte: Agnès Varda (1961, Ciné-Tamaris).

Em *Documenteur* (1981), Varda relembra uma cena na praia que filmava a personagem de Sabine Mamou e Mathieu Demy quando se deparam com uma mulher deitada com olhos fechados e uma bíblia sobre o peito na areia da praia e dois homens ajoelhados ao seu lado (Figura 45). O garoto pergunta a Sabine o que era aquilo e ela responde que não sabe, ela não sabe responder, “nem nós... estávamos abertos a filmar coisas que não compreendemos, porque no cinema e em toda a parte, é importante sentir, e vivenciar”.

Figura 45 – *Documenteur*: frame 1



Fonte: Agnès Varda (1981, Ciné-Tamaris).

Varda (2019) comenta também outro momento cotidiano do filme, de uma mulher mexendo os cabelos de forma sensual em uma lavanderia. Sobre a cena, ela explica que saiu depois das gravações do filme junto com Nuriti Aviv para captar imagens e observar a mulher que aguardava as roupas sendo lavadas em uma lavanderia coletiva, e isso a intrigou. “Tínhamos acabado de estacionar e a filmamos pela vitrine. A mulher ficou muito tempo mexendo nos cabelos oleosos, um momento extraordinário de sensualidade solitária.”. O instante captado converge como componente dos limites tênues da subjetividade, realidade, pensamentos: entremeios de uma prática do sensível (Figura 46).

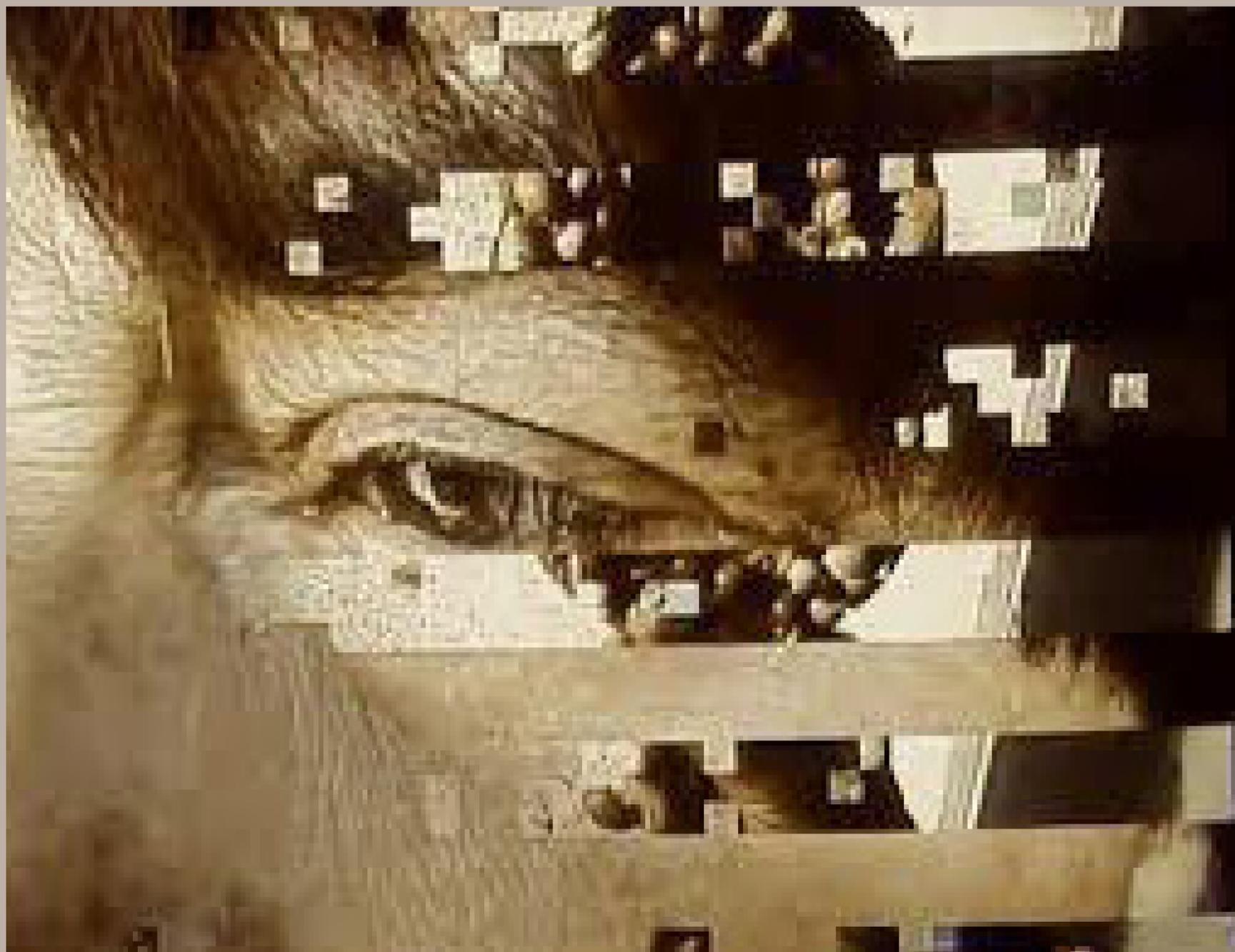
Figura 46 – *Documenteur*: frame 2



Fonte: Agnès Varda (1981, Ciné-Tamaris).

3.

AGNÈS VARDA, COMPARTILHAR



51

Compartilhar: Tomar partido em; fazer parte de algo com alguém; dividir: compartilhava os sofrimentos do irmão; compartilhou das aflições alheias. Verbo bitransitivo partilhar ou repartir com: usar em rede (uma mesma informação, arquivos, dados etc.) com outro computador ou usuário. Etimologia (origem da palavra compartilhar). Com + partilhar.

3.1 Um processo convergente: dos filmes para as videoinstalações

Em um dos seus últimos filmes, *Varda por Agnès*, a autora fala dos conceitos que nortearam seu trabalho e que foram referenciados como conceitos-chave, palavras-pilares para a construção da pesquisa apresentada neste livro.

Varda menciona as intersecções do inspirar, criar e compartilhar, três pontos fundamentais, que se entrecruzam, se diferenciam e se repetem. A temática do resgate da memória é elaborada nos dois filmes de teor autobiográfico, *Varda por Agnès* e *Les plages de Agnès*. O cânone do gesto inacabado também é replicado pela temática da reciclagem. A inspiração inicial nasce em *Les Glaneurs et la glaneuse* (*Os catadores e eu*), obra que também demarca uma nova fase do trabalho de Varda, quando se volta com mais afinco para a produção de videoinstalações; ressurgem em *Deux ans Après* (*Dois anos depois*), obra documental baseada na recepção e impressão de quem assistiu *Les Glaneurs et la glaneuse* e é trazida novamente na videoinstalação *Patatutopia* (*Batatatopia*) e posteriormente na exposição *A ilha e ela* (*Lîle et elle*).

No ano de 2000, surgiram novas câmeras digitais que possibilitavam filmar manualmente e poderia possibilitar trabalhos mais pessoais e íntimos com o uso dessa nova tecnologia. Aqui eu volto a falar das três palavras que disse no início, às vezes a inspiração acontece e pode vir direto da realidade. Eu estava no Café Boulevard Edgar Quinet, a feira estava terminando, eu observava os feirantes carregando as caixas e cestas para suas caminhonetes. Os garis aguardavam com suas vassouras verdes de plástico e as pessoas começavam a chegar, agachavam-se e pegavam o que conseguiam encontrar. Uma ideia dominou a mente, por que eles pegam e comem aquilo que jogamos fora? Somente a frase já era um tema por si só: senti que precisava fazer um documentário sobre este tema... não catamos mais as sobras das colheitas, mas ainda vemos o gesto em nossa sociedade saciada. (VARDA..., 2019).

Na trajetória do documentário, Varda apresenta catadores urbanos e rurais que se abaixam para catar as sobras. Ela decide verificar o trabalho de uma cooperativa rural no interior da França e ver em ação os catadores no meio rural, mostrando o descarte das batatas fora do padrão de consumo deixadas no campo. Varda captou imagens de várias pessoas que iam até o local buscar as batatas descartadas. Ela observa que são toneladas do produto e muitas com o formato de coração. Ela apanha uma batata dessas, filma-a de perto, leva outras para casa também.

Em um documentário, mesmo com um assunto específico, você é levado pelo que filma. [...] Corações falam de carinho, de amor. Foi algo muito poderoso. Não havia como não pensar sobre isso. Isso me inspirou a mostrar catadores com afeto. (VARDA..., 2019).

O choque da realidade trouxe a lembrança de Varda das pinturas que mostravam respigadores no campo produzidas por François Millet e Jules Breton. A memória da pintura, o tema social e as inquietações foram pontos iniciais para o desenvolvimento de um documentário sobre o desperdício, mas também de uma temática da recuperação daquilo que poderia ser descartado ou do tempo que descarta as pessoas.

Segundo Sarah Yakhni (2014), uma das características desse filme é o andamento que se dá por deslocamentos: o ponto de partida é a definição de *glaneur* e a reprodução do quadro de Millet, seguindo a narrativa de digressões, encontros, imagens e sentidos. O fluxo da narrativa pode ser associado ao ensaio, o processo da cinescrita que possibilita livres associações a ideias e, segundo a autora, a linguagem estilística que potencializa a ideia de um documentário expandido.

O documentário *Les glaneurs et la glaneuse* inspirou uma segunda obra documental, *Deux Ans Après (Dois anos depois)*, um resultado da percepção de Agnès Varda do efeito de um filme sobre o espectador. Com base em cartas recebidas após a repercussão de *Les Glaneurs*, Varda promoveu o reencontro de personagens na condição de espectadores do documentário, o que, segundo ela, seria uma espécie de crônica das reações ao primeiro filme. A autora também traz novamente a questão das batatas com forma de coração.

Pude descobrir no filme, que quer ser informativo, por ser documental, o trabalho do inconsciente sobre ele. As batatas coração encontradas nos dejetos por estarem fora dos padrões permanecem como imagens emblemáticas. Só que desta vez filmei aquelas que depois de terem secado e apodrecido ainda voltam a germinar. A energia vegetal é bonita de se ver... (VARDA *apud* YAKHNI, 2014, p. 181).

Uma mulher fora dos padrões, como a batata cordiforme, era quem se colocava em uma “fantasia de batata” para promover uma exposição artística. Envelhecida e seca, mas ainda com possibilidades de germinação, a batata fractal é o centro da instalação *Patatutopia*, realizada na Bienal de Arte em Veneza, em 2003, em uma seção de arte denominada *Utopia Station*. Como a batata fora do formato padrão, mas cheia de brotos, o cinema de Varda parte da simbologia desse coração fractal para construção de uma metalinguagem vardiana e autorreferencial.

Em três telas de projeções, a instalação *Patatutopia* apresentava imagens das batatas em forma de coração: no centro, a batata com o cordiforme bem delineado, e nas telas ao lado, as imagens de batatas envelhecidas, com detalhes de rugosidades provocadas pela ação do tempo e de detalhes dos brotos germinados. No ambiente imersivo foram

produzidos sons de inspiração e expiração, como se as batatas projetadas estivessem respirando. No entorno das três telas, setecentos quilos de batatas esparramadas no chão. Essa obra de deterioração marcou a entrada de Agnès Varda nas artes visuais, e a própria artista comenta que, a partir desta experiência, aprofundou o modo de ver, um pouco mais complexo, deslocando sua obra para a tridimensionalidade das videoinstalações.

Os conceitos de inspiração (Figura 47), criação (Figura 48) e de compartilhamento (Figura 49) nesses trabalhos se forjam ao trazerem a autora como uma respigadora de imagens de suas próprias obras, que se relacionam entre si em diferentes sentidos, do conceito primário de reaproveitamento, passando pelo recolhimento de memórias, à readequação de novos olhares e de ressignificações dos objetos. São novas subjetividades reutilizando a simbologia das batatas recolhidas em novo movimento de aproximação e de diálogo entre suas obras e seu pensamento.

Figura 47 – As respigadoras como inspiração



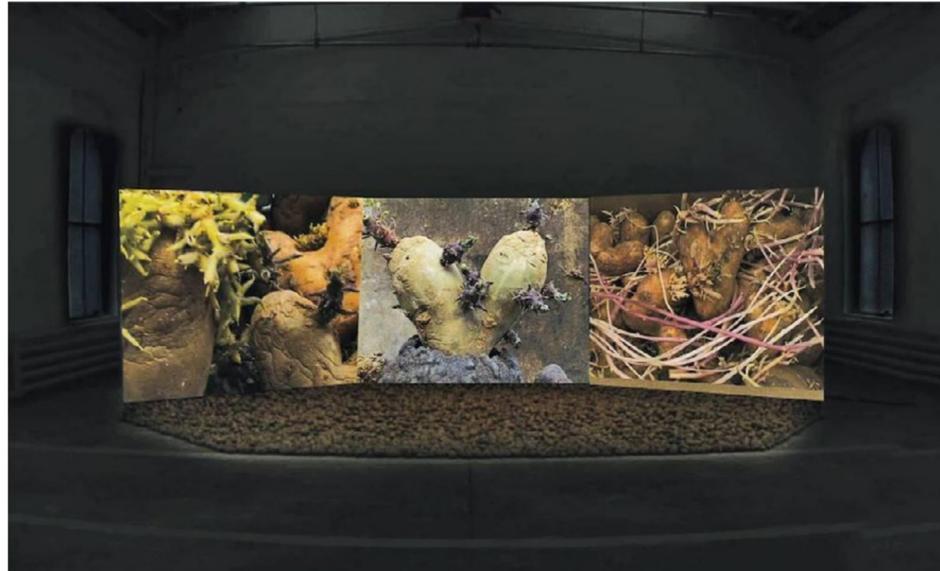
Fonte: Jean François Millet (1857).

Figura 48 – *Glauners et glaneuse*: a criação



Fonte: Agnès Varda (2000, Ciné-Tamaris).

Figura 49 – Patatutopia (compartilhamento)



Fonte: Agnès Varda (2003, Ciné-Tamaris).

A convergência deste processo, passando pelos conceitos do inspirar e do criar, poderia ser considerada como um sentido possível e de finalidade do conceito de compartilhamento da obra de Varda, a partir da migração dos dispositivos. André Parente lembra que a forma do cinema tradicional nos remete à imagem de um espetáculo que envolve a sala de exibição e uma tela de projeção, um dispositivo espetacular de produções de fantasmagorias, fruto de um processo de institucionalização sociocultural. Ele cunha a expressão *cinema de dispositivo*, que surge como um contraponto ao cinema instituído. Pensando a partir do termo *dispositivo*, é possível escapar de dicotomias evitando determinismos, multiplicando telas, podendo explorar durações de tempo e espaço, mudando as relações com espectadores. Para Parente (2009, p. 34), a noção de dispositivo pode contribuir para a renovação da teoria do cinema, “sobretudo no que diz respeito à ideia de um cinema expandido sob todas as novas modalidades, ou se já é um cinema que alarga as fronteiras do cinema – representativo constituído”.

3.2 Reciclando o cinema: de *Les Glaneurs* para a Ilha das tridimensionalidades

Philippe Dubois (2019) pergunta em que se converteria o cinema quando se abandona o cinema, como suporte, como instituição, como dispositivo, como lugar, como forma, todos mais ou menos canônicos? Em que se converte o cinema quando ele sai da sala de projeção onde tinha uma especificidade e força inigualáveis e ganha novos espaços de exibição? Aqui a questão também é: o que resta do cinema em tudo isso? Não é a questão da morte do cinema, mas, ao contrário, sua expansão, sua multiplicação, seu potencial de propagação, o *cinema expanded* ou *extended*.

Em 2006, Agnès Varda empreende um novo projeto artístico, um conjunto de instalações chamado *A ilha e ela (Le Îlle et elle)* que aconteceu na Fundação Cartier em Paris. Segundo a pesquisadora Shyrley Jordan (2019), tratava-se de uma exposição autobiográfica tardia e que estaria conectada aos filmes *Les Glaneurs et la glaneuse* (2000) e *Les Plages d’Agnès* (2008). Jordan diz que a obra é sobre nos aproximar mais do luto contínuo de Varda. “Estruturalmente, a exposição evoca um amplo sentido da ciclos naturais em que a vida da artista está envolvida. O teor do todo torna-se progressivamente triste, enquanto compensa persistentemente sentimentalismo” (JORDAN, 2019, p. 582).

L’ille et Elle demonstrava ao espectador a profunda conexão emocional de Varda com a Ilha de Noirmoutier. Localizada na região de *Vendée*, no oeste francês, até 1971, a região era ligada por uma estrada submersível chamada de passagem de Góis (Figura 50) e, desde 1971, uma ponte conecta a ilha ao continente. O local é um destino tradicional de férias familiares e foi descoberto através de seu marido, o cineasta Jacques Demy. Na exposição, Varda traz, de modo lúdico, diversos momentos que vivenciou no local, celebrando a paisagem, as praias, os habitantes da ilha, trazendo objetos e representações do espaço e da memória da artista.

Figura 50 – *Las creatures* e passagem de Góis



Fonte: Agnès Varda (1971, Ciné-Tamaris).

Na entrada, os painéis sinalizavam os tempos exatos da maré e o acesso à ilha. Os visitantes teriam que atravessar por uma espécie de corredor. Havia uma cancela fechada a este acesso e a imagem da maré projetada em uma cortina industrial feita de pesadas lâminas de plástico. Via-se nesta projeção a maré baixar, e então a barreira se levantava, permitindo a passagem. O corredor simulava a passagem do Góis, um passadiço que se constituía como a única ligação com a ilha e ficava totalmente submerso na maré alta. Com a maré baixa indicada pela projeção, os visitantes são convidados a adentrar na ilha, passando através da cortina, obstáculo a ser ultrapassado para acessar o restante do memorial imaginário vardiano.

O caminho leva o visitante até as três cabanas criadas por Varda: a de retratos, a do fracasso do cinema e a cabana da praia. As cabanas são reciclagens da filmografia, das memórias pessoais e convergências de pensamentos, observações da realidade e sensorialidades.

Luc Vancheri (2011) observa que a cabana dos retratos é oficializada sem rodeios como sala de museu, enquanto *A cabana da praia* trata de um modo dialético a sessão pública de um cinema primitivo, e apenas *A Cabana do Cinema* faz um pouco de “mistério” sobre o seu uso na exposição.

Em 1966, Varda produz e lança a obra *Les créatures*, um retumbante fracasso comercial e de crítica. Filmado com Michel Piccoli e Catherine Deneuve em 35mm, o filme praticamente desapareceu dos circuitos de distribuição francês. Agnès Varda recuperou o filme e o utilizou na instalação *Cabana do Cinema*, que também tem a denominação de *Cabana do Fracasso do Cinema*. Agnès Varda se propôs, assim, a desmontar e remontar seu próprio filme, não no sentido da produção cinematográfica, mas física, de modo a torná-lo parte de uma estrutura arquitetônica, como bem enfatiza Vancheri. A obra novamente autorreferencia *Catadores e eu*, sobre o qual a própria artista comenta: “Respigadora como sou, desencaixotei os filmes guardados e recuperados e me pus a desenrolar as bobinas... Que bom! Assim pude fazer dois bons atores se reencontrarem” (VARDA..., 2019).

*A Cabana do cinema*⁵², como assinala Gill Perry (2016), é uma obra demarcada pela reciclagem e ressignificação do filme reutilizado, da nova dimensão dada por uma arquitetura metafórica onde o humor, a autobiografia, o sentido de simplicidade e a nostalgia se encontram. As cabanas também se referem ao lar, um símbolo clichê da vida doméstica (e domesticada) e, na visão de Varda, uma representação da repressão burguesa e do desejo de domínio. As cabanas subverteriam essa lógica simbólica, pois seriam locais de sonho e devaneio, o espaço onde habita o cinema. A cabana torna-se um novo aparelho, o novo dispositivo e o novo meio do cinema. Entrar na cabana do cinema (Figura 51) é entrar na imagem. Em *Varda por Agnès*, a artista descreve os detalhes da luz natural que entra na cabana e passa pelas películas, e lá, no interior da estrutura, Varda pergunta enigmaticamente: *afinal, o que é cinema?*⁵³

52 Perry, G. **A cabana do cinema**: ensaio sobre um espaço imaginário. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

53 A pergunta lacunar de Varda nos remete imediatamente a uma obra fundamental para entendimento do cinema, “O que é cinema? Obra clássica de André Bazin que reúne uma coletânea de ensaios e críticas do autor que versam conceitualmente sobre o cinema, e que foram publicados entre 1918 e 1958 em revistas especializadas na França, e, mais tarde, organizados em livro. Em 1956, Bazin escreveu um artigo elogioso na estreia de Varda como diretora de cinema, ao saudar o filme *La pointe Courte*, que antecedeu a Nouvelle Vague, como “Milagroso” (apud CONWAY, 2015, p. 3). “Agnès Varda é uma jovem mulher”, escreve Bazin, que sentia simplesmente a necessidade de realizar esse filme. Em vez de procurar um produtor conforme o procedimento clássico, ela pensou com razão que a energia necessária para encontrar esse pássaro raro seria melhor empregada dando um jeito com seus próprios meios. Convenceu alguns camaradas a trabalharem com ela em cooperativa, e eis como, com pouco dinheiro, mas muita coragem, imaginação e talento, *La Pointe Courte* surgiu”.

Figura 51 – *La cabane de cinéma*



Fonte: Agnès Varda (2006, Ciné-Tamaris).

As duas instalações finais da exposição estão em primeiro plano, como especifica Jordan (2019), em tensão entre enquadramento e contenção. Para *Le Tryptique de Noirmoutier*, Varda articula três painéis e projetos simultaneamente em três filmes de vídeo digital sincronizados.

Os painéis trípticos clássicos são conjuntos de três pinturas unidas por uma moldura tríplice. Separadas, cada imagem traz uma representação singular, mas unidas ganham novos significados e se tornam uma pintura una. Além de *Patatutopia* que se utiliza da tríade de telas, outras instalações posteriores de Varda foram inspiradas neste formato, como uma forma de diálogo estabelecido com os trípticos dos séculos 15 e 16 e segundo o qual a artista evocaria “emoções especiais”.

Le triptyque de Noirmoutier é uma composição formada por três telas, cada qual com uma cena diferente, mas que dialogam entre si. O painel esquerdo mostra a praia e o mar. As outras atividades domésticas simples na casa de Varda. Na projeção central, o cenário é uma cozinha e na cena o homem toma sua cerveja enquanto a mãe idosa desembaraça um barbante e a esposa descasca batatas. “Sempre me perguntei coisas como: o que acontece antes e depois de um retrato em um filme: o que acontece quando saem do quadro?” (VARDA POR AGNÈS, 2019).

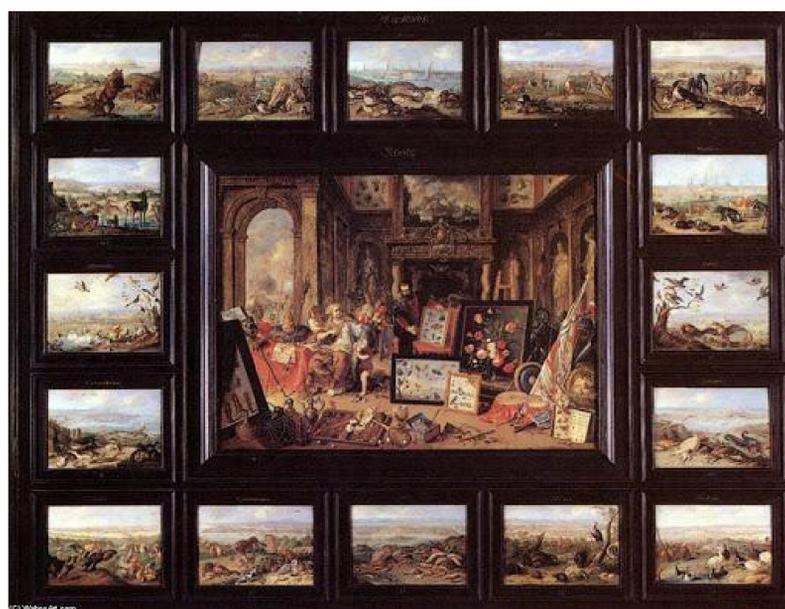
Uma certa opacidade, na qual o dispositivo é revelado, a consciência da imagem como superfície de construções significantes e nas quais os aparatos técnico e textual são essenciais e se colocam de modo mais ou menos revelador. A janela da tela transborda para suas laterais. No caso da opacidade, os dispositivos interpelam o espectador, possibilitando distanciamento ao revelar a própria presença dos sujeitos. Katia Maciel argumenta, utilizando a ideia do poeta Ferreira Gullar, que, com a moldura, desaparece a relação entre a figura e o fundo, porque, nas palavras do poeta, “o fundo é o mundo”. “Ora,

hoje o cinema-instalação é o cinema fora da tela, um cinema que gera uma situação na qual o espectador participa das imagens como uma experiência no tempo e no espaço” (MACIEL, 2008, p. 74).

A última peça, *Les Veuves de Noirmoutier*, é, segundo definição de Jordan (2019), “um político etnográfico intrincado que consiste em vários filmes projetados simultaneamente de viúvas. A temperatura emocional é tal que requer um aparato especialmente elaborado”.

Varda estabeleceu o dispositivo do espaço de uma forma muito particular, criando uma tela políptica, seguindo o padrão das pinturas de Jan van Kessel (Figura 52) e a representação dos quatro continentes (Figura 53).

Figura 52 – *The continent of europe*



Fonte: Jan Van Kessel (1666).

Figura 53 – *Las veuves de noirmoutier*



Fonte: Agnès Varda (2006, Ciné-Tamaris).

Um filme central, gravado por Eric Gauthier em 35 mm, mostrava na cena uma mesa na praia e as mulheres viúvas andando no entorno da mesa. Essa imagem era cercada por 14 telas menores. Havia 14 cadeiras na sala, dispostas de tal forma que cada uma delas teria um fone de ouvido para escutar individualmente o depoimento de cada viúva das 14 telas.

Segundo Jordan (2019), *Les Veuves* expõe dramaticamente a tensão em Varda entre o controle e a autoridade do cineasta/etnógrafo e a disposição para correr riscos com autorrevelação, para trazer à tona emoções provocadas propositadamente ao público para provocação de efeito de presença. Ela argumenta que alguns *loops* de vídeo implicaram a captura das emoções de perda, sugerindo uma espécie de repetição traumática, na medida que os depoimentos se repetem, uma expressão de tristezas individuais, mas que é também expressa como um luto compartilhado, ampliado pelas possibilidades do cinema convergente. Varda comenta que a instalação a interessou porque desejava mudar a experiência do público.

Ali havia 14 pessoas cada uma ouvindo uma das viúvas, mas todas estavam juntas na sala, isso tornou a experiência ao mesmo tempo íntima e coletiva. Essa experiência trouxe-me muita confiança na arte, no sentido amplo, porque a arte atravessa culturas, países, nacionalidades, religiões e idades. (VARDA..., 2019).

O sentido literal da palavra *compartilhar* é fazer parte de algo com alguém. Dividir seu próprio universo interno, se enxergar no outro, expandir as possibilidades de subjetividades, sensorialidades, de emoções. Expandir as possibilidades criativas e elucubrações além do perímetro de uma tela, em um movimento contínuo de deslocamentos, onde o inspirar, o criar e o compartilhar completam um ciclo, mas que, de certa forma, sempre estará inacabado.

3.3 Convergências nas redes de criação de Agnès Varda

O filme *Varda por Agnès* (2019) é um documentário de processo de produção ou criação, ou seja, um registro de filmagens de obras, no qual Varda explica como os filmes produzidos ao longo de sua carreira foram feitos e quais as motivações que conduziram a abordagens de determinados temas. “A criação é como fazemos o filme. Quais os meios, qual a estrutura? Sozinha ou não, em cores ou não? A criação é o trabalho” (VARDA, 2019).

Trata-se do registro de manifestação artística em ação, o percurso de criação que se apresenta como uma rede de ações onde a artista deixa transparecer recorrências significativas que possibilitam o estabelecimento de generalizações sobre o fazer criativo, a caminho de uma teorização que, segundo Sales (2006), permite lançar luzes que possam caracterizar o processo de criação de um artista específico, neste caso, o de Agnès Varda.

Segundo Sales (1998), a criação pode ser caracterizada pelo movimento criador e pelo estabelecimento de relações entre diferentes linguagens. Ao discutir imagens, palavras, sons, gestos, entre outros aspectos, pode-se fazer uso de uma perspectiva metodológica que evidencia as tessituras dos processos de criação como um todo. Sales comenta que, ao analisar documentos de processo, se tenta investigar o pensamento em construção, que está em constante movimento. O pesquisador estaria sempre “às voltas com os meandros de criação, acompanhando a mutabilidade dos modos e rumos tomados pelas obras, e por isso não é possível afirmar que a interpretação levará à compreensão total da obra do autor analisado”, mas possibilitará, sobretudo pelas recorrências, conhecê-lo melhor e compreender o percurso autoral.

Como exemplo, Sales comenta uma experiência relatada por Jean-Claude Bernardet ao visitar uma instalação do cineasta português Pedro Costa denominada *A respeito das situações reais*. A montagem da instalação aludiria aos mecanismos de construção, onde teriam sido utilizados os copiões de sua obra na instalação, tal qual fez também Agnès Varda em suas videoinstalações.

Para Sales, a reutilização de materiais usados nos filmes teria dado um ressignificado ao filme assistido anteriormente e, por isso, o filme poderia adquirir uma nova perspectiva. Muitas das temáticas recorrentes de Varda se derivariam (ou se transmutariam) em outras obras, como o documentário *Les glaneurs et la glaneuse (Os catadores e eu)*, que se desdobrou em uma instalação artística, *Patatutopia*, e depois, inspirou uma segunda obra documental, *Deux Ans Après (Dois anos depois)*, produzido a partir de cartas de espectadores de *Les glaneurs et la gleneuse*, discutindo o efeito de um filme sobre o espectador. As obras artísticas que derivaram da temática da reciclagem e do ato de recolher e reutilizar ganharam novos sentidos e enfoques diferenciados. São também atos recorrentes da filmografia de Varda, que retoma imagens, temas, filmes, reiterando ou dando-lhes novos sentidos e novas possibilidades de olhares.

Sales também propõe um conceito de autoria de interação entre o sujeito e os outros, uma autoria considerada distinguível, que não pode ser apartada dos diálogos com os outros, na qual a questão da autoria se estabelece nas relações, ou seja, nas interações

que sustentam aquilo que Sales denomina como redes de criação. Este modelo, no âmbito das discussões sobre autoria, reflete, a partir do ambiente onde se perfazem as interações, os laços, as interconectividades, os sentidos e as relações, em um contexto de complexidade, no qual a criação é vista como um processo de transformação que “se alimenta e troca informações com seu entorno, se apropriando do mundo que a envolve” (SALES, 2006, p. 26).

A percepção como atividade criadora da mente humana é uma ação transformadora. O filtro perceptivo vai processando o mundo em nome da criação. Em uma coleta sensível e seletiva, o artista recolhe aquilo que, sob algum aspecto, o atrai. Essa sensação é intensa, mas fugaz e, muitas vezes, responsável pela construção de imagens geradoras de descobertas. A construção de mundos ficcionais, portanto, é decorrente de estimulações internas e externas recebidas através da visão de lentes originais. Nas renitências dos olhares, são revelados os modos singulares de se apropriar do mundo (SALES, 2006).

Neste sentido, a autoria de Varda se estabelece também nessas relações e nas interações que sustentam, de certa forma, uma autoria em rede, construída ao longo do processo de criação. Nos documentários de Varda, objetivamente, a cineasta cria interlocuções com o outro, estabelecendo vínculos, mas sempre referidos à condição de se circunscrever a partir das experiências da cineasta, conforme se realiza a narrativa e as transformações do filme em processo. Essa é uma das características mais marcantes das obras audiovisuais de Varda, também considerado como “cinema de encontro”, no qual, segundo Yakhni (*apud* TEIXEIRA, 2015, p. 271), o fazer filme é também estar presente nele e “todos são afetados pela experiência do contato que faz do filme uma construção ao vivo, pontuada pela liberdade do fluxo narrativo”. Diz a autora:

O que se percebe é uma perspectiva de tomar o cinema como uma escrita de si, como modo de subjetivação, sem fazer reverberar as prerrogativas de dar voz ao outro, ou apreender o real. [...] Seu cinema, mais ligado ao contexto das experimentações, ressitua o artista como criador, vem dar lugar a uma construção do real por atos de fabulação, em que a improvisação e o acaso vêm participar ativamente do fluxo narrativo. (YAKHNI *apud* TEIXEIRA, 2015, p. 275).

É possível considerar a ideia de interação de Varda e as pessoas com quem ela conversa em seus documentários como uma forma distinguível de autoria. Dentro da proposta de Sales, que tange o conceito de autoria, este se constrói justamente nesta interação entre o sujeito e os outros. Esta forma de percepção da realidade de Varda está intimamente atrelada a uma narrativa calcada no domínio do filme-ensaio, uma das características da estilística do pensamento vardiano.

A rede de criação de Agnès Varda e de seu processo criativo evidenciam um cinema convergente, como uma forma de consciência expandida da autora, na qual as memórias, os valores e as narrativas se deslocam e se complementam em diferentes dispositivos, seja em filmes transpostos em videoinstalações ou fotografias que se tornaram fios condutores de filmes. Tal como Cortázar (1985), em seu livro *O jogo da amarelinha*, Varda produz diversos arranjos e combinações pelo método o qual ela mesma denominou como *cinescrita*: a partir de uma única matriz de pensamento, formulou múltiplas derivações cinematográficas, interagindo com seu entorno, e fazendo com que sua obra se tornasse também um sistema aberto em expansão e em contínua construção.

“Os sonhos que viveram numa alma continuam a
viver em suas obras.”
Gaston Bachelard

“Sempre luto contra a estupidez, inclusive
a minha.”
Agnès Varda

“O filme é uma expressão de uma experiência e essa própria expressão é vivenciada no ato de assistir um filme, tornando-se a experiência de uma expressão”, diz Thomas Elsaesser sobre o fascínio exercido e trazido pelo artista na construção de produção de sentidos do cinema. De certa forma, ter contato com as obras de Agnès Varda é dividir um pouco desta experiência, compreender seus percursos e mergulhar em seus pensamentos. Lembro-me da primeira vez que descobri quem era Agnès Varda, quando assisti o documentário *Janela da alma* (2001), de João Jardim e Walter Carvalho, um filme belíssimo sobre formas de olhar, no qual foram entrevistadas várias pessoas, e uma delas era Varda. Ela comentava sobre o filme que produzira sobre *Jacques Demy*, ao mostrar texturas da pele e do corpo do cineasta, de um modo quase obsessivo de registrar e guardar a memória daquele que foi seu companheiro, em seus últimos momentos de vida, com um olhar de afeto que permeia a obra de *Jacquot de Nantes* (1991), e que, de certa forma, é também uma síntese de um olhar criativo e peculiarmente perscrutor da artista.

Ao assistir ao filme *Varda por Agnès* (2019), um novo arrebatamento: não pude parar de pensar o quanto a obra original dessa mulher, a forma de argumentar, de criar seus filmes e documentários poderiam ser molas propulsoras de inspiração, não só para outras mulheres que pretendem se aventurar nos caminhos da prática do cinema, mas como fonte de referência para pesquisadores da área audiovisual. Por esta razão, escolhi a obra derradeira da cineasta belga como ponto de partida do meu projeto de estudo – mas não o ponto final: embora tenha me debruçado sobre *Varda por Agnès* e *As praias de Agnès*, outras obras foram trazidas ao repertório com o intuito de seguir os rastros, indicados por Cecília Sales, que pudessem mapear os principais pontos do processo de criação de Agnès Varda a partir de minha própria experiência de espectralidade, como bem situa Manuela Penafria.

Do ponto de vista estético, as obras de Varda exploram amplamente o mundo cognitivo da cineasta, exposto das mais diferentes formas. Ela nos apresenta, neste universo particular, observações singulares, efeitos de sensações, ideias e mostras de eventos originais, produzindo novidades reais. Na obra da artista visual Agnès Varda,

elementos da construção de documentários e de filmes se fazem presentes, como se dialogassem ininterruptamente nesse microcosmo. A artista, ao evocar uma fotografia que ela mesma produziu, ou as pinturas e referências de outros artistas que admirava, elabora novas relações entre objetos, novas percepções e modos de levar o espectador a compreender sua psiquê. Para quem foi fotógrafa e estudante de artes plásticas, relacionar outras formas de arte é também contar um pouco de sua própria trajetória e das interpretações a respeito de sua própria história. A relação, por exemplo, com a arte da pintura faz parte da sua formação e está explicitamente presente no seu cinema: as obras de Varda passam por obras renascentistas até pintores modernos. Varda também reflete sobre o uso das cores, de seu simbolismo e de seu significado nas variadas artes e como isso é utilizado no cinema. Em várias obras, a pintura e a fotografia são trazidas para auxiliar na composição do imaginário vardiano, expondo o universo interno de influências da cineasta, além de elementos que compõem as cenas de algumas obras, como animações, *performances* ou vinhetas satíricas. Essa rica diversidade é apenas uma parte elementar que interfere na forma narrativa e dá novas possibilidades de sentido à obra.

Como concatenar um pensamento tão diverso e de tamanha complexidade? Partiu dessa dúvida a ideia de traçar metodologicamente um caminho no qual assumi o papel de espectadora seguindo um caminho imagético convergente, que nasce das inspirações da pintura clássica, da fotografia, do cinema e da arte contemporânea. Cronologicamente, podemos também dividir seu trabalho a partir de seus ofícios: como a fase que começou como fotógrafa, depois quando se tornou precursora da *Nouvelle Vague* como a única mulher representante do movimento (o seu filme *La pointe Courte* foi o primeiro da nova onda francesa, realizado em 1955), e a partir dos anos 2000, com as novas tecnologias, que possibilitaram a Varda desenvolver trabalhos mais pessoais e que pudessem também se inserir no caminho da videoarte.

As convergências do trabalho de Varda são, sobretudo, mediadas por escolhas estéticas que foram confluentes ao pensamento e à linguagem a partir de seu peculiar processo de trabalho e de criação que ela denominou *cinescrita*.

Em um primeiro momento, como recorte, a proposta era delimitar o trabalho nas duas obras documentais, focando nos demais trabalhos não ficcionais de Varda. Esta ideia se mostrou demasiadamente redutora, a partir do momento em que há uma mescla de ficção e não ficção em toda a obra de Varda, e que, portanto, não faria sentido compartimentá-las e categorizá-las, mas sim trazê-las em paralelo para refletir sobre os critérios de produção de sentido e de efeito estético de todo o processo criativo da

artista. Alguns aspectos importantes também não foram completamente abarcados, dada a complexidade e a tamanha possibilidade de estudos ainda a serem explorados sobre a obra da artista.

Também trouxe a ideia de espirais de pensamentos, que surgiram a partir da elaboração de mapas mentais que pudessem guiar os caminhos do pensamento de Varda e das instâncias do inspirar, do criar e do compartilhar e refletir sobre os caminhos e aspectos presentes na obra de Varda. São espirais que se encontram e confluem, seja no *mise en abyme* de espelhos, objetos, dispositivos fílmicos ou literais, como uma escada que ela sobe junto com artista JR, ou no caminho em espiral traçado por Cléo, ou nas praias, espaço privilegiado de recorrências e inspirações. Composições poéticas e de sentidos que trouxeram e ainda trazem diversas interpretações, como uma obra aberta e inacabada.

Agnès Varda usava a imagem para retratar, descrever, detalhar, esmiuçar e construir narrativas que se originaram em vários possíveis retratos, interpretações e sentidos. Da imagem de Picasso – a qual ela considerou em um dado momento da sua vida como a mais adequada para representá-la – aos inúmeros autorretratos e imagens de si mesmas espelhadas trazidas aos seus filmes, e às imagens de pinturas e paisagens que, em um contexto mais amplo, ganharam, a partir da reiteração do seu trabalho, uma tridimensionalidade simbólica. O retratar de Varda está ligado não somente a como ela via o cinema ou a fotografia, as instalações artísticas, mas à exposição de imaginários que convergiram e se complementam entre si.

AGNÈS de ci de là Varda. [S. l.: s. n.], 2011. Direção de Agnès Varda. 1 filme (236 min.). Documentário, cor.

ALMEIDA, G. **O ensaio fílmico ou o cinema à deriva**. São Paulo: Alameda, 2018.

ARAÚJO, D. C. Agnès Varda: por uma poética do rizoma artístico-afetivo. *In*: PENAFRIA, M.; BAGGIO, E. T.; GRAÇA, A. R.; ARAÚJO, D. C. (ed.). **Propostas para a teoria do cinema**: Teoria dos cineastas. Covilhã: LabCom.IFP, 2016. v. 2. [e-book]. Disponível em: https://www.labcom.ubi.pt/ficheiros/201704191500-201701_teoriacineastasii_mpenafria.pdf. Acesso em: 28 jan. 2021.

AUMONT, J. **O olho interminável**: cinema e pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BACHELARD, G. **A Terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

BARNET, M. C. **Agnès Varda Unlimited**: Image, Music, Media. Cambridge: Modern Humanities Research Association, 2016.

BARTHES, R. **A câmara clara**: notas sobre a fotografia. Tradução de Julio Castanon Guimaraes. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. (Coleção Clássicos de Ouro).

BARTHES, R. **La chambre claire**: note sur la photographie. Paris: Cahiers du Cinéma: Gallimard: Seuil, 1980.

BAZIN, A. **O que é cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BELLOUR, R. **Entre-imagens**. Campinas: Papyrus, 1997.

BÉNÉZET, D. **The Cinema of Agnès Varda**: resistance and eclecticism. Nova Iorque: Columbia University Press, 2014.

BLACK Panthers. [S. l.: s. n.], 1968. Direção de Agnès Varda. 1 filme (28 min.). Documentário, p&b, 16mm.

BLUHER, D. Autobiography, (re-)enactment and the performative self-portrait in Varda's *Les Plages d'Agnès/The Beaches of Agnès* (2008). **Studies in European Cinema**, v. 10, n. 1, p. 59-69, 2013. DOI: https://doi.org/10.1386/seci.10.1.59_1.

BORGES, C.; JÉBUS, S. de. Memória de gestos na obra de Agnès Varda: pintura, fotografia, cinema. **ARS**, São Paulo, v. 8, n. 16, p. 65-72, 2010. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1678-53202010000200005>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3075>. Acesso em: 28 jan. 2021.

BORGES, J. L. **Ficciones**. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

CARTIER-BRESSON, H. **O momento decisivo**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CLÉO de 5 à 7. [S. l.: s. n.], 1961. Direção de Agnès Varda. 1 filme (90 min.). Ficção, p&b, 35mm.

COELHO, S. Cinema político de Agnès Varda: uma leitura a partir de Rancière. **Sensos**, v. 3, n. 1, 2018.

COHEN, R. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CONWAY, K. Contemporary film directors: **Agnès Varda**. Urbana: University of Illinois Press, 2015.

CORRIGAN, T. **O filme-ensaio**: desde Montaigne e depois de Marker. Campinas: Papyrus, 2015.

CORTÁZAR, Julio. **O jogo da amarelinha**. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

DAGUERRÉOTYPES. [S. l.: s. n.], 1974-1975. Direção de Agnès Varda. 1 filme (80 min.). Documentário, cor, 16mm.

DEROO, R. J. **Agnès Varda between film, photography and art**. Oakland: University of California Press, 2018.

DEUX ans après. [S. l.: s. n.], 2002. Direção de Agnès Varda. 1 filme (64 min.). Documentário, cor, beta.

DOCUMENTEUR. [S. l.: s. n.], 1980-1981. Direção de Agnès Varda. 1 filme (63 min.). Ficção, cor, 16mm.

DOMENECH, J. M. C. El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva. **Archivos de la Filmoteca**, Valencia, n. 34, p. 79-97, fev. 2000. Disponível em: https://ddd.uab.cat/pub/artpub/2000/171490/arcfil_a2000n34p79.pdf. Acesso em: 11 out. 2020.

DU CÔTÉ de la Côte. [S. l.: s. n.], 1958. Direção de Agnès Varda. 1 filme (24 min.). Documentário, cor, 35mm.

DUBOIS, P. A imagem–memória ou a *Mise-en-film* da fotografia no cinema autobiográfico moderno. **Revista LAIKA**, São Paulo, v. 1, n. 1, jul. 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revistalaika/article/view/137162>. Acesso em: 10 out. 2020.

DUBOIS, P. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papius, 2012.

DUBOIS, P. Plasticidade e cinema: a questão do figural. *In*: HUCHET, S. **Fragmentos de uma teoria da arte**. São Paulo: EdUSP, 2012.

DUBOIS, P. Pós-fotografia, pós-cinema: os desafios do pós. *In*: FURTADO, B.; DUBOIS, P. (org.). **Pós fotografia, pós-cinema: novas configurações das imagens**. São Paulo: Edições Sesc, 2019.

ELSA la Rose. [S. l.: s. n.], 1965. Direção de Agnès Varda. 1 filme (20 min.). Documentário, p&b, 16mm.

ELSAESSER, T. **Cinema como arqueologia das mídias**. São Paulo: Editora Sesc, 2018.

FISCHER, S. Pai e filha, não por acaso: cotidiano, lugar e deslocar. **Significação**: revista de cultura audiovisual, São Paulo: Annablume, v. 34. 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/68118>. Acesso em: 10 set. 2021.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GREIMAS, A. J. **Da imperfeição**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

HUBERMAN, G. D. **Diante da imagem**. São Paulo: Ed. 34, 2010.

HUBERMAN, G. D. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

JACQUOT de Nantes. [S. l.: s. n.], 1990. Direção de Agnès Varda. 1 filme (118 min.). Ficção, cor e p&b, 35mm.

JANE B. par Agnès V. [S. l.: s. n.], 1986–1987. Direção de Agnès Varda. 1 filme (97 min.). Doc./fic., cor, 35mm.

JORDAN, S. **Spatial and emotional limits in installation art**: Agnès Varda's L'île et elle in Contemporary French and Francophone Studies. Massachusetts: Routledge, 2009.

KUNG-FU Master. [S. l.: s. n.], 1987. Direção de Agnès Varda. 1 filme (118 min.). Ficção, cor, 35mm.

L'OPÉRA-MOUFFE. [S. l.: s. n.], 1958. Direção de Agnès Varda. 1 filme (17 min.). Documentário, p&b, 35mm.

L'UNE chante, l'autre pas. [S. l.: s. n.], 1976. Direção de Agnès Varda. 1 filme (110 min.). Ficção, cor, 35 mm.

L'UNIVERS de Jacques Demy. [S. l.: s. n.], 1993-1995. Direção de Agnès Varda. 1 filme (80 min.). Documentário, p&b e cor, 35mm.

LA POINTE Courte. [S. l.: s. n.], 1954. Direção de Agnès Varda. 1 filme (89 min.). Ficção, p&b, 35mm.

LE BONHEUR. [S. l.: s. n.], 1964. Direção de Agnès Varda. 1 filme (82 min.). Ficção, cor, 35mm.

LE LION volátil. [S. l.: s. n.], 2003. Direção de Agnès Varda. 1 filme (12 min.). Documentário, cor, 35mm.

LES 100 et 1 nuits. [S. l.: s. n.], 1994. Direção de Agnès Varda. 1 filme (122 min.). Ficção, cor, 35mm.

LES 3 Boitons. [S. l.: s. n.], 2015. Direção de Agnès Varda. 1 filme (11 min.). Curta metragem, cor.

LES CRÉATURES. [S. l.: s. n.], 1965. Direção de Agnès Varda. 1 filme (105 min.). Ficção, cor e p&b, 35mm.

LES DEMOISELLES ont eu 25 ans. [S. l.: s. n.], 1993. Direção de Agnès Varda. 1 filme (63 min.). Documentário, cor, 35mm.

LES DITES Cariatides. [S. l.: s. n.], 1984. Direção de Agnès Varda. 1 filme (13 min.). Documentário, cor, 35mm.

LES GLANEURS et la glaneuse. [S. l.: s. n.], 2000. Direção de Agnès Varda. 1 filme (122 min.). Documentário, cor, 35mm.

LES PLAGES d’Agnès. [S. l.: s. n.], 2008. Direção de Agnès Varda. 1 filme (110 min.). Autobiografia, cor.

LIONS Love. [S. l.: s. n.], 1969. Direção de Agnès Varda. 1 filme (110 min.). Doc./fic., cor, 35mm.

MACHADO, A. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MACHADO, A. **Pré-cinemas & Pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.

MACIEL, K. (org.). **Cinema sim: narrativas e reflexões**. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

MACIEL, K. (org.). **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

MANGUEL, A. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MICHAUD, P. A. **Filme: por uma teoria expandida do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

MORAN, P. (org.). **Cinemas transversais**. São Paulo: Iluminuras, 2016.

MUR Murs. [S. l.: s. n.], 1980. Direção de Agnès Varda. 1 filme (81 min.). Documentário, cor, 16mm.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

Ô SAISONS, Ô Chateaux. [S. l.: s. n.], 1957. Direção de Agnès Varda. 1 filme (22 min.). Documentário, p&b, 35mm.

ONCLE Yanco. [S. l.: s. n.], 1967. Direção de Agnès Varda. 1 filme (22 min.). Documentário, cor, 35mm.

PARENTE, A. A forma cinema: variações e rupturas. *In*: MACIEL, K (org.). **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009. p. 23-47.

PENAFRIA, M. Análise de filmes: conceitos e metodologias. *In*: CONGRESSO DA SOPCOM, 6., 14-18 abr. 2009, Lisboa. **Anais [...]**. Lisboa: SOPCOM, 2009. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso: 20 jan. 2021.

PEREIRA, F. Eliane. **Trajetórias do feminino em narrativas de Clarice Lispector, Simone de Beauvoir e Agnès Varda**. São Paulo: Hucitec, 2020.

PLAISIR d'amour en Iran. [S. l.: s. n.], 1976. Direção de Agnès Varda. 1 filme (6 min.). Ficção, cor, 35mm.

RAMOS, F. P. Mas afinal, o que sobrou do cinema? A querela dos dispositivos e o eterno retorno do fim. **Galáxia**, São Paulo, n. 32, p. 38-51, 2016. DOI: <https://doi.org/10.1590/1982-25542016225800>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/gal/a/4nt5qrs5n9VS4vYT6KsRdDL/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 22 fev. 2021.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, J. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RÉPONSE de Femmes. [S. l.: s. n.], 1975. Direção de Agnès Varda. 1 filme (8 min.). Documentário, cor, 35mm.

SALES, C. A. **Gesto inacabado**: processo de criação. São Paulo: Annablume, 1998.

SALES, C. A. **Redes de criação**: a construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2006.

SALUT les Cubains. [S. l.: s. n.], 1963. Direção de Agnès Varda. 1 filme (30 min.). Documentário, p&b, 35mm.

SAMAIN, E. **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

SANS Toit ni Loi. [S. l.: s. n.], 1985. Direção de Agnès Varda. 1 filme (105 min.). Ficção, cor, 35mm.

SEIXAS, J. Os tempos da memória: (des)continuidade e projeção. uma reflexão (in) atual para a história? **Artes da História e outras Linguagens**, São Paulo, n. 24, p. 42-63, 2002.

SILVA LEVIN, L. T. **Cinescriture**: a escrita cinematográfica de Agnès Varda. São Paulo: Intermeios, 2018.

SONTAG, S. **Sobre a fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, T. N. O. de. **A vida e a obra de Agnès Varda em As Praias de Agnès (2008)**. 2018. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <http://doi.org/10.11606/T.27.2018.tde-18092018-170920>. Acesso em: 7 ago. 2020.

T'AS de beaux escaliers... tu sais. [S. l.: s. n.], 1986. Direção de Agnès Varda. 1 filme (3 min.). Documentário, cor, 35mm.

TEIXEIRA, F. E. Documentário expandido: reinvenções do documentário da contemporaneidade. *In*: EQUIPE ITAÚ CULTURAL (org.). **Sobre fazer documentários**. São Paulo: Itaú Cultural, 2007. p. 40-45.

ULYSSE. [S. l.: s. n.], 1982. Direção de Agnès Varda. 1 filme (22 min.). Documentário, cor, 35mm.

VANCHERI, L. Les cabanes de Varda. De l'échec au cinema. *In*: BISERNA, E.; BROWN, P. (dir.). **Cinéma, architecture, dispositifs**. Capanotto: Pasian di Prato, 2011.

VARDA par Agnès. [S. l.: s. n.], 2019. Direção de Agnès Varda. 1 filme (115 min.). Autobiografia, cor.

VISAGES Villages. [S. l.: s. n.], 2017. Direção de Agnès Varda. 1 filme (94 min.). Documentário, cor.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico**: opacidade e transparência. São Paulo: Paz & Terra, 2019.

YAKHNI, S. **Cinensaios de Varda**: o documentário como escrita para além de si. 2011. Tese (Doutorado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284443>. Acesso em: 9 ago. 2021.

YDESSA, les ours et etc... [S. l.: s. n.], 2004. Direção de Agnès Varda. 1 filme (44 min.). Documentário, p&b e cor, 35mm.

Publique com a gente e
compartilhe o conhecimento



www.lettraria.net

 Letraria[®]

