

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Doutorado em Multimeios

CINENSAIOS DE VARDA



**O DOCUMENTÁRIO COMO ESCRITA
PARA ALÉM DE SI**

SARAH YAKHNI

Campinas- 2011

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Doutorado em Multimeios

**CINENSAIOS DE VARDA
O DOCUMENTÁRIO COMO ESCRITA PARA ALÉM DE SI**

SARAH YAKHNI

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Multimeios sob a orientação do Professor Doutor Francisco Elinaldo Teixeira.

Campinas

2011

Unidade _____
T/UNICAMP _____
Cutter _____
V. _____ Ed. _____
Tombo BC _____
Proc. _____
C _____ D _____
Preço _____
Data _____/_____/_____
Cód. tit. 259902

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Y11c

Yakhni, Sarah.

Cinensaios de Varda - o documentário como escrita para além de si. / Sarah Yakhni. – Campinas, SP: [s.n.], 2011.

Orientador: Francisco Elinaldo Teixeira.

Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Varda, Agnès, 1928-. 2. Cinema. 3. Documentario (Cinema). 4. Ensaio. 5. Subjetividade I. Teixeira, Francisco Elinaldo. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Varda's cinessays - the documentary as a writing beyond itself.

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Varda, Agnès, 1928-.

Cinema

Documentary (Film)

Essay

Subjectivity

Titulação: Doutor em Multimeios.

Banca examinadora:

Francisco Elinaldo Teixeira [Orientador]

Marcus Cesar Soares Freire

Consuelo da Luz Lins

Etienne Ghislain Samain

Andréa Claudia Miguel Marques Barbosa

Data da Defesa: 26-08-2011

Programa de Pós-Graduação: Multimeios.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Multimeios, apresentada pela Doutorand Sarah Yakhni - RA 985450 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:

Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira
Presidente

Prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire
Titular

Profa. Dra. Consuelo da Luz Lins
Titular

Prof. Dr. Etienne Ghislain Samain
Titular

Profa. Dra. Andréa Claudia Miguel Marques Barbosa
Titular

AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo à Pesquisa – FAPESP, pelo seu apoio financeiro através da bolsa de doutorado concedida para a realização deste trabalho.

Em especial à Agnès Varda, por seus filmes que me inspiram, sempre.

À Jean-Claude Bernardet pelas primeiras conversas, criativas e motivadoras.

Ao meu orientador Elinaldo, pela troca de idéias e sugestões.

Ao Maxim, companheiro de todas as horas, sua presteza e carinho.

Ao Fred pelas soluções técnicas que mais me pareciam milagres.

À Joel Pizzini pelo material gravado em Fortaleza.

À Ana pela revisão cuidadosa e carinhosa.

À Layla pelo carinho e sensibilidade.

À Tânia pelas descobertas simbólicas.

À Emilia pelo ponto de partida.

Resumo

“Cinensaios de Varda: o documentário como escrita para além de si mesmo” é uma pesquisa sobre a produção documental de Agnès Varda, que se debruça sobre os seus filmes, tomando-os como objeto de estudo, no sentido de perceber quais são os procedimentos estilísticos que a realizadora lança mão na construção de suas narrativas. Primeiro fotógrafa, começou seu trabalho no cinema no contexto da Nouvelle Vague e a eclosão de novos paradigmas como a transparência do ato de narrar, a explicitação do ponto de vista, a interferência direta do próprio realizador. Suas narrativas auto-referenciadas incorporam características performáticas, reflexivas, poéticas, autobiográficas e se contextualizam, num primeiro momento, dentro do universo do documentário moderno do pós-guerra, e vem afirmando a sua importância até os dias de hoje.

Abstract

“Varda's cinema says: the documentary as a writing beyond itself” is a research on Agnès Varda's documental production, which bends over her films, converting them into an object of study, in the sense of perceiving which are the stylistic procedures that the producer gives up in the construction of her narratives. Her work with images started with the photography. She began her work in cinema in the context of Nouvelle Vague and the eclosion of new paradigms such as the transparency of the act of narrating, the explicitness of the viewpoint and the direct interference of the producer herself. Her self-referenced narratives, incorporate performatic, reflexive, poetical, self-biographic characteristics and contexturize, in a first moment, within the universe of the modern post-war documentary and come affirming their importance up to today's moments.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1. “Cinescritura” - O cinema como escrita	25
1.1 2. 1. <i>L’opera Mouffe</i> (A Ópera Mouffe) – “algo mais pessoal”	26
2. Uma poética do tempo e do espaço	43
2.1 <i>Daguerreotypes</i> (Daguerreótipos) – um álbum de bairro	44
3. “ Cinevardaphotos ” - cinema e fotografia	65
3.1 - <i>Salut les Cubains</i> (Saudações, Cubanos) – diário de viagem	65
3.2 - <i>Ulysse</i> (Ulisses) – escavando a memória	77
3.3 - <i>Ydessa, Les Ours et etc...</i> (Ydessa, os ursos e etc...) - Um retrato	94
4. Um cinema como arte do encontro	107
4.1 - <i>Oncle Yanco</i> (Tio Yanco) – o acaso do encontro	108
4.2 - <i>Les Glaneurs et la Glaneuse*</i> (Os catadores e eu) - subjetivações	120
4.3 - <i>Deux ans après</i> (Dois anos depois) – reencontros	143
Conclusão	
“CINENSAIOS” de Varda – uma escrita para além de si	159
Bibliografia	177
Filmografia analisada	181
Filmografia Agnès Varda	185
Anexos	187

Introdução

Agnès Varda – por dentro e por fora da *Nouvelle Vague*

Agnès Varda é uma artista das imagens. São elas o ponto de partida para uma *mise en scène* que opera com o tempo e a memória e questiona o próprio estatuto da representação da realidade, transformando o campo artístico em território de criação de realidades.

Primeiro fotógrafa, depois cineasta, ingressa no cinema em 1954, com o longa-metragem *La Pointe Courte*, que recebeu o prêmio L'Age d'Or em Bruxelas e o Grande Prêmio do Filme de Vanguarda em Paris. Selando a sua estreia como cineasta, o filme vai repercutir entre as ideias de um cinema mais livre, sem as restrições dos estúdios ou dos roteiristas e produtores por uma parcela dos críticos do *Cahiers du Cinema*, que formariam a *Nouvelle Vague* e passariam eles mesmos, alguns anos depois, a exercer a realização dentro da perspectiva de tomar o cinema como escrita pessoal, em que a figura do diretor assume a autoria da obra em suas múltiplas funções.

Varda faz sua entrada na *Nouvelle Vague* já como autora reconhecida pelo seu trabalho com a fotografia. Desde 1948, ela trabalhava como fotógrafa do TNP (Teatro Nacional Popular de Paris), documentando os espetáculos de Jean Villar, inovador da *mise en scène* teatral do pré-guerra na França, tendo se tornado a fotógrafa oficial do Festival de Avignon. Foi repórter de grandes e diversas publicações com suas fotos, distribuídas pela imprensa afora, e seu nome já havia alcançado certo reconhecimento quando realiza o seu primeiro filme, em sistema de cooperativa. Montado por Alain Resnais, foi considerado por André Bazin um filme de vanguarda por sua total liberdade de estilo.

Encontramos nas palavras de Bazin, na época do lançamento do filme, a medida de sua importância no meio cinematográfico:

“Se *La Pointe Courte* é um filme de vanguarda, não é, contudo, no sentido tradicional da palavra, sendo este mais ou menos confundido com a herança do surrealismo ou pelo menos, com a destruição das estruturas de narração. A história que nos conta Agnès Varda é a mais simples do mundo, uma história de amor. Não podemos naturalmente deixar de pensar em *Viagem à Itália*, de Rossellini (que, aliás, não pôde, por evidentes razões

cronológicas, influenciar Varda), em que reencontramos um contraponto similar entre os sentimentos do herói e o ambiente geográfico e humano. Esta comparação honra ambos os filmes. O de Agnès Varda é, contudo, muito diferente pelo tom e pela técnica. Antes de mais nada, é um filme de mulher do mesmo modo que existem romances femininos, o que é quase único no cinema. Além disso, a autora adotou no filme um ponto de vista paradoxal de estilização dentro do registro realista: tudo nele é simples e natural e, ao mesmo tempo, depurado e composto; e seus heróis dizem apenas coisas inúteis e essenciais, como as palavras que nos escapam em sonhos.”¹

Enquanto Varda realizava o seu primeiro longa-metragem aos 25 anos, já com essas características, Truffaut, com 22 anos, ainda como cinéfilo e crítico dos *Cahiers du Cinéma*, escrevia o artigo “Uma certa tendência do cinema francês”, publicado em janeiro de 1954 e que teve grande repercussão nos meios. Truffaut faz uma crítica severa aos resquícios de literatura num cinema francês que, em suas adaptações, pretendendo fidelidade à obra literária, traía o cinema e suas possibilidades. Nesse artigo, que marca uma importante inflexão em sua carreira como crítico, o autor ataca frontalmente o que na época se denominava a “qualidade francesa” das grandes obras do cinema francês aos olhos da crítica nacional e internacional. O alvo eram as adaptações literárias que se configuravam como “cinema de roteirista”, como era o caso de Jean Aurenche e Pierre Bost, roteiristas de muito prestígio que assinavam filmes como *A Sinfonia Pastoral*, de 1946, adaptado de André Gide, *Deus precisa dos homens*, de 1950, adaptado de Henri Queffélec, ambos dirigidos por Jean Delannoy, ou ainda filmes como *Adúltera*, de 1947, adaptado de Raymond Radiguet, e *Amor de outono*, de 1953, adaptado de Colette, dirigidos por Claude Autant-Lara.

O que estava por trás da posição de Truffaut e de toda a geração da *Nouvelle Vague* era a importância da questão do estilo e sua expressão, numa *mise en scène* que privilegiasse o autor. Os filmes mencionados acima se realizavam numa direção oposta, ou seja, segundo Truffaut, a adaptação forçava os diretores a se submeterem ao domínio de uma dramaturgia rígida seguida pelos roteiristas, que estrangulava qualquer possibilidade do exercício do estilo livre do autor.

¹ BAZIN, André, *Le Parisien Libere*, 7 de janeiro de 1956, in *Retrospectiva Agnès Varda – o movimento perpétuo do olhar* (Catálogo). Centro Cultural Banco do Brasil, 2006, p. 77.

Se Truffaut é quem vai investir ferozmente contra o tradicionalismo desse cinema, é Roger Tailleur, crítico da revista *Positif*, quem, “misturando o gosto pela literatura e fidelidade à esquerda, descobre o único cinema ao mesmo tempo literário, culto, excêntrico e de esquerda: o grupo trazido por Alain Resnais, Agnès Varda, Chris Marker, Jacques Demy, a *nouvelle vague* do lado ‘Rive Gauche’.”² É pelas palavras desse mesmo crítico, quando se refere a *Cléo de 5 às 7* (1961) como “o filme francês mais bonito desde *Hiroshima, mon amour*”, que Varda será considerada uma cineasta completa.

“Nada mais admirável que uma inteligência irrigada pela sensibilidade, exceto uma sensibilidade guiada pela inteligência. Nada mais raro que um espírito apaixonado tanto pelo rigor quanto pela fantasia, exceto um temperamento ao mesmo tempo hiperinstintivo e extralúcido. Agnès Varda é a harmonia dessas coerções, e talvez a nossa cineasta mais completa.”³

Amante das artes, desde muito jovem, Varda sempre acreditou na potência do acaso e o tem como seu grande companheiro de criação até hoje. Das artes, sempre lhe chamaram a atenção as colagens de Dos Passos, a liberdade de tons de Cendrars e a interioridade de Virginia Woolf, características que lhe pareciam não ter equivalente na filmografia da qual tinha conhecimento até então, fossem os melodramas contemporâneos ou os filmes de época.⁴

Diferentemente da maioria dos membros da *Nouvelle Vague*, a sua formação se deu longe das cinematecas e cineclubes, numa família pequeno-burguesa que valorizava a pintura, o teatro e a poesia como repertório cultural. Foi Resnais quem a introduziu ao universo cinematográfico e a uma filmografia com a qual veio a se identificar, mas isso só depois de ter realizado seu primeiro filme.

“Resnais me falou de Murneau, de Mankiewicz, todos desconhecidos para mim. Ele me fez descobrir que existia uma cinemateca em Paris, na Avenida Messine, me aconselhando a começar por *Vampyr* de Dreyer.”⁵

Ainda sobre Resnais:

² BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia. Invenção de um olhar, história de uma cultura 1944-1968*. SP: CosacNaif, 2010, p.268.

³ TAILLEUR, Roger, “Cléo, d’ici à l’éternité”, *Positif*, nº 44, mar. 1962 apud Baecque, Antoine de, op. cit., p.269. (As traduções dos textos em francês citados são de minha responsabilidade.)

⁴ Essas informações foram retiradas do livro *Varda par Agnès*. Paris: Editions Cahiers du Cinéma et Cine-Tamaris, 1994, p.38.

⁵ *Ibid.*, p. 47.

“Eu nunca esquecerei de sua generosidade, a maneira como, mesmo não remunerado, ele trabalhou meses durante a montagem, nem a lição que eu retive”. Reparando que *La Pointe Courte* tinha sido rodado lentamente e sem planos de segurança (nem planos de corte, nem outra versão de decupagem, nem grandes planos de opção...), ele dizia que era preciso guardar a inflexão do filme, sua lentidão e sua essência sem concessões. Mas ele fazia observações como:

- Este plano me faz pensar em *La Terra trema* de Visconti.
- Quem é Visconti?, dizia eu...
- Existe em Antonioni, em *Il Grido*, o mesmo gosto pelos muros.
- Quem é Antonioni?”⁶

Varda se refere ao fato de não ter tido uma formação que incluísse o cinema como repertório do seu conhecimento: “Minha total ignorância dos belos filmes, muito antigos ou recentes, me permitiu ser ingênua e atrevida quando me lancei no *métier* de imagem e som”.⁷

É Bernard Bastide⁸ quem, ao considerar essa iniciação tardia ao cinema, chama a atenção para o fato da cultura iconográfica de Varda se situar mais no contexto da pintura do que no repertório cinematográfico. E isso repercute de maneira significativa em seus filmes, que, muitas vezes, fazem referência direta às artes plásticas. Alguns se apropriam de características pictóricas, como *Le Bonheur*, de 1964, que se utiliza da cor de maneira muito particular, tendo Agnès pensado nos impressionistas, como ela mesmo coloca: “em seus quadros, há uma vibração da luz e da cor que me parece corresponder exatamente a uma certa definição da felicidade”⁹, tema central do filme. Outros filmes tomam a pintura como referência em cenas apresentadas como “*tableaux vivants*”, ou ainda, como citações aproveitadas na *mise en scène*.

A poesia e a literatura serão outros parâmetros importantes de seu universo de referências – Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire, Rilke, Mallarmé são alguns dos autores

⁶ Ibid., p. 46.

⁷ Ibid., p.38.

⁸ Essas informações foram extraídas de uma apresentação de Bernard Bastide, da Universidade Marne-la-Vallée, “Agnès Varda, une auteure au féminin singulier”, durante o Colóquio Internacional “Le cinéma d’Agnès Varda” na Universidade de Rennes, em novembro de 2007.

⁹ Retrospectiva Agnès Varda – o movimento perpétuo do olhar (Catálogo). Centro Cultural Banco do Brasil, 2006, p. 85.

que a realizadora vai citar, tomando o texto, seja enquanto narração ou escrita, ao lado das imagens, como outra vertente significativa de suas narrativas. Ela mesma escreve todos os seus roteiros e é comparada por jornalistas e críticos a Virginia Woolf, Collete, Marguerite Duras, o que reverbera em sua configuração como autora.

Bernard Bastide, em suas considerações, chama a atenção para o fato da formação de Varda, mais eclética, mediada por muitas expressões artísticas e não só pelo cinema, aliada a algumas características de sua personalidade, ter lhe garantido uma posição não alinhada a grupos ou contextos específicos de criação, considerando-a uma “criadora solitária”.

Apesar dessa espécie de marginalidade, a obra de Varda reverbera dentro do contexto da *Nouvelle Vague* no que diz respeito à criação de novos paradigmas para suas narrativas – a transparência do modo de narrar, a revelação do ponto de vista, a interferência do próprio realizador ou a sua participação direta dentro da narrativa. A noção do cinema como escrita, que estava sendo gestada nessa experimentação em curso, foi muito bem traduzida pelo que Alexandre Astruc chamou de “Nouvelle avant-garde, la caméra-stylo”, indicando o futuro de um cinema que podia ser pensado como uma realização concentrada no autor a um só tempo diretor/roteirista/produtor em seus “escritos diretos sobre a película”.¹⁰

O modo de produzir de Varda geralmente se manteve ao largo da produção de cunho mais comercial e industrial do cinema, o que lhe deu liberdade para transitar por entre formatos e bitolas diferentes ao longo de suas realizações. Bernard Bastide chama a atenção para o fato de que a indústria cinematográfica teria tido dificuldade em integrar, dentro de seu contexto, os projetos de Varda, que sempre apontavam para um lado mais pessoal, na contracorrente da produção em que predominavam adaptações literárias. O seu era um cinema de sensações, num recorte experimental. Uma das recusas mais significativas é o caso do longa-metragem *La Mélangite* (1957), que chegou a ter contrato

¹⁰ ASTRUC, Alexandre. Naissance d'une nouvelle avant-garde in : *L'Écran français*, n°144, 30 março 1948.

assinado, mas acabou não decolando porque os produtores consideraram que o papel que caberia a Sophia Loren não era importante o bastante para ela; ou ainda o caso de *Peace and Love* (1968), que a Columbia aprovou, mas cujo corte final Varda se recusou a ceder.

Em sua longa trajetória, a cineasta divide a sua realização entre documentários e ficções, sendo que, algumas vezes, os filmes se configuram na fronteira entre esses domínios, transitando livremente por narrativas híbridas que diluem a diferenciação entre esses parâmetros. Fora o período que vai de 1986 a 1994, em que realizou seis longas de ficção, Varda sempre alternou longas e curtas-metragens. Seus documentários geralmente se apresentam como curtas-metragens em torno de 20 minutos, com exceção de *Daguerreotypes* (1974/75), de 80 minutos, *Mur Murs* (1980), de 110 minutos, *Les glaneurs et la glaneuse* (2000), de 82 minutos, e *Ydessa, les ours et etc...* (2004), de 44 minutos.

Outra peculiaridade de Varda é a sua atuação em várias frentes do processo de realização, como a elaboração do roteiro, a direção, a narração e a montagem, que muitas vezes assina em conjunto com o montador e algumas vezes sozinha, como no caso de *Deux ans après* e *Ydessa, les ours et etc...*. A produção, na grande maioria das vezes, tem a participação da Ciné-Tamaris, sua produtora, que, desde *La Pointe Courte*, está à frente de suas realizações.

Artista múltipla, ela conseguiu estabelecer um esquema de realização sempre circunscrito a sua produtora, que divide paredes com a casa onde mora, configurando uma estratégia de realização de pequeno porte que lhe propicia maior liberdade de criação e uma margem grande de autonomia de produção.

A pesquisa e os capítulos

O filme foi o objeto privilegiado de análise. Foi tomando cada obra em particular, mergulhando em suas narrativas, percebendo a estrutura de sua constituição, num ato tão experimental quanto o filme, que um *corpus* conceitual começou a tomar forma e consistência para a análise. Acreditamos que o desafio se encontra justamente aí, em tomar o filme enquanto processo criativo autônomo que irá, ele mesmo, informar e fazer vir à tona parâmetros que dialoguem de perto com seu *modus operandi*.

Escolhemos oito dentre os documentários de Varda para compor o corpo dessa pesquisa acreditando que em cada um deles recai algum aspecto bastante pertinente para a

composição de uma apreciação crítica da sua obra documental, principalmente no que tange aos aspectos que dialogam de perto com as características de uma escrita ensaística.

Consideramos o filme, em suas escolhas com relação às estratégias de abordagem, os materiais e elementos de que ele se utiliza em sua narrativa, como ponto de partida para uma aproximação que se dá no próprio embate com o material fílmico, sua espessura, num diálogo de duas mãos, em que o pensamento sobrevém do contato com a narrativa, e o filme se dá a ver em sua singularidade, empreendimento analítico em que dois processos criativos se entrelaçam e complementam. Por isso, a experiência da análise fílmica foi fundamental para a estruturação da pesquisa e sua apresentação.

No primeiro capítulo, *L'Opera Mouffe* (1957) nos leva para uma narrativa que reverbera em alguns aspectos do cinema moderno, que em suas novas inflexões vem romper com a narrativa calcada em conexões sensório-motoras em direção a um encadeamento formal entre o sonoro e o visual. O objetivo não é mais contar uma história, mas ir de encontro a “estados de espírito”, num vislumbre reflexivo como o do próprio mecanismo do pensamento, dando a ver uma espécie de visão interior dos personagens, narrativa que se apresenta como escrita.

No filme, realizado só com imagens, texto escrito em algumas cartelas temáticas e trilha sonora, não há propriamente uma história, há uma narrativa que prolifera em associações e dissociações, imagens que fluem como se fossem criadas por um cérebro que as põe em movimento e lhes dá sentido a partir de sua posição enquanto reflexão sobre o mundo, singular, do ponto de vista de uma mulher grávida que toma o filme como seu caderno de notas, num fluxo que lembra o do livre pensar. O filme nos levou a uma reflexão sobre a relação entre a escrita, o pensamento e um cinema que se realiza para além da ação, antes como uma visão indireta livre que carrega consigo novas relações entre o que seria objetivo e subjetivo, real e imaginário na narrativa cinematográfica. Tempo e espaço adquirem, através da gestualidade dos corpos recortados da geografia urbana, características peculiares.

No segundo capítulo, são as noções de tempo e espaço que se configuraram como principais elementos constitutivos de uma narrativa que se exerce entre a observação e a noção de construção de si mesma no filme *Daguerreotypes* (1975). Álbum de bairro, como Varda o denomina, o filme se circunscreve no âmbito de seus vizinhos mais próximos e

coloca em primeiro plano a questão do dispositivo de filmagem e seu impacto, na medida em que a câmera se situa num dos cantos das pequenas lojas e a observação é eleita como uma das principais estratégias. Grandes planos-sequência vão compor o fluxo das ações desses pequenos comerciantes em seu dia a dia, quase em tempo real, um tempo expandido em que a gestualidade fica impregnada dessa duração, um tempo que se dá a ver diretamente em sua densidade quase corpórea. O filme vai explorar a relação entre o interior e o exterior, um diálogo que se transforma em elemento simbólico enquanto território indefinido do entreaberto. A narrativa contrapõe retratos falados dos personagens num outro recorte estilístico, em que a presença da câmera é sentida pela própria pose de cada pessoa que fala de frente para a objetiva, olho no olho com o espectador.

Cinevardaphotos é o título que a realizadora dá ao conjunto de filmes realizados a partir da fotografia, e é também o assunto do terceiro capítulo. São três filmes realizados em épocas diferentes, mas que dialogam entre si por levantarem questões a respeito da imagem, abrindo um leque de possibilidades de relações e inter-relações possíveis entre o cinema e a fotografia. A nossa atividade analítica se debruçou sobre cada filme separadamente para conseguir apreender as especificidades e singularidades de cada narrativa, para depois empreender relações consideradas relevantes. Se *Salut les Cubains* (1963) toma a fotografia como matéria de sua narrativa, numa fotomontagem que, em sua relação com a narração *off*, autorreferenciada, se comporta como diário de viagem, *Ulysse* (1982) empreende uma busca a partir de uma fotografia tirada muito tempo antes e vai ao encontro de seus personagens, questionando o estatuto da imagem e algumas relações entre o ato perceptivo e sua interpretação. Um último filme, *Ydessa, les ours et etc...*(2004), parte de uma exposição de fotografias da artista Ydessa Hendels, que comporta centenas de fotografias antigas contendo a imagem de um urso de pelúcia, colecionadas por mais de dez anos. A narrativa estabelece um diálogo entre duas realizações artísticas, o filme e a exposição, entre duas artistas e seus processos criativos, numa discussão sobre a recepção da imagem, ressaltando a questão da memória individual e coletiva.

O quarto capítulo foi dedicado aos filmes que têm como fio condutor o encontro entre a realizadora e personagens, em que a narrativa vai se construindo à medida que essas relações se desdobram, no processo mesmo de realização do filme. É o que poderia ser considerado como *cinema de encontro*. Os conceitos de *performance* e *work in progress*,

primeiramente usados para o contexto teatral, serão balizas importantes de análise nesse contexto em que contatos acontecem por associações, em que uma pessoa leva a outra, e o filme se apresenta como território de transformações, de *devires*, uma narrativa que incorpora o acaso, operando em rede, que contempla o múltiplo, o simultâneo. *Oncle Yanco* (1967), documentário performático, toma como ponto de partida o encontro da realizadora com um tio até então desconhecido, que mora num barco flutuante na periferia aquática de São Francisco, e se utiliza de justaposições e colagens psicodélicas reverberando dentro do contexto da arte hippie. *Les glaneurs et la glaneuse* (2000) é um filme que nasceu de vários temas relacionados entre si, como o desperdício na sociedade de consumo, catadores e “recuperadores” que vivem de restos dos outros, o gesto de recolher que se repete na cidade e no campo e nos leva para obras de arte que o representam. Nesse contexto a realizadora se afirma como “recuperadora” de imagens (“*le filmage est aussi glanage*”) e presença na frente da câmera, numa narrativa que procede pelo modo *work in progress*, que se dá por deslocamentos, associações, descobertas, incorporações do acaso. *Deux ans après* (2002) se refere diretamente ao filme anterior, que teve uma grande repercussão pelo mundo todo e resultou em milhares de cartas e presentes recebidos por Agnès, que, então, se coloca a questão do que seria o efeito do filme e o que acontece com o espectador. Esse filme se comporta como uma crônica de opiniões e reações no reencontro com alguns dos personagens. Os espectadores do filme anterior se deslocam para dentro da cena como personagens dessa narrativa.

A conclusão contemplou uma reflexão dos filmes em seu conjunto considerando algumas características estilísticas que dialogam entre si compondo o *modus operandi* analisado do ponto de vista do ensaio, conceito sempre associado à forma escrita, mas que vem adentrando as considerações sobre as narrativas audiovisuais contemporâneas quando estas se afirmam levando em conta uma diversidade de materiais, a autorreflexividade, a colagem e a fragmentação, enfim, a explicitação do ponto de vista do realizador enquanto referência do pensamento que envolve o trabalho de criação.

1. “Cinescritura” -- O cinema como escrita

L'Ópera Mouffe é um musical que se apresenta como um caderno de notas de uma mulher grávida, numa de suas primeiras cartelas, à moda dos filmes mudos, feita com caligrafia manual. É assim que a escrita começa a tomar o seu lugar nesse ensaio poético realizado com imagens, texto e música. Não se conta uma história, as imagens fluem como que criadas pelo cérebro – é ele que as coloca em movimento enquanto se inscrevem diretamente na película. Todas as ações do filme remetem a sensações, divagações, pensamentos, estados de espíritos.

O cinema se apresenta como reflexão sobre o mundo, o ponto de vista é o de uma mulher grávida que olha e faz suas anotações livremente, numa narrativa em que documentário e ficção, real e imaginário deixam de ter fronteiras entre si – um gesto leva a outro, uma abóbora se apresenta como ventre, a imagem de uma criança faz contraponto a de um velho, uma pomba dentro do vidro nos convida a pensar no estado da gravidez.

Espaço e tempo criam entre si uma relação que define uma interioridade e se libertam de convenções. O tempo foge de uma cronologia linear entre passado, presente e futuro, e se dá a ver diretamente por uma gestualidade expandida que se desloca para o primeiro plano.

O espaço também se desloca para uma dimensão que extrapola a sua representação euclidiana na medida em que o filme se detém em planos próximos, texturas, gestos, que descontextualizam qualquer possibilidade de percepção do espaço como parâmetro que determina ou localiza ações.

A trilha sonora, assinada por Georges Deleure, funciona como pontuação e suas letras traçam comentários que transitam entre o bom humor e a poesia. São pequenos versos, com rimas livres, que abrem os diferentes segmentos da narrativa, acompanhados de anotações que se justapõem livremente, ao bel prazer da divagação.

A conjugação entre cinema, escrita e subjetividade subverte os procedimentos mais convencionais do documentário e caminham em direção a experimentações da linguagem cinematográfica.

1.1 *L'opera Mouffe* (A Ópera Mouffe) – “algo mais pessoal”

Agnès havia realizado em 1954 *La pointe courte*, longa metragem que batiza a sua entrada na realização cinematográfica, que lhe valeu o Prêmio *L'Age d'Or* em Bruxelas e o Grande Prêmio do Filme de Vanguarda de Paris, em 1955.

Em seguida, em 1957, sob encomenda da Secretaria de turismo realiza “*Ô Saisons, ô chateaux*”, um documentário sobre os castelos do vale do Loire com vinte e dois minutos de duração, rodado em 35 mm. O filme é um passeio pelos castelos, apresentados em ordem cronológica de construção, com comentários que incluem poemas do séc. XVI e reflexões de seus jardineiros.

Em relação aos seus documentários, *L'Opera Mouffe* pode ser considerado o primeiro em que as experimentações de linguagem e liberdade de expressão se manifestaram em sua plenitude, primeiro que ela realizava por iniciativa própria. Considerado de cunho mais pessoal por ela mesma, o filme lança mão de uma produção circunscrita à sua produtora, com poucos equipamentos e baixo orçamento.

Algumas palavras de Varda sobre o filme:

“Após ‘Oh, Estações! Oh, Castelos!’ Eu estava tão decepcionada com o fato de ter feito um filme de encomenda, que resolvi consolar-me rodando, em 16mm, algo mais pessoal. Nos primeiros dias Sacha Vierny me quebrou um galho e depois tive que me virar sozinha. Eu ia todo dia ao mercado da rua Mouffetard, munida de uma cadeira de ferro dobrável, para poder subir nela e filmar do alto – numa rua que, como se sabe, fica em declive, após dois dias, da mesma forma que a vendedora de limões ou de pães, eu já fazia parte do cenário.”¹¹

Nesse sentido, o universo pessoal à que se refere Varda se inscreve em algumas frentes – primeiramente, podemos reconhecê-lo no ponto de vista pelo qual o filme se apresenta, o de

¹¹Entrevista concedida a Jean-André Fieschi e Claude Ollier, publicada na revista *Cahiers du Cinéma*.165, de abril de 1965 in Retrospectiva Agnès Varda – o movimento perpétuo do olhar. Catálogo da mostra no CCBB, 2006, p.79.

uma mulher grávida que faz as suas anotações, principalmente se levarmos em conta uma informação extra-diegética – o fato de a realizadora estar grávida de sua primeira filha na época.

Outra vertente que atesta o contexto pessoal é o modo de produção do filme, que se constituiu de maneira bastante artesanal, que se situa dentro de seu universo próximo - em sua maior parte, foi filmado pela realizadora que, durante semanas, ia com uma cadeira dobrável e se instalava ali para captar suas imagens. Na fase da montagem o trabalho foi realizado em sua casa tendo como instrumentos uma coladeira e um pequeno visor e é assinado pela sua produtora Ciné-Tamaris, como todos os outros filmes.

“Eu filmei pensando somente nesses dois temas, os ex-bebês e as tripas. Era chegado o tempo de parar de filmar e começar a montar, isso foi feito no meu quarto, ajudada por Jeanine Vernau. Aqui também os materiais eram rudimentares, um visor de 15x8 centímetros e uma coladeira amadora”⁽¹²⁾

Um caderno de notas

¹² Tradução livre de minha autoria. “*Je filmais, pensant seulement à ces deux thèmes, les ex-bébés et les tripes. Il était temps d’arrêter de filmer, il fallait monter, cela se fit dans ma chambre, aidée par Jeanine Verneau. Là aussi le matériel était rudimentaire, une visionneuse de 15x8 centimètres et une colleuse amateur* ». In Varda par Agnès 115. et filmographie par Bernard Bastide. Editions Cahiers du Cinéma et Cine-Tamaris, 1994.



“*carnet de notes filmées* (caderno de notas filmadas),

Rue Mouffetard à Paris par (Rua Mouftard em Paris por)

Une femme enceinte en 1958” (uma mulher grávida em 1958”)

(tradução livre de minha autoria)

A cartela que abre o filme traz muitas informações. Em primeiro lugar, o título do filme, dado por um jogo de palavras, é multifacetado em suas possíveis significações e sintetiza vários dos aspectos e conteúdos imbricados na narrativa.

A referência à ópera dialoga diretamente com o caráter ligeiro e burlesco da ópera bufa, numa referência à obra de Bertold Brecht – “A Ópera dos três Vinténs” - em que o autor satiriza o gênero da época, tendo como pano de fundo o submundo de Londres.

Mouffe é o diminutivo de Mouffetard, nome da rua que é tema do documentário.

Mouffe lembra “bouffe”, referência a bufo, burlesco.

“Bouffer”, em linguagem popular (francês), significa comer.

Mouffe também pode se referir a “La Mouffe”, nome do bairro a que pertence a Rua Mouffetard em Paris.

O que é um caderno de notas?

Aquele em que se fazem observações ligeiras, desenhos nos cantos das páginas, em que se escrevem memórias, pensamentos, idéias. Num caderno de notas não se tem o

compromisso nem com a coerência nem com a fluidez de um texto que tenha um objetivo pré-estabelecido. Divaga-se.

E um caderno de notas filmado?

O filme se apresenta como uma sucessão de imagens que lembram o livre pensar em suas proliferações de idéias, formando um fluxo que não se encadeia por uma história com começo meio e fim no sentido tradicional de uma trama. São, antes, segmentos que ao se relacionarem entre si revelam uma gama de sentidos e possibilidades de compreensão.

Em todo caso, a alusão à linguagem escrita é clara e Agnès Varda gosta de se autodenominar uma *cinescritora* que traça sobre a película as suas impressões sobre o mundo, tomando assim o cinema como forma de escrita.

Talvez devêssemos atribuir essa afirmação da realizadora à sua sintonia e participação direta no contexto da efervescência da *Nouvelle Vague*, que se afirmava como um laboratório de experimentação da linguagem – o fragmento passava a comandar a narrativa, fazia-se uso criativo da voz *over*, o acaso se tornava um dos grandes aliados dos realizadores, fechava-se a janela do cinema e a identificação com os personagens e incorporava-se o próprio processo de realização na narrativa.

Alexandre Astruc, crítico e cineasta, no ensaio, *Naissance d'une nouvelle avant-garde, la caméra-stylo*,¹³, chamava atenção para o fato de que o cinema estava justamente se transformando em meio de expressão como o romance e a pintura tinham sido até então. Depois de ter sido uma atração de entretenimento, um divertimento análogo ao teatro de *boulevard* ou um meio de conservar imagens de época, o cinema se tornava uma linguagem que podia expressar qualquer campo do conhecimento e se concentrava na figura do autor, que encarnava diversas funções (diretor/roteirista/produtor) em seus “*escritos diretos sobre a película*” através do que ele chamou de “*câmera-caneta*”.

Segundo Astruc, o cinema, estaria se desvencilhando da tirania do visual, da imagem pela imagem, do concreto, da anedota imediata, para se transformar num meio de escrita tão flexível e sutil quanto a linguagem escrita.

Em *L'Opera Mouffe*, quando a primeira cartela afirma ser o filme um *caderno de notas* se delinea um diálogo direto com um cinema que é escrita. Mas para além das cartelas, as

¹³ ASTRUC, Alexandre. *Naissance d'une nouvelle avant-garde*. In : *L'Ecran Français* n° 144, 30 de março, 1948.

imagens e seus possíveis sentidos ligam-se a um estado de espírito. A câmera se comporta realmente como uma *caneta* que escreve sobre a película suas imagens- anotações.

A mulher grávida anunciada desde o primeiro momento, não será uma personagem que fala, que gesticula, e que tem a sua presença na tela enquanto tal. Varda cria uma personagem que é um *olhar*, uma lente que vê o mundo de maneira singular, afirmando um ponto de vista único.

Um caderno de notas é sempre escrito na intimidade, na solidão da reflexão, as suas anotações não se dirigem para alguém em particular, para uma instância exterior, se circunscrevem no âmbito e uma subjetividade meio à deriva, meio às voltas consigo mesmo. Nesse sentido, o filme todo se inscreve no contexto da intimidade e da imaginação -- o real e o imaginário, o objetivo e o subjetivo se entrelaçam e não se diferenciam.

A materialidade dos corpos

As associações seguem o seu curso – a gravidez ganha corpo com uma barriga sem rosto, é uma barriga que, na sua indeterminação, remete à condição mesma da gravidez. Sua presença ocupa praticamente a totalidade da tela a ponto de sentirmos a sua respiração, o que faz vibrar o espaço fora de campo em busca da continuidade desse corpo que pulsa e transborda.



Desde o início o corpo em sua materialidade se anuncia como presença importante, a gravidez se apresenta em sua visibilidade material que, ao ser associada a uma abóbora se insere no reino da natureza, reverberando o ciclo da vida e da morte.



Essa justaposição de imagens instaura uma polarização entre exterior e interior que vai ecoar em muitas dimensões da narrativa.

Outro elemento que se agrega aqui é um movimento pendular que vai se desenvolver ao longo da narrativa, como pontuação entre os segmentos que lembra um metrônomo a marcar a pulsação rítmica de uma peça musical.

Em seu andamento o filme segue marcando a relação entre a ópera, o burlesco e a comida, como afirma a letra da quadra que acompanha o bloco:

“L’opera Mouffe” (A ópera Mouffe).

Au premier accord (ao primeiro acorde)

Au premier accord (ao primeiro acorde)

C’est la bouffe” (é a comida)

São cenas documentais da Rua Mouffetard, que não a revelam pela sua geografia e seus contornos, mas pelos legumes e verduras, suas nervuras, pelos rostos de senhores e senhoras, seus olhares, suas rugas, bocas que gesticulam ao conversar coisas que não ouvimos, mas isso não importa, porque são os gestos e suas expressões que contam, como se a câmera acariciasse cada um deles, conferindo-lhes uma humanidade, uma poética toda especial, que se afirma em sua contraposição ao frescor das verduras.



Tempo e espaço

As figuras recortadas pelo plano próximo, sem profundidade de campo, não se localizam pelas referências espaciais da rua, mas os seus corpos ganham em tridimensionalidade e materialidade. A descrição do espaço cede lugar para um olhar ligado ao pensamento, que nos leva aos afetos e estados de espírito.

Uma noção de tempo expandido, não cronológico, é construída por essa gestualidade recortada em primeiro plano –pequenos movimentos, que resultam num traçado rítmico em que os corpos deslizam, balbuciam, se encontram e desencontram. O gesto se faz, ele mesmo, tempo. A ação, como continuidade no tempo, desaparece face ao tempo que se revela no gesto, cada imagem desencadeando uma diversidade de formas e movimentos.

Isso traz singularidade a cada uma dessas figuras, já que as idiossincrasias tomam o primeiro plano transformando o imperceptível em preponderante. Gestos, que normalmente passariam despercebidos, desenham-se na tela como coreografia do próprio tempo. Invade-

nos uma sensação de intimidade quase tátil para com essas pessoas apresentadas por essa espécie de caleidoscópio cubista – as folhas da couve, a textura da cenoura, as rugas, a pele envelhecida, o olhar embaçado, a perna que manca, a mão que assua o nariz, o gesto de ajeitar o casaco.

O pendulo continua a mover-se no jogo entre os contrastes - vida e morte, velhice e juventude. E no contexto da narrativa cinematográfica ele recai na justaposição do documentário e da ficção como na seqüência com encenação de atores, marcações de cena, composição de enquadramentos em que um jovem casal que ora está no quintal, ora na cama.



É interessante notar que essas cenas não têm continuidade de ação entre si no sentido de obedecer ao *raccord* que acompanha a decupagem da narrativa clássica, funcionando mais como quadros ou instantâneos que se contrapõem uns aos outros num mosaico pictórico. Os enquadramentos, muitas vezes, recortam os corpos até a sua indefinição, a textura da pele é explorada até os poros, em direção a uma abstração, que privilegia a linha dos contornos e suas formas, num jogo onde fundo e figura se delineiam até a ilusão de ótica ou a abstração.



O espaço continua não podendo ser apreendido na sua continuidade - as cenas são montadas como quadros – ora os namorados estão no quintal, ora estão na cama, ora numa posição, ora noutra, seus gestos e ações não estão inscritos na dimensão espacial passível de ser configurada, mas antes, podem ser vistos como que pertencendo à ordem da poesia, da imaginação, do sonho. Anotações de caderno.

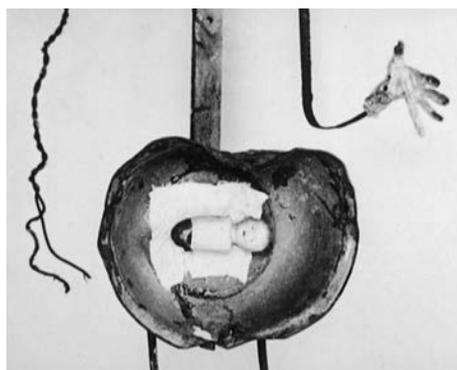
Se o corpo havia sido apresentado em seu aspecto mais ligado à gestação, à nutrição, às entranhas, agora ele vem carregado de uma conotação erótica e sensual e em suas atitudes e posturas se transmutam em personagens que dão a ver o tempo, numa espécie de teatralização dos gestos.

Contrastes, poesia

Outras imagens reverberam novamente na fronteira entre o interno e externo, com suas nervuras e sementes, florescimento do que esteve germinando - uma panorâmica horizontal pelos veios de um tronco de madeira, gomos de uma laranja, um repolho fatiado, em primeiro plano, expõe as nervuras da composição interna de suas folhas.



Mas o filme, além de se utilizar de imagens naturalistas, também lança mão de imagens fabricadas, manipuladas – seja através de efeitos de câmera ou edição como o *slowmotion*, como é o caso da imagem da mulher que corre com os cabelos ao vento, ou ainda, imagens que resultam de pequenas “instalações” construídas, como uma pomba dentro de um vidro ou uma mini boneca colada ao desenho, numa alusão direta ao feto dentro da barriga.



Todas essas imagens se distanciam ainda mais de seu prolongamento motor imediato, rompendo com os limites do realismo, aproximando-se do contexto do sonho e da imaginação, tradução dos mecanismos inconscientes do pensamento, na fronteira entre a realidade mental e a realidade sensível, entre o real e o imaginário.

O movimento pendular entre o interno e o externo é reafirmado pela letra que acompanha as imagens.

“*Le poisson dans l’oeuf* (o peixe dentro do ovo)

Le bourgeois dans la peau (o broto dentro da pele)

Et la colombe (e a pomba)

La colombe dans l'eau” (a pomba dentro d’água)

A preposição “dentro de” compõe o seu sentido maior e remete diretamente à noção da gestação das criaturas. Uma representação que leva a estranheza de uma percepção alterada da realidade – água e vidro trocam as texturas no seu papel de transparência sufocante.

Em outro momento, o filme revela as atitudes e posturas do corpo – o andar, as mãos que assuam o nariz, que coçam alguma parte do rosto, guarda-chuvas que se abrem, óculos escuros que se repetem em vários rostos. A montagem do segmento se realiza pela associação gestual, um gesto leva a outro, que se parece com o seguinte formando uma espécie de coreografia.



Novamente os gestos se alçam ao primeiro plano da narrativa em seu encadeamento formal e se transformam na própria história que o filme tem para contar. Comolli propõe um cinema de *revelação*, no qual o que conta é o encadeamento dado pela lógica dos corpos, as personagens “constituem-se gesto a gesto e palavra por palavra, à medida que o filme avança, elas se fabricam a si próprias, com a filmagem agindo sobre elas como um revelador, cada progresso do filme permitindo um novo desenvolvimento de seu comportamento, a própria duração coincidindo exatamente com a do filme”¹⁴

Ao que tudo indica esse sentimento pertencia ao universo da cineasta no momento das filmagens:

“Eu subia numa cadeira e filmava aqueles que vinham em minha direção,... escolhendo todos cujo rosto e/ou o comportamento se inscrevesse como uma resposta à minha busca ou antes à este pensamento: todos esses, os velhos, os caolhos e os mendigos, todos haviam sido bebês, recém nascidos frequentemente amados à quem abraçamos o ventre e colocamos talco em seus traseiros...”¹⁵

“Ils étaient (eles eram)

Des nouveaux-nés (recém-nascidos)

Quelqu’un (alguém)

Quelqu’autre (algum outro)

Quelques-uns” (alguns)

A quadra vem reforçar esse sentimento - “Alguém”, “alguns” ou “algum outro” – expressões que remetem à indefinição de pessoas sem nome, indeterminadas e desconhecidas, mas que se singularizam pela *mise em scène*, pelas particularidades gestuais, cada uma à sua maneira, assua o nariz, vira para o lado de lenço na cabeça, ou segura o guarda-chuva. “Alguém”, “alguns” somos todos nós.

¹⁴ COMOLLI, Jean Luis, Cahiers du cinéma, n.25, 1968. Apud Deleuze, Giles. A imagem-tempo. Editora Brasiliense, São Paulo, 1990, p. 231.

¹⁵ “*Je montais sur la chaise et filmais ceux qui venaient vers moi, ... choisissant tous ce dont le visage et/ou le comportement s’inscrivaient comme une réponse à ma quête ou plutôt a cette pensée : tous ceux-là, les vieux, les borgnes et les clochardes, tous avaient été des bébés, de nouveaux-nés souvent aimés à qui on avait embrassé le ventre et talqué le derrière...*» in *Varda par Agnès et philmografie par Bernard Bastide*. Paris: Editions Cahiers du Cinéma et Ciné-Tamaris, 1994, p.114. “ (tradução livre de minha autoria).

A idéia de que todos nós já fomos recém nascidos algum dia traz uma referência ao tempo presente e passado, o tempo se expande e a tudo contém. Pela ótica bergsoniana, se poderia afirmar que “a única subjetividade é o tempo, o tempo não-cronológico apreendido em sua fundação, e somos nós que somos interiores ao tempo, não o inverso.”⁽¹⁶⁾

É essa temporalidade expandida que, em seguida, entrelaça fotografia e memória com imagens de pessoas que deduzimos já terem morrido.



Quem são essas pessoas? Onde estão essas fotografias? Essas perguntas ficam sem resposta – o que importa é o sentimento de finitude contida na infinitude que nos contém a todos.

A narrativa se desenvolve numa curva que vai se acentuando em direção ao que se poderia considerar um clímax construído pelas oscilações do pêndulo tanto em seus aspectos formais como no que se refere aos aspectos temáticos.

Nesse sentido, se num primeiro momento, o filme intercala seqüências documentais e ficcionais, conforme ele avança, essas duas matrizes se misturam dentro de um mesmo segmento. A indiscernibilidade entre o real e o imaginário, entre o subjetivo e o objetivo se aprofunda na cena em que crianças mascaradas se deslocam por entre becos e cantos em cenas coreografadas. Não se reconhece mais a estatura do documentário ou da ficção, as cenas se sucedem, antes, num clima surrealista em que o fantástico e a fantasia afloram se aproximando do onírico.

¹⁶ DELEUZE, Gilles. A imagem-tempo. Editora Brasiliense, São Paulo, 1990, p.103.



O filme segue nessa perspectiva - a mesma atriz que vimos na cena dos apaixonados se encontra com um homem, na rua, entre os transeuntes, enquanto é observada por outro. No momento seguinte, ela está no interior da casa com aquele que a observava, para no momento seguinte estar nos braços do primeiro.

O deslocamento dos atores, do interior para a rua, sugere uma fusão entre instâncias que haviam se apresentadas como distintas. Tempo e espaço criam novas dobras entre si, passado e presente se embaralham novamente e todos se transmutam em imagens como formas sensíveis a serviço de uma narrativa em que o real e o imaginário continuam cruzando a linha de suas fronteiras.





Se o filme se inicia com a gestação na forma de um ventre que transborda o quadro, ele se encaminha para o final com uma metáfora do parto em imagens distintas que se sucedem dando um sentido maior ao todo - Uma lâmpada quebra, um pintinho começa a sair do ovo dentro da lâmpada quebrada, o pintinho num copo. O desejo e o nojo se misturam entre vísceras expostas e uma mulher que come flores.

A metáfora agrega um novo sentido ao filme, ele mesmo podendo ser considerado uma grande gestação em sua duração. Ou ainda, podemos ver o filme como cria que se dá a ver. O filme pronto, o filho que nasce.

Transcorrido um mês do lançamento do filme Varda dá á luz a sua filha Rosalie.

O filme como escrita

O filme se desenvolve num regime bastante específico de relação entre imagens visuais e sonoras. De saída, o sonoro e o visual adquirem uma duplicidade quando o filme se autodefine como um caderno de notas de mulher grávida – a partir daí tudo o que é visto e ouvido tem o seu duplo instaurado pelo processo de narrativização que se estabelece com esse procedimento estilístico, já se introduz uma narração da ação, que acontece simultaneamente à ação. É o que André Parente vai definir como “ato narrativo de presentificação”¹⁷ dentro do contexto da narrativa não verídica, pois “o acontecimento não preexiste à narrativa, esta não consiste em reportar, relatar ou comunicar uma situação presente, passada ou por vir. A narrativa não-verídica implica um ato de narração ou de

¹⁷ PARENTE, André. Narrativa e modernidade. Papirus Editora, São Paulo, 2000. p.48.

presentificação que abre a imagem e a narrativa a um presente vivo (= a qualidade do tempo), narração que introduz o tempo ou a duração no acontecimento e o narrador.”¹⁸

A narrativa de *L'Opera Mouffe* não representa uma ação, no sentido de seu desenvolvimento num eixo dramático, é antes, um encadeamento de estados emocionais que se entrelaçam uns nos outros e que são encadeados pelo pensamento de uma mulher grávida. É preciso, então *ler* a imagem. A imagem se faz escrita e pensamento, e ambos estão fora da ação. Um pensamento que se dá a ver em processo, em que o “eu” torna-se a um só tempo narrador e personagem. Não é mais o mundo o modelo do filme e sua representação o cerne de sua narrativa, não existe mais modelo a ser seguido como na narrativa clássica e o filme se afirma na fronteira da indiscernibilidade entre o real e o imaginário, entre a ficção e o documentário. As imagens escapam do presente de sua representação e vão se alojar para além, entre as dobras do presente, passado e futuro na medida em que se apresentam como pensamento em seu devir, dirigindo o nosso olhar para além das imagens.

Mesmo tendo sido realizado algum tempo antes, esse filme de Varda poderia se inscrever dentro do *corpus* de filmes que Deleuze se refere para pensar essas mudanças que estavam em curso¹⁹ na narrativa cinematográfica na década de 60 – uma narrativa que se constitui na fronteira do objetivo e subjetivo, do real e do imaginário, em que as relações entre imagem e som se constituem como pensamentos e divagações, situando cada imagem numa dobra de tempo, uma dobra entre o presente, o passado e o futuro.

Essa dobra temporal, que dá a ver o tempo diretamente é o que Deleuze, nos anos 80, denomina de *imagem-tempo*, que acontece quando a narrativa torna o circuito do que é objetivo (o que a câmera vê) e do que é subjetivo (o que a personagem vê) indiscernível. Era o que Pasolini, por sua vez, identificava como Subjetiva Indireta livre²⁰, em que a indistinção dessas duas instâncias acontecia justamente porque a câmera “adquiria uma

¹⁸ Idem. p.48.

¹⁹ Deleuze vai localizar essa ruptura na década de 60, com o cinema direto de Cassavets e Shirley Clarke, no “cinema do vivido” de Pierre Perrault, no “cinema verdade” de Jean Rouch. In: *Imagem-tempo*. Editora Brasiliense. São Paulo, 1985. p.182.

²⁰ Pasolini toma como ponto de partida o conceito da literatura de Discurso Indireto livre e se pergunta se esta técnica é possível no cinema, no contexto de sua indagação sobre a possibilidade de uma língua de poesia no cinema. In *O Empirismo Herege*. Editora Assírio e Alvim. Lisboa, 1982. p.143.

presença subjetiva, adquiria uma visão interior, que entrava numa relação de *simulação* (mimesis) com a maneira de ver da personagem.”²¹

Em *L’Ópera Mouffe*, o circuito entre o que a câmera “vê” e o que a personagem “vê” entram numa relação de indiscernibilidade na medida em que podemos sempre nos perguntar se as imagens que são apresentadas são “vistas” pela personagem que escreve ou são as imagens que a câmera “vê”.

As imagens do filme se circunscrevem dentro do contexto dos mecanismos do inconsciente, da livre associação de idéias. Para além das relações sensoriais motoras está o gesto que, recortado de seu fundo, passa a ser figura, em seu encadeamento formal das atitudes. Se suspende o peso atrelado à gravidade dos corpos para se tornar imagem do pensamento. Isso fica mais explícito se levarmos em consideração as imagens produzidas – cenas com os atores, pequenas instalações como a pomba dentro do vidro, a bonequinha colada num desenho, o pintinho na lâmpada - que remetem diretamente à “imagens-sonho” ou “imagens-devaneio”, em que reverberam aspectos da estilística surrealista.

Se a gravidez é um estado que concerne ao corpo feminino, o filme faz valer essa prerrogativa em sua narrativa – toma o corpo como sua unidade primeira.

Deleuze vai buscar em Brecht a noção de *gestus* para pensar os vínculos possíveis entre cinema-corpo-pensamento no cinema moderno – “O que chamamos de *gestus*, em geral é o vínculo ou o enlace das atitudes entre si, a coordenação de umas com as outras, mas isso só na medida em que não depende de uma história prévia, de uma intriga preexistente ou de uma imagem-ação. Pelo contrário, o *gestus* é o desenvolvimento das atitudes nelas próprias, e, nessa qualidade, efetua uma teatralização direta dos corpos, frequentemente bem discreta, já que se faz independentemente de qualquer papel.”²²

No filme o *gestus*, ou a teatralização das posturas é o elemento privilegiado da narrativa, É através das atitudes, posturas ou mesmo das linhas e volumes quase abstratos dos corpos que a ópera de Varda é criada. Um cinema dos corpos, pois são eles que trazem consigo, em cada dobra de seu movimento a noção do tempo, são eles que nos remetem aos estados de espírito de um feminino em estado de gestação. Corpo que pensa.

²¹ DELEUZE, Giles. Op citada. P.181.

²² 231.Deleuze, Giles. Imagem-Tempo .Idem

2. Uma poética do tempo e do espaço

Daguerreotypes (1975) é um filme que lança mão de várias referências estilísticas para compor a sua narrativa, situando-se no terreno da ambivalência entre a observação isenta da realidade e a explicitação do dispositivo. O filme vai transitar pela pluralidade na medida em que se apropria de estratégias de abordagem que se situam entre o clássico e o moderno, numa perspectiva em que prevalece a experimentação.

Se num primeiro momento o filme se apresenta pela via do cinema observacional, optando pela oclusão do dispositivo, pela utilização de grandes planos-sequência, captados por uma câmera fixa e uma equipe mínima, que se propunha não ser percebida, ou, pelo menos, se fazer esquecer pela sua pouca interferência, num segundo momento a narrativa expõe o dispositivo, enquadra as personagens que falam para a câmera, opção estilística que dialoga com outras frentes dentro do contexto do documentário, aquelas que explicitam o seu caráter de artefato.

O filme se circunscreve ao cotidiano dos lojistas, ao tempo das ações que se repetem dia após dia e, principalmente, ao tempo da espera, esse hiato que transcorre entre uma ação e outra. Elemento importante dentro da narrativa, o gesto, mais uma vez, se apresenta enquanto coreografia de corpos em suas ações cotidianas, também aqui distanciadas de seu encadeamento sensório-motor propriamente dito, pois as ações não perseguem um “antes” e um “depois”, mas se encadeiam numa espécie de “durante” sem fim, ininterrupta articulação de movimentos realizados quase que autonomamente, ou gestos que esperam a sua vez para se desenrolar, e, enquanto esperam, mantêm o corpo imóvel e o olhar perdido no horizonte, que deixam transparecer o tempo diretamente.

O espaço vai se desenhar não pelo ponto de vista do freguês, que entra e sai da loja, mas pelo ponto de vista daquele que permanece em seu interior, que olha de dentro para fora – o lojista. Ou melhor, ao se colocar atrás dos balcões ou caixas registradoras, a câmera cria o seu próprio lugar, o lugar que o filme inventa para si, um *dentro*, que convida o espectador a se integrar no tempo da espera, interrompida com a movimentação do cliente que vem como que traçar uma linha de corte no espaço.

Nesse sentido, o filme também dialoga de perto com algumas proposições da *Nouvelle Vague* francesa, em seus caminhos e experimentações, principalmente no que se

refere ao novo regime de imagens e sons que deixam para trás o vínculo sensório-motor para se abrir para as situações óticas e sonoras puras, rumo à indiscernibilidade entre o imaginário e o real. A espera, os tempos mortos, os espaços vazios vão ser alçados para o primeiro plano nessa busca por outras relações dentro da narrativa cinematográfica. Tais elementos dialogam de perto com a nova realidade colocada pelo pós-guerra, a que a expressão artística fez frente lançando as imagens para além do movimento e suas conexões sensório-motoras, ao encontro do pensamento. Deleuze vai chamar esse cinema de “cinema de vidente, não mais de actante”.²³ Rossellini, De Sica, Visconti serão os cineastas italianos que primeiro investirão nesse novo regime, trazendo para suas narrativas, como sugere Deleuze, encontros interrompidos, personagens que perambulam, objetos que adquirem uma realidade material autônoma. A banalidade do cotidiano é revelada em sua crueza, o que a *Nouvelle Vague* irá retomar à sua maneira.

2.1 Daguerreotypes (Daguerreótipos) – um álbum de bairro

1974-1975, cor, 16 mm, 80 min

Varda fala do filme:

*Daguerreotypes não é um filme sobre a rua Daguerre, pitoresca rua do 14º distrito de Paris, mas sobre um pedacinho desta rua, entre os números 70 e 90: um documento modesto e local sobre alguns pequenos comerciantes, um olhar atento sobre a maioria silenciosa, um álbum de bairro: são os retratos stereo-daguerreotipados, arquivos para os arqueo-sociólogos do ano de 2975. Enfim, é a minha Ópera-Daguerre.*²⁴

Assim Agnès Varda define esse filme, realizado com uma pequena equipe que se instalava dentro dos estabelecimentos comerciais com a câmera meio escondida a filmar horas de material que depois tomaria forma na montagem.

Duas óperas – *L'Opéra Mouffe* e *Opéra Daguerre*. Se a primeira é um caderno de notas de uma mulher grávida, em que as imagens se apresentam no contexto do pensamento

²³ DELEUZE, Gilles. *A Imagem-tempo*. SP: Brasiliense, 1985, p.156.

²⁴ *Retrospectiva Agnès Varda, o movimento perpétuo do olhar*. (Catálogo) Centro Cultural Banco do Brasil, 2006, p. 94.

e do devaneio da personagem, aqui a questão é estar entre os vizinhos, se instalar com a câmera em seus estabelecimentos e tentar captar esse tempo do cotidiano, feito de pequenos gestos, da espera dos clientes.

*Fiz puxarem um cabo elétrico do relógio de foca da minha casa e o fio media 90 metros. Decidi então rodar Daguerreótipos com essa distância. Eu não iria além do meu fio. Encontraria o que filmar dentro dessa medida e não mais longe.*²⁵

Mas ela atribui um significado simbólico a essa escolha:

*Mais tarde, eu repensei sobre esse cabo que me manteve atada à minha casa e ao pequeno Mathieu [ela se refere ao filho recém-nascido]. Era um cordão umbilical, ele não estava realmente cortado ainda! Meus vizinhos me intrigavam fazia muito tempo, isso é certo, e esse documentário me parecia necessário. Mas o filme não era somente as pessoas da minha rua, era igualmente o que se passava comigo também.*²⁶

Se, na época de *L'Opéra Mouffe*, Varda se encontrava grávida e realizou um filme que é um caderno de notas de uma mulher grávida, dialogando de perto com a sua condição, aqui uma segunda gravidez é colocada como pano de fundo para sua realização cinematográfica. Obra e vida trocam entre si informações e energias, uma intercedendo junto à outra, uma alimentando a outra.

O ponto de partida do filme se situa no contexto da intimidade da cineasta, na medida em que se circunscreve aos vizinhos mais próximos de sua casa, onde estava às voltas com um filho recém-nascido. O âmbito familiar sobressai como dispositivo de produção e motivação pessoal, e à intimidade vem se somar essa forma quase artesanal, bem característica do modo de realização da cineasta.

²⁵ Entrevista concedida a Mireille Amiel, publicada na revista *Cinéma 75* nº 204, dezembro de 1975. In *Retrospectiva Varda*, p. 94.

²⁶ “Plus tard, j’ai repensé à ce qui m’avait gardée attachée à la maison et au petit Mathieu. C’était le cordon ombilical, il n’était pas encore vraiment coupé! Mes voisins m’intriguaient depuis longtemps, certes, et ce documentaire me semblait nécessaire. Mais le film ce n’était pas seulement les gens de ma rue, c’était tout autant ce qui se passait avec moi.” In *Varda par Agnès et filmographie par Bernard Bastide*. Paris: Editions Cahiers du Cinéma et Ciné-Tamaris, 1994, p.143.

O dispositivo

Numa entrevista concedida em 1987 para Colette Milon, Agnès Varda se refere ao talento do documentarista em se fazer esquecer, estratégia de abordagem que se relaciona diretamente ao filme:

O talento, quando se é documentarista, está em chegar a se fazer esquecer. Ter anunciado o tom, ter dito para as pessoas: eu vou iluminar, eu vou estar lá, mas depois, esqueçam-me. É só a partir desse momento, quando eles nos esquecem, que nosso talento aparece. Pois o assunto principal são eles. Não eu. Que eles saibam que eu começo onde a televisão termina. Que eu ficarei com eles. Aceitem que eu filme tudo, e não apenas aquilo que é importante para vocês! O trabalho do documentarista não é apenas técnico e cinematográfico, pois consiste numa aproximação do outro, numa escuta e numa astúcia para, claro, os fazer falar, mas colocando-os numa situação em que tudo se passe bem.²⁷

Essa afirmação de Varda esclarece a opção estilística do filme, com seus grandes planos-sequência, geralmente fixos (a câmera disposta num dos cantos do estabelecimento), e traz à tona a questão do dispositivo de filmagem – a câmera e a equipe e seu impacto sobre a realidade a ser filmada –, sempre colocada e respondida de diferentes formas ao longo da história do cinema documental.

Nanook of the North (1922), do explorador Robert Flaherty, filme de cunho etnográfico e tido como ponto inaugural do documentário, foi realizado após um contato de dez anos com os Inuik, esquimós do norte do Canadá, incorporando a metodologia da observação participante que emergia simultaneamente no contexto da antropologia. Essa metodologia, que pressupõe a convivência do realizador e sua equipe com a comunidade pesquisada e seu ambiente, sempre teve em perspectiva a preservação da espontaneidade do comportamento das pessoas, preservando, assim, a transparência do material filmado e sua veracidade.

Essa também era a premissa de Grierson, que seguiu de perto os passos de Flaherty no que tange à construção dramática da narrativa, à preocupação com a elaboração de personagens e à respectiva montagem, que seguia os parâmetros da continuidade clássica.

²⁷ Entrevista publicada na revista *Cinémation* nº 41, 1987. In *Retrospectiva Agnès Varda*, p. 94.

Para o documentarismo inglês valia a premissa de infundir à própria realidade o sentido dramático, prescindindo de atores profissionais e estúdios, procurando na realidade todos os elementos da narrativa.

Ainda no contexto clássico da história do documentário é Vertov que vai tomar a vida de improviso ao propor um novo olhar para a realidade através do cinema e apresentar alternativas para o lugar do dispositivo na narrativa. Dentro do contexto da revolução russa, o cinema se apresenta como instrumento fundamental para a educação das massas, pois ele transcende as limitações do olhar humano em suas aptidões maquínicas e assim pode servir como revelação do mundo. A verdade era o fim último de um cinema do improviso, que ia para as ruas, para descobrir o que não era visível ao olho humano. Para isso tomava os recursos da câmera, como seus possíveis movimentos, a escolha do melhor ponto de vista, as sobreposições, as fusões, a escala de aproximações dos planos, as variações de velocidade, mas, sobretudo, a montagem, momento privilegiado de interpretação e análise dos fatos tomados em seu registro.

A metodologia de Vertov transitava entre as fronteiras do registro espontâneo e da montagem, articulação que permitia a construção da verdade, encarada não como algo dado de antemão e capturável automaticamente pela câmera, mas como produto de uma interpretação analítica dos fatos, que tinha na organização e interpretação do material o seu momento privilegiado. Era na montagem que os fatos se entrelaçavam de maneira a atingir a verdade do cinema, que ele nomeava “cinema-verdade” (*kinopravda*). O processo de realização cinematográfica, para Vertov, se configurava como uma escritura analítica, uma possibilidade de pensamento e articulação de ideias.

Em relação à questão do dispositivo, Vertov ia além, explicitando os mecanismos do processo cinematográfico, numa perspectiva reflexiva, em que a câmera e o processo de filmagem eram incorporados como parte da narrativa que se dava a ver enquanto construção, como em *O homem da câmera*, realizado em 1929.

No final da década de 50, outras inflexões dessa vertente da realização documental se dão dentro do contexto do cinema direto norte-americano e do cinema-verdade francês. Para o primeiro, a questão que se colocava era a ética da não intervenção, na tentativa de criar um cinema documental que comunicasse “a vida como ela é vivida”. Para isso tratava-

se de usar, por um lado, apenas o som sincrônico, e, por outro, uma equipe mínima, estratégias que tinham como objetivo não interferir na realidade a ser filmada.

Para o cinema-verdade (*cinéma-vérité*) francês, tendência que se distingue bastante da proposta do cinema direto americano em suas bases ideológicas e retoma algumas das premissas de Vertov, se tratava de assumir a interferência da câmera no momento da filmagem e fazer valer essa intervenção dentro da narrativa cinematográfica. *Chronique d'un été*, realizado por Jean Rouch e Edgar Morin em 1960, é emblemático dessa proposta em que o realizador tinha como uma de suas funções provocar uma situação, em contraposição à política de neutralidade do cinema de observação. Em suma, buscava-se provocar a situação e vivenciá-la junto aos outros personagens. A questão que se colocava era a possibilidade, pela intervenção direta, de troca de experiências e vivências, assumindo-se as entrevistas e performances como parte de uma realidade criada pelo filme. A intervenção do dispositivo não só se desloca para dentro da narrativa como passa a ser considerada a chave para um cinema que se dá a ver enquanto realidade criada no próprio processo de realização do filme.

Em *Daguerreotypes*, Varda resolve à sua maneira a questão do dispositivo, em alguma medida dialogando de perto com o cinema direto, já que uma das estratégias do filme é a instalação de uma equipe mínima nos estabelecimentos comerciais, que fica ali horas a fio passando quase despercebida, integrando-se ao ambiente.

*Rodamos numa equipe muito pequena. (...) Nós íamos e vínhamos como três ratinhos se colocando atrás do caixa de um estabelecimento ou num canto entre dois pacotes. A elétrica, normalmente grande, se eclipsava depois de ter feito a luz e o engenheiro de som se escondia também, deixando no espaço apenas a sua vara .Poderia se dizer que as “boutiques” estavam desimpedidas e que os clientes podiam se comportar normalmente.*²⁸

Se a estratégia principal do filme é a observação com seus grandes planos-sequência que carregam o espectador para dentro de cada loja, de sua ambientação, das prateleiras e

²⁸ “On a tournée en très petite equipe. (...) Nous allions et venions, comme trois petits souris se flanquant derrière la caisse d’un magasin ou dans un coin entre deux paquets. L’électro, normalment grand, s’éclipsait après avoir fait la lumière et l’ingénieur du son se cachait aussi, ne laissant dans l’espace que sa perche. C’est dire que les boutiques étaient nettes et que les clients pouvaient s’y comporter normalment. » In *Varda par Agnès*, op. cit., p. 143.

seus objetos, das mercadorias empilhadas, do tempo que flui lentamente através dos pequenos gestos, da espera dos clientes, o filme também se debruça sobre as falas das personagens, em entrevistas em que os temas são propostos pela cineasta e durante as quais o dispositivo é flagrado tanto pelo enquadramento tipo retrato, como pelo fato das pessoas olharem para a objetiva quando dão os depoimentos. Mesmo sem interagir diretamente com os personagens como fizeram Jean Rouch e Edgar Morin, Varda não só pergunta, como promove o encontro dos personagens dentro do filme através de um espetáculo de magia que ela toma como acontecimento dentro da narrativa.

Daguerreotypes – a escolha do nome

Um mágico apresenta o filme e isso por si só já nos diz muita coisa nessa apresentação feita de muitas associações.



Essa não é a única vez em que a cineasta opta por começar um filme fazendo alusão ao espetáculo, utilizando elementos teatrais. Em *L'Opéra Mouffe* a cortina de um palco se sobrepunha às primeiras imagens. Se ali Varda se valia de um diálogo com a ópera-bufa e seu aspecto burlesco, aqui a presença de um mágico e da torre Eiffel nos remete à magia e ao ilusionismo.

O mágico apresenta o filme pelo nome e nos lembra, numa associação direta, que os primeiros retratos fotográficos realizados por Daguerre em 1839 são chamados “daguerreotypes”.

As associações não param por aqui – Varda mora na rua Daguerre, que é o nome de quem realizou as primeiras fotografias. Ela roda um filme nessa rua, um filme chamado *Daguerreotypes*, que busca um retrato de seus vizinhos. Quer dizer, ao mesmo tempo em que faz alusão aos primeiros retratos, o nome é um jogo de palavras em que “daguerre” se associa a “type”, que em francês significa tipo (que *tipo* aquele!). São os tipos da rua Daguerre!

O mágico continua a sua apresentação dizendo que esse filme rodado em 1975 foi realizado por Agnès Varda e alguns técnicos de cinema, os quais, reunidos, são percebidos pelo espectador no reflexo de um vidro, sobrepostos à imagem de latas de filme empilhadas. Equipe técnica e latas de negativo se justapõem como num lance de mágica, numa das possibilidades de ilusão provocadas pelas trucagens cinematográficas da época.



Mas, para além do que o mágico diz, está o que o mágico simboliza. Ele apresenta o filme como uma realidade que forçosamente é criada, como num número de mágica em que a ilusão está sempre alicerçada na precisão dos gestos e na destreza do mágico em fazer crer no que ele inventa. Assim é o filme, um ato de criação de realidade, que atrai ao longe a pretensão de captar ou representar uma realidade dada, externa ao filme. Poderíamos dizer que o filme se coloca, logo de partida, do ponto de vista de uma *reflexão* sobre a realidade, ele mesmo constituindo a sua própria realidade enquanto obra.

O tempo e o espaço

Uma vitrine ao longe anuncia o filme e a narração vem nos contar como tudo começou:



Tudo começou por causa do Chardon Bleu, uma boutique perto da minha casa na rua Daguerre em Paris, que respira um ar esquecido, um cheiro de inventário interrompido. A gente vê objetos que não mudaram de lugar faz 25 anos, desde que moro nesse bairro.

O casal emoldurado pelo vidro da porta parece pertencer a uma atmosfera em que o tempo esqueceu de exercer o seu poder sobre as coisas. Ela, completamente alheia, olhar ao longe, ele, olha para câmera. Assim enquadrados, remetem a uma emoção especial, transportando-nos para o limite do que é real, tão diáfanos, que parecem de outro tempo.

O filme adentra a boutique num grande plano-sequência (na verdade existe um único insert da senhora “Chardon Bleu”) que nos apresenta o interior da loja, os seus objetos. A câmera passeia lentamente pelos objetos da vitrine. Essas imagens parecem pequenos quadros que nos remetem a naturezas-mortas. São imagens que nos levam a uma sensação de suspensão do tempo, do que fica parado, intocado pelo tempo. Ou melhor, talvez seja justamente o oposto disso que nos traga uma emoção maior – a percepção de que muito tempo passou por entre todos os objetos e corpos presentes. A duração das coisas se materializa numa apresentação direta do tempo.

Uma cliente entra e a narração diz que é a filha de Varda, Rosalie, uma cliente assídua, que escolhe um frasco de perfume. Enquanto isso, a senhora continua olhando para o vazio, numa outra direção, nesse pequeno espaço onde os objetos se empilham e se deixam estar.

A presença desse tempo expandido que se faz sentir durante a cena vai ser o tema da narração:

O tempo, como ele transcorre no Chardon Bleu, me tornou sensível ao tempo do pequeno comércio. Eu tive vontade, não de atravessar os espelhos, mas as vitrines das boutiques da minha rua, estar dentro, ao lado dos artesãos, dos comerciantes e dos vendedores, na lentidão e na paciência de seus trabalhos, nos momentos de espera. Quando os clientes estão lá, são eles que esperam. Dentro desse tempo morto, desse tempo vazio, nos seus olhares paralelos, nesse mistério da troca cotidiana. Eu não escolhi as lojas mais pitorescas da rua Daguerre, eu me ative aos meus comerciantes, como se diz, aqueles que eu pratico cada dia, aqueles que estão a menos de 50 metros da minha porta.

O tempo adquire uma dimensão que impregna tudo a sua volta, ele se alça a personagem do filme, em sua densidade quase corpórea. Ele é a matéria mesma das cenas, imprimindo o ritmo das sequências que se constroem pela pressão do tempo contida nas ações e gestos, na relação entre os corpos.

Tarkovski,²⁹ ao analisar a imagem cinematográfica, aponta o ritmo como seu fator dominante, como aquele que expressa o fluxo do tempo no interior do fotograma. Para o autor “a consistência do tempo que corre através do plano, sua intensidade ou ‘densidade’, pode ser chamada de pressão do tempo; assim, então, a montagem pode ser vista como a união de peças feita com base na pressão do tempo existente em seu interior”.

Em *Daguerreotypes*, esse tempo é construído através de grandes planos-sequência, geralmente com poucos movimentos, que exploram a duração da ação em tempo real, o tempo do pequeno comércio, que transcorre por entre pequenos gestos, ou na imobilidade da espera.

Cada cena se estende sem cortes, como nos quase dois minutos ocupados por dois longos planos no interior da padaria, durante os quais a senhora vende o pão, conta o dinheiro miúdo, escolhe as moedas ao som da sinetinha que toca a cada vez que um cliente entra.

²⁹ TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. SP: Martins Fontes, 2002, p. 139.



Um minuto e meio é o tempo que ficamos dentro da mercearia com uma senhora que escolhe o creme de leite que quer levar.



Numa outra sequência o casal abre a loja – à mulher cabe abrir as grandes janelas sanfonadas de madeira, enquanto o homem leva alguns dos artigos para fora da loja, onde ficarão expostos durante o dia. Isso num único plano-sequência que leva quase dois minutos.



É emblemática a cena da relojoaria em que um cliente entra para consertar um relógio que retarda meia hora por dia. Depois que o cliente sai da loja, a câmera se dirige para a dona atrás do balcão cheio de relógios que marcam as horas. A mulher fica a olhar para a câmera, sem saber o que se espera dela... E o tempo passa apesar dos relógios quebrados...



Cenas do dia a dia desses pequenos lojistas se estendem por aproximadamente 25 minutos, compondo uma espécie de inventário, em que os corpos e os gestos se comportam como o fio da narrativa. Apesar da presença da narração, o que predomina é o som ambiente.

Numa primeira aproximação é possível identificar algumas semelhanças estilísticas desse filme com o cinema direto americano dos anos 60, que pretendia uma observação espontânea e sem mediações, calcada em possibilidades técnicas como o som sincrônico e câmeras menores e mais leves.

Naquele contexto, geralmente os cineastas escolhiam situações de “crise” ou ocupações específicas que contribuíam para a não consideração da presença da câmera e para a interação dos atores sociais entre si, à parte do realizador. Excluía-se toda forma de intervenção pela aposta num mimetismo quase completo entre a equipe e o entorno a ser filmado. O filme era considerado como uma representação autêntica e fidedigna da realidade.

A presença da câmera nas situações concretas, sem intervenções do realizador, o uso do plano-sequência e o som direto eram as coordenadas ideais no que se referia à gravação e à montagem.

Sim, Varda coloca a câmera num dos cantos das lojas para não ser muito notada, ou num ponto da rua por muito tempo até que as pessoas se acostumem e desconsiderem a sua presença. Sim, o filme usa grandes planos-sequência em que o ritmo das ações é dado pela movimentação interna das cenas, mas existem algumas diferenças fundamentais também. Se naqueles filmes a narrativa e a curva dramática ficavam por conta do desenvolvimento da própria situação de crise escolhida, ou ainda do fluxo dos acontecimentos encerrados numa situação dada que continha em si começo, meio e fim, aqui se trata do tempo da espera, da *não ação*, de um “durante” que extrapola o “antes” e o “depois”.

Outra diferença que pesa na nossa consideração é o fato de que no cinema de observação se prezava a não interferência nos acontecimentos filmados, o ponto de vista da narrativa se confundia com as próprias ações das personagens, numa perspectiva idealista de apresentar “a vida como ela é vivida”, a câmera funcionando como uma janela para o mundo tal como ele existe, em detrimento de uma perspectiva de criação de realidade pelo filme. A fidelidade aos fatos norteava a captação e a edição do filme, que era pouco ou nada submetido a um tratamento estético ou formal. De acordo com o enfoque jornalístico, que privilegia o ato de veicular a informação, a autenticidade dos fatos estava em primeiro lugar. Em compensação, no filme de Varda, logo de início se instaura um ponto de vista que atesta uma motivação pessoal, um interesse particular, que a narração situa no âmbito da subjetividade e na ordem da intimidade.

Configura-se, assim, um foco que envolve as ações, que “olha” os fatos não para captá-los em sua autenticidade, mas para criá-los à medida mesma de sua interpretação, envolvendo cada passo da realização num processo de escolhas estéticas que se assume enquanto função produtiva e criativa da obra. Delineia-se uma ambivalência de referenciais, uma pluralidade estilística que se apropria de procedimentos para compor uma narrativa própria que extrapola ideários programáticos rumo a experimentações de estratégias.

Esse pequeno inventário de tipos entrevistados em suas ações cotidianas termina com um plano de um casal de alfaiates costurando, sob uma luz que ilumina o ambiente. Num primeiro momento, eles são vistos de fora, pela vitrine da loja, para depois se adentrar o espaço pelo depoimento do alfaiate, que conta onde nasceu e há quanto tempo mora naquele lugar. Ele está de pé costurando.

Esse jogo entre interior e exterior constitui a narrativa de todo esse segmento. O interior vai se configurar enquanto espaço de intimidade, à semelhança da casa tal como vista por Bachelard. Esse pensador faz da casa elemento privilegiado em *A poética do espaço*, estudo fenomenológico dos valores de intimidade do espaço interior. Nas suas palavras, “todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa”.³⁰

No caso do filme, podemos considerar esses pequenos estabelecimentos comerciais, principalmente se levarmos em conta que alguns deles são contíguos às casas de seus proprietários, como “regiões de intimidade”, esse interior prenhe de intimidade que o autor qualifica como “nosso canto no mundo”. É sobre esse interior do *ser* que o filme se debruça, mergulhando no *seu* tempo, no espaço da intimidade. O interior se apresenta cheio dessa matéria que é o tempo, o tempo habita o interior, anima-o, e se dá a ver pela sua densidade quase corpórea.

Mas, se há um interior, também existe um exterior, que se configura por aquele espaço da rua que o comerciante toma como seu, varre todo dia e onde expõe a sua mercadoria como melhor lhe parece. Existe também a vitrine, fronteira habitada pelas mercadorias apresentadas ao público, que, em sua transparência, deixa sempre entrever o interior, para além de seu limite. O filme vai explorar essa movimentação entre o interior e o exterior em sintonia com o pensamento de Bachelard quando propõe que “o ser é sucessivamente condensação que se dispersa explodindo e dispersão que reflui para um centro”. A intimidade não deixa de dizer respeito a esse exterior, habitado que é também pelo *ser*, e a narrativa vai se fazer valer dessa apropriação e desse transitar entre o interno e o externo, numa movimentação que constrói uma geometria não só espacial como temporal. Dois pontos de vista que o filme incorpora, instaurando um diálogo entre os espaços, diálogo que inclui a rua e as fachadas das lojas como elementos da dinâmica desse cotidiano entre portas.

³⁰ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. SP: Martins Fontes, 2000, p.25.



Elemento simbólico desse *entre* o exterior e o interior, a porta vai representar essa passagem, entre mundos. Para Bachelard, a porta “é todo um cosmos do Entreaberto”³¹. E mais adiante se pergunta: “Por que não sentir que na porta está encarnado um pequeno deus dos umbrais?”³²

“O cosmos do entreaberto”, esse seria um bom subtítulo para o filme que transita exatamente nessa fronteira, ele que começa com a imagem da porta que emoldura o casal em sua pequena transparência e convida o espectador a transitar pelas possibilidades desse umbral como passagem entre o exterior e o interior. Narrativa que se constrói nessa hesitação das portas, umbral que se apresenta em forma de filme, território indefinido do entreaberto.

O verbo



³¹ Ibid; p. 225.

³² Ibid; p. 225.

A meia-luz ilumina o interior entrevisto pela transparência vitrificada de uma porta. É por este limiar que o casal de alfaiates nos é apresentado, fronteira que vai abrir uma nova maneira de ser da narrativa, repleta de depoimentos dos moradores, que até então se deixavam perceber em seu cotidiano feito de pequenos gestos e grandes tempos.

Adentra-se o ambiente da alfaiataria pelo depoimento do alfaiate, que conta onde nasceu e há quanto tempo mora naquele lugar. Ele está de pé costurando. A partir daí todas as personagens dão um depoimento curto dizendo onde nasceram e há quanto tempo moram no lugar.



O tratamento narrativo dado a esses “retratos” é muito diferente daquele que vinha sendo praticado antes, quando a câmera buscava se esconder e acompanhar os movimentos e os gestos das personagens. A câmera agora está fixa no tripé, o enquadramento também é fixo e as personagens posam para a câmera, se dirigem a ela para falar. A intenção não é mais esconder a câmera, mas evidenciar a pose, emoldurá-la com um enquadramento que lembra o retrato 3x4. Os comerciantes falam para a câmera, o que produz o efeito do olhar direto para o espectador.

É preciso ressaltar a escolha de mostrar primeiro as personagens em suas ações do dia a dia, no seu local de trabalho. Quer dizer, ao espectador é dado “estar” primeiro com elas, compartilhando esse cotidiano, e só no momento seguinte “ouvir”. Em outras palavras, a narrativa aposta no *gestus* como informação primeira, como elemento que vai apresentar essas personagens. O cinema ganha a conotação de arte figurativa por excelência em sua

opção pelos corpos e suas coreografias que inscrevem o ritmo da narrativa. Primeiro o gesto, depois o verbo.

Isso produz um efeito peculiar dentro do fluxo do filme – há uma quebra no nível formal, já que, quando se pretendia captar o gesto, os planos eram longos, as ações em tempo real, o que fazia com que se sentisse a pulsação da duração e da movimentação não interrompida. Ao verbo, dá-se outro enquadramento, que privilegia exatamente a fonte sonora, o rosto e a boca. O retrato visual sugerido pelo enquadramento também tem ressonância no nível sonoro, pois as falas das personagens são curtas e se referem sempre ao mesmo conteúdo – o lugar de nascimento e o número de anos passados naquela rua. Um retrato audiovisual.

A magia do cotidiano – outro limiar

Um espetáculo de mágica será o ponto de partida para que o cotidiano dos comerciantes adquira uma nova conotação. Através de associações de imagens e sons o filme vai trançar cenas de ilusionismo com imagens desse cotidiano.

Quando a narração se refere ao fato do mágico “varrer a lógica e a certeza reconfortantes”, “acordar os médiuns que dormem” e fazer “adormecer um mundo já imóvel”, o que se apresenta ao nível das imagens são cenas de vários lojistas varrendo a frente de seu estabelecimento. A metáfora contribui para a associação entre palavras e imagens, num jogo entre os sentidos que relaciona as atividades do mágico às atividades das personagens e seus desdobramentos poéticos. Abre-se uma brecha para outro “entreaberto”, limiar entre a ilusão do real e a realidade da ilusão. O que era concreto e circunscrito ao cotidiano escorrega para um terreno em que tudo não é o que parece, subvertendo a ordem das coisas apresentadas até então. Entre atos e gestos outras conexões se apresentam como possíveis.

Enquanto o mágico conta as notas de dinheiro que se transformaram em mais dinheiro em suas mãos, os lojistas contam o troco e guardam o dinheiro recebido pelos clientes. O fogo que o mágico engole se faz presente no forno que o padeiro está preparando para assar o pão, ainda ao som das palavras que ouvimos no espetáculo.

Assim, gestos cotidianos são alçados a uma outra dimensão, novos significados são agregados e um outro olhar se projeta sobre ações até então circunscritas no contexto do

cotidiano. Com uma pitada de bom humor e poesia, os gestos ganham teatralidade, investindo-se de uma poética que os faz transcender a sua aparência concreta e objetiva.

Mais verbo

Os depoimentos seguem, mas muda a temática – cada um fala sobre como conheceu o cônjuge, sobre o casamento, os filhos. Da mesma forma, os retratos tipo 3x4 se repetem recortando um momento diferenciado dentro do filme.

As questões se situam no âmbito familiar, se contextualizam mais dentro da intimidade daqueles comerciantes que trabalham em dupla nos seus estabelecimentos. É como se o filme optasse por uma aproximação lenta e gradual, que vai de “fora para dentro”, das vitrines para dentro dos estabelecimentos, das questões menos pessoais para as mais pessoais, movimentos concêntricos, que parecem se referir diretamente à forma como o filme faz sua aproximação aos personagens.

Magia e cotidiano se entrelaçam novamente

Rompe-se a relação unívoca entre os comerciantes e seus respectivos interiores, cada um na sua *concha*,³³ e se ampliam as conexões internas, o *dentro* e o *fora* trocam de papéis na medida em que os comerciantes se cruzam entre os estabelecimentos – o casal Chardon Bleu, por exemplo, é visto no açougue para pedir a carne do jantar, a mulher do açougueiro está no cabeleireiro fazendo o seu penteado. A vizinhança adquire um significado concreto e se faz sentir nesse vaivém das pessoas e suas trocas diárias, cada estabelecimento abre-se para o uso de seu vizinho, extrapola-se o espaço de cada um para uma configuração coletiva, de bairro, e seu uso por todos.

Num de seus números, o mágico “corta” o polegar da mulher do açougueiro, num outro momento o mágico faz levitação com o cabeleireiro.

³³ Termo usado por Bachelard – “Encontrar a concha inicial em toda moradia, no próprio castelo – eis a tarefa básica do fenomenólogo”. Ibid., p. 24.



As associações e inter-relações internas costumam a narrativa – no açougue, quando o casal Chardon Bleu está esperando a carne que o açougueiro destrincha com uma grande faca, ouve-se o mágico em seu número, falando sobre o fato das pessoas sensíveis terem que fechar os olhos nessa hora. No momento seguinte a cena mostra o mágico enfiando uma faca no próprio braço, que sangra. Ele enxuga o sangue das mãos.



Em seguida é a vez de o açougueiro limpar as suas mãos. Na próxima cena do mágico, ele está “cortando” o polegar da mulher do açougueiro, a qual, em seguida, está no cabeleireiro, sentada enquanto alguém cuida de seu penteado. Uma coisa leva a outra, num fluxo livre de associações que entrelaçam as ações cotidianas e as do mágico – como que nos dizendo que é o olhar para as coisas que determina o seu status, cotidiano e magia podem trocar os seus papéis.

As associações se dão tanto no nível da imagem como no nível auditivo e vão transformando o olhar para as coisas, agregando novos significados ou conotações. O fluxo

da narrativa vai se construindo nesse movimento de ligações entre as cenas, encadeando-se numa proliferação de sentidos.

Crepúsculo, devaneio e sonhos

De volta para boutique Chardon Bleu. Entra uma cliente com sua filha e, enquanto o senhor as atende, a câmera acompanha a senhora Chardon Bleu que está alheia a tudo, olhar vago. Ela chega perto da porta, sai e fica ali, parada. Em *off*, ouve-se as palavras de seu marido, que diz: “Lá pelas seis, quando o sol se põe ela tem vontade de ir, mas não vai, ela não vai partir, é só a ideia, quer dizer, o sentimento, ela não quer partir, é uma força interior que puxa para sair, mas ela jamais partiu. Ela abre a porta e entra novamente”.

Já é de noite e a imagem da senhora atrás do vidro da porta traz consigo um quê de pintura, em sua textura granulada. Imagens e sons se alinham numa outra chave de significação e trazem consigo uma conotação poética, de modo que nos perguntamos se estamos no contexto do documentário ou da ficção. Como diz Rosselini, “o objeto vivo do filme realista é o mundo, não a história, nem a narração. Carece de teses pré-concebidas porque estas surgem por si mesmas.”³⁴ É quando o real supera qualquer ficção em sua poética. A dialética do interior e do exterior adquire uma dramaticidade quase teatral, como se a atriz principal, atuando em seu solo, viesse configurar e dar corpo ao entreaberto, pois a cena acontece precisamente nesse território antes apenas pressentido por entre as portas, mas que agora adquire consistência cênica, permanência em sua instabilidade. O devaneio mostra o seu lugar, esse lugar é o limiar, o devaneio acontece num entre-mundos. O devaneio mostra também a sua hora, a do crepúsculo.

Do devaneio, a narrativa se encaminha para os sonhos.

As personagens falam sobre sonhar – um diz que sonha com o trabalho do dia a dia, outro diz que tem sonhos sentimentais quando vê uma bela cliente, outra, ainda, conta que não tem tempo para isso. Outro sonha muito, tem ainda um que diz sonhar coisas cômicas. Parece que os sonhos não alçam voos muito altos, como se os personagens se mantivessem

³⁴ ROSSELINI, Roberto. (1985) *Dos palabras sobre el neorrealismo*. In: Ramió, J. R. e Thevenet, H. A. (orgs.). *Fuentes y documentos del cine. La estética. Las escuelas y los movimientos*. Barcelona: Fontana.

presos na concretude do dia a dia, sem grande mobilidade, presos pelos afazeres do trabalho.

Mais uma associação nos leva ao número do mágico, que está com a mulher do padeiro e a faz acordar de um transe para depois dizer que vai fazer todos adormecerem.

Sonhar acordado ou viver meio adormecido, essa questão fica no ar.

O filme silencia numa sucessão de “retratos” das personagens, entrelaçados por *fades*, e se conclui com um plano geral em que o casal Chardon Bleu vem em direção à câmera enquanto a narração coloca as seguintes observações:

Esses “daguerreótipos” coloridos, essas imagens à antiga, esse retrato coletivo são quase “daguerreótipos” de homens e mulheres da rua Daguerre, essas imagens e sons que se querem modestos e discretos face ao silêncio cinza que envolve Mme Chardon Bleu, tudo isto é uma reportagem? Uma homenagem? Um ensaio? Um lamento? Uma censura? Um acesso? Em todo caso é um filme que eu assino como vizinha Agnès – a “daguerreotipa”.

Essas questões fecham o filme, abrindo um leque de possibilidades de interpretação. A cineasta prefere assinar como vizinha e deixar essas questões em aberto.

O casal Chardon Bleu, o primeiro a aparecer, através da porta, chega novamente à porta da casa, agora, para lá entrar e fechar a porta atrás de si. Como se o filme todo tivesse se passado nesse ínterim, nessa brecha do tempo e do espaço, nessa “superfície-limite” (Bachelard) entre o interior e o exterior. Em busca da interioridade do ser, o filme explora esse território intermediário, o filme se faz limiar.

Uma citação de Bachelard nos parece pertinente para alcançar o percurso do filme em sua profundidade:

Então, na superfície do ser, nessa região em que o ser quer se manifestar e quer se ocultar, os movimentos de fechamento e abertura são tão numerosos, tão frequentemente invertidos, tão carregados de hesitação, que poderíamos concluir com esta fórmula: o homem é o ser entreaberto.

35

³⁵ BACHELARD, op. cit., p. 225.

3. “Cinevardaphotos” - cinema e fotografia

Varda realizou uma trilogia de filmes que ela intitula “Cinevardaphotos” – obras em que as “fotografias põem em movimento os filmes”, como ela mesma coloca – *Salut les Cubains* (1963), *Ulysse* (1982) e *Ydessa, les ours et etc...*(2004).

Fotógrafa profissional, antes mesmo de começar a sua carreira como cineasta, Varda será sempre uma realizadora que tem na imagem o território do seu fazer artístico.

Muitas vezes ela compõe imagens cinematográficas como fotografias, ou faz as fotografias se animarem adquirindo o movimento do cinema. Mostrar a fotografia pelo cinema ou o cinema pela fotografia é trazer questões muito relevantes sobre o estatuto da imagem e suas significações.

Varda nos leva a mergulhar entre imagens que nasceram sem movimento e sem som, imagens que se transformam quando entram no fluxo de vinte e quatro quadros por segundo, imagens que adquirem novas dimensões quando o som vem se somar a elas, ou ainda em imagens que vão questionar uma memória perdida no gesto que para sempre se inscreveu imóvel.

Se *Salut les Cubains* se comporta como um diário de viagem, e *Ulisses*, Varda vai empreender um caminho de volta em busca da memória a partir de uma fotografia antiga, como uma arqueóloga que cava à procura de um artefato raro, e em *Ydessa, les ours et etc...*, vai nos levar para o mundo de uma artista que convive com imagens de ursos e seus duplos em pelúcia.

Muitas são as questões que esses três filmes, cada uma à sua maneira, colocam, a respeito da imagem e suas possibilidades narrativas, aprofundando o diálogo entre cinema e fotografia.

3.1 4.1 - *Salut les Cubains* (Saudações, Cubanos) – diário de viagem

1963, p&b,35mm,30min.

Algumas palavras de Varda a respeito do filme:

“Saudações Cubanos! É uma homenagem à Cuba. Eu tinha sido convidada pelo ICAIC, Instituto de Cinema Cubano. Levei minha Leica, negativo e um tripé, pois eu tinha esse projeto em mente. Eu achei os cubanos realmente extraordinários e as formas do seu

socialismo surpreendentes e festivas. Eis os únicos socialistas latinos! Quando vou a Moscou, sinto-me de uma raça diversa da dos soviéticos, levo tempo para entender as coisas. Em Cuba, ao contrário, as coisas sempre me parecem fáceis, eu posso me sentir cubana e só em seguida compreendê-las. E, além disso, eu ria muito. O folclore da revolução deles, o ritmo da vida, o calor...Eu trouxe algo em torno de 2.500 fotos, e me pus a montar cerca de 1.500 durante seis meses, mas fui recompensada: em Cuba, dizem que é um filme cubano, que tem 'savor'.”⁽³⁶⁾

Esse filme de Varda foi feito, totalmente, a partir de fotografias tiradas em Cuba por ocasião de um convite feito pelo ICAIC – Instituto Cubano de Cinema, entre dezembro de 1962 e janeiro de 1963. Ela havia levado com ela duas máquinas fotográficas, pois já tencionava fazer o filme na sua volta. Foi recomendada para essa visita ao ICAIC pelo cineasta Chris Marker, que um havia realizado “Cuba si” em 1960.

A sua realização também se circunscreve no âmbito de uma produção pequena e bastante artesanal em que as fotografias tiradas por Varda serão submetidas a uma filmagem com poucos equipamentos e equipe mínima, a realizadora assinando a direção, fotografia e narração.

*“Eu não tinha nenhum desses perfeccionismos atuais do tipo motor automático que abre o obturador e dispara tomadas repetidas sequencialmente. Um pequeno tripé era meu único suporte e a câmera Leica tinha que ser rearmada duas vezes, quer dizer que existia alguns segundos entre cada “déclit”. Ao invés de reconstituir um movimento contínuo filmando imagens muito próximas no tempo, nós pudemos reconstituir apenas uma continuidade fragmentada que dá ao filme o ritmo do “cha-cha-há”, do bolero, do “danson” e do “guaguanco”. De volta a Paris com quase três mil fotos, eu preparei a filmagem (quer dizer, com uma câmera suspensa na vertical sobre as fotografias) já tendo levado o som sobre o positivo ótico, afim de calcular o número de imagens segundo o ritmo.”*³⁷ (Tradução livre de minha autoria).

³⁶Entrevista concedida a Jean-André Fieschi e Claude Ollier, publicada na revista Cahiers du Cinema nº 165, de abril de 1965).In *Retrospectiva Varda*, p. 84.

³⁷ et Filmographie par Bernard Bastide. Editions du Cinema et Cine-Tamaris, Paris, 1994. « Je n'avais aucun de ces perfectionnements actuels de type moteur automatique qui ouvre l'obturateur et déclenche des coups répétés de mitrailleuse. Un petit pied bancal était mon seul support et le Leica imposait de réarmer deux fois, c'est dire qu'il y avait quelques secondes entre chaque déclit. Au lieu donc de reconstituer un mouvement continu en filmant des images très proches dans le temps, on n'a pas reconstituer qu'une continuité cahotant qui donne au filme le rythme de cha-cha-cha, du boléro, du danson et du guaguanco. De retour à Paris avec quelque trois mille photos, j'ai préparé le tournage au banc-titre (c'est-à-dire avec une

O filme é feito a partir da filmagem de fotografias em preto e branco, de uma narração e música. O seu ponto de partida traz consigo um aspecto bem importante – logo de saída o real já se coloca como *imagem*, questionando a clássica identidade do filme como janela que se abre para o mundo, como representação do mundo tal como ele é. A imagem não nos é dada pelo desenvolvimento temporal de seu movimento (em algumas seqüências o movimento vai acontecer pela animação da imagem) e o correlato poder de ilusão do real que atinge o cinema desde os seus primórdios não está dado de imediato. À ilusão do movimento vem se colocar o movimento da ilusão. À impressão de realidade no cinema vem se sobrepor a idéia do filme como *construção* a partir de imagens e sons que se relacionam na montagem.

Podemos pensar o filme como sendo constituído por uma espécie de colagem de várias instâncias sejam sonoras e imagéticas. Em relação às imagens, elas se apresentam em seu duplo caráter, primeiro, como fotografias depois como fotogramas, que vão sobrepor um novo recorte às imagens. Duas imagens distintas, dois processos distintos. Se a fotografia é obtida por um processo que envolve uma impressão luminosa da imagem na película, processo pelo qual um objeto cria sua própria imagem pela ação da luz sobre o material sensível, o filme, por sua vez, é composto pela sucessão de fotografias, que na projeção a uma velocidade de 24 quadros por segundo nos dá a impressão de movimento.

Enquanto fotografias seria preciso levar em conta as especificidades desse dispositivo, o seu caráter indicial dado pela contigüidade física do signo com seu referente, implicando necessariamente, como define Philip Dubois³⁸, que essa relação seja da ordem da singularidade, da atestação e da designação.

Singularidade, no sentido de que o traço fotográfico designa um objeto ou um ser particular no que ele tem de absolutamente individual. A função de atestação nos remete diretamente ao caráter de testemunho da fotografia, como prova de existência. A designação é o princípio do índice ligado ao fato dele apontar para o referente, como que dizendo “ali está”.

Num segundo momento, quando filmadas em *table top*, as fotografias se transformam em fotogramas do filme 35 mm. Numa espécie de superposição, a imagem terá um novo

caméra suspendu à la verticale au-dessus des photographies) en ayant déjà reporté le son sur positif optique, afin de calculer le nombre d'images d'après le rythme. » Varda par Agnes133.

³⁸ DUBOIS, Philip. O Ato Fotográfico. Papyrus, Campinas, 1994, p. 71.

recorte, em que novas relações internas serão dadas por movimentos de câmera, re-enquadramentos, gerando novas maneiras de ver a imagem, ressignificando-a. Nesse procedimento, acontece como que uma dobra na temporalidade - o que era passado na fotografia se presentifica no cinema, temporalidades que se sobrepõem nesse novo gerenciamento das imagens.

Em relação ao plano sonoro, o filme não conta com som direto e desde o princípio tem-se uma dissociação entre imagem e som, que só entram em relação a partir da pós produção, quando os comentários em duas vozes e a música são gravados e editados. Outros elementos da colagem.

Esse é o primeiro filme em que Varda vai ela mesma fazer os seus comentários em *off*³⁹, antes disso, em “*Ô saisons, Ô Chateaux*” (1957) a narração é feita por outras pessoas e ainda carrega um tom mais tradicional com elementos descritivos e informativos, inclusive por se tratar de um filme encomendado pela secretaria de Turismo, mas mesmo assim a narração não deixa de apresentar comentários bem humorados ao longo do filme. O bom humor e a sátira também estão presentes em “*Du coté de la Cote*” (1958) narrado por Roger Coggio e Anne Olivier. Nesses dois filmes, os comentários em *off* são repartidos em duas vozes, uma feminina e outra masculina, em que à cada um cabe um tom diferente, um mais informativo, o outro mais exclamativo, estabelecendo uma espécie de diálogo entre as duas vozes, numa dinâmica bastante diferenciada da narração mais tradicional.

Nesse filme, ainda seguindo esse padrão de duas vozes, é com Michel Piccoli que ela vai dividir a narração.

As vozes serão atos de fala reflexivos que povoam o extra-campo, mas cada uma de maneira diferente. A voz de Varda se coloca na primeira pessoa e investe a narração de impressões, interpretações e homenagens. Nesse sentido é uma voz *off* bastante peculiar, já que se diferencia da voz *over* de um locutor (voz de deus) para se deslocar para uma esfera de identificação com a figura da realizadora trazendo com isso uma inflexão pessoal, que a singulariza. A voz masculina não é identificada e não recai sobre uma pessoa conhecida, já

³⁹ Jean-Claude Bernardet em seu livro *Cineastas e Imagens do povo* chama atenção para a diferenciação entre voz *off* e voz *over*. A voz *off* seria aquela á aquela de um ator que deixa o campo (espaço visível na imagem) mas continua falando. A voz *over* seria aquela à qual não podemos identificar alguém em particular, a voz do locutor. Usaremos aqui o conceito de voz *off* já que o uso da primeira pessoa propicia, de imediato uma identificação com a figura da realizadora, que vai se constituir enquanto personagem pela presença sonora. Bernardet, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p.11.

que o fato de se tratar do ator Michel Piccoli só se sabe pelos créditos do filme e se investe num grau menor de subjetividade.

É preciso lembrar que estamos em 1963, e que, se hoje a inflexão auto-referenciada da narração em *off* já está, de certa, forma assimilada dentro do panorama do documentário, naquele momento, sopravam os ventos recentes de algumas poucas experimentações nesse sentido. Na década de 50, se consagraram as primeiras investidas que resultaram em novas relações entre imagens e narração, como em *Lettres de Sibérie* em que Chris Marker inicia o filme com uma narração na primeira pessoa “Eu vos escrevo de um país distante...”. Jean Rouch, no mesmo ano, realiza *Moi, un noir*, em que também cria novas estratégias de abordagem para o documental, ao adicionar na pós-produção comentários em que cada personagem recria suas falas improvisadas no ato da filmagem e registradas sem som (ainda não havia som direto). Essas novas abordagens abriram novos horizontes que apontam para o subjetivo e o ensaístico na narrativa documental.

Apesar das incursões na inovação e experimentação estarem em curso, a narração ainda prevalecia em sua forma expositiva mais tradicional, desde que o documentário tornou-se falado na década de 20 e na maioria das vezes, na voz masculina, uma voz homogênea, totalizante, embebida de todo poder porque tudo sabe, uma voz que se estabeleceu e criou escola com o documentarismo inglês na figura de Grierson.

Varda está em sintonia com o seu tempo em que novas prerrogativas artísticas e culturais se colocam para arte do pós-guerra numa perspectiva de desconstrução da referência clássica. As experimentações no campo cinematográfico se concretizavam no contexto da Nouvelle Vague por novos procedimentos estilísticos como o uso criativo do *off*, explicitação da figura do narrador, fragmentação da narrativa, trazendo para primeiro plano o seu caráter de construção.

A narração em *off* vai se constituir como um dos dispositivos mais importantes das narrativas documentais de Varda e seu uso será sempre no sentido de configurar uma personagem que apesar de permanecer fora de campo (nos filmes em que não se apresenta como presença diegética) cria inflexões subjetivas, como o uso da primeira pessoa, o bom humor, o comprometimento com uma opinião ou interpretação pessoal, com a afetividade. E mais, sua voz tem um *tom* de contadora de história, uma melodia de quem fala de perto, cheia de modulações e colocações informais e poéticas que a torna inconfundível em sua

identidade e cria uma atmosfera muito peculiar em todos os seus filmes. O uso da voz nos documentários de Varda será fundamental para criar novas estratégias de abordagem configuradas por narrativas que se comportam ora como diário de viagem, como caderno de notas, ora como uma investigação ou como um encontro.

As vozes

Em “*Salut les Cubains*” a estratégia de abordagem vai caracterizar o filme como uma espécie de diário de viagem, em que suas páginas nos são oferecidas, suas imagens comentadas. Se a relação entre imagem e som reverbera ainda na chave da narrativa clássica em que o plano sonoro vem se adicionar ao plano visual numa relação de complementaridade, as inovações ficam por conta de sua configuração como diário e da relação das vozes entre si.

A escolha da primeira pessoa cria um *ponto de vista* – sabemos *quem* fala, surgindo daí um saber que não está mais acima de tudo e de todos como é o caso da voz do locutor para se localizar e se singularizar.

Como aponta Michel Chion, “uma “voz – eu” não é simplesmente uma voz de narrador *off*. O cinema falado codificou os critérios de aparência, de espaço, timbre segundo os quais deve se submeter uma voz desse tipo para funcionar como tal.

Esses critérios correspondem a normas dramáticas de interpretação e normas técnicas de gravação.”⁴⁰ Essa voz, no cinema, não é somente uma voz que diz “eu” como num romance. Para que haja uma identificação por parte do espectador, no sentido de que ela ressoe em nós, como se tratasse da nossa própria voz, como uma voz na primeira pessoa, é preciso que esses critérios sejam seguidos. Um critério é a ausência de reverberação envolvendo a voz e que pudesse criar a sensação de um espaço em que ela estaria circunscrita, quer dizer, ela tem que ser ela mesma o seu próprio espaço.

Outro critério é o de “proximidade máxima” em relação ao microfone, o que cria um sentimento de intimidade com a voz, de maneira a que nenhuma distância seja percebida entre a voz e os nossos ouvidos. No caso desse filme, numa escala de planos, podemos

⁴⁰ « Mais une voix-je n'est pas simplement une voix de narrateur off. Le cinéma parlant a codifié les critères de couleur, d'espace, de timbre auxquelles doit se plier une voix-je pour fonctionner comme telle. Ces critères correspondent à de véritables normes, dont on s'écarte rarement : normes dramatiques d'interprétation, normes techniques d'enregistrement. ». Chion, Michel. *La Voix au Cinéma*. Édition de l'Etoile/ Cahiers du cinéma, 1982, p.54. Paris

considerar que a imagem sonora está sendo enquadrada em primeiro plano, num *close* sonoro, em proximidade direta aos ouvidos do espectador, criando uma noção de “pessoalidade”.

As duas vozes estabelecem um diálogo entre si pelos diferentes papéis que lhes cabem. Enquanto a voz de Varda atesta a existência das coisas, das pessoas e acontecimentos pela experiência do vivido em loco (“*muito rápido o visitante percebe a diferença entre o pitoresco decorativo e aquele que é nitidamente socialista*”) e também faz saudações ao povo cubano (“*saudações ao navio dos amigos vietnamitas*”, “*saudações aos revolucionários líricos*”), à voz masculina caberá observações e informações que carregam uma conotação de um olhar mais externo, o olhar do visitante – “*Eis aqui o turismo dos chapéus*”, “*Eis aqui a baía de Havana*”, “*Eis aqui um chinês do bairro chinês*”. “*Eis aqui...*” será uma expressão muito usada, uma versão falada para o gesto do dedo que aponta para a imagem, o que acaba reforçando o caráter indicial da imagem, o seu papel de testemunho. Como nos lembra Barthes⁴¹, uma fotografia está sempre na origem desse gesto; ela diz: *isto, é isto, é assim!*

Esse dedo indicador vem trazer em sua atitude de “mostração”, uma conotação performática⁴², para além da ordem da imagem como representação. O “eis aqui” remete diretamente a um espaço ocupado por uma instância que atua como presença e que aponta para a imagem e a comenta.

A voz feminina está sempre extrapolando o referente, seja pelas saudações, seja pelas colocações na primeira pessoa como quando conta que foi para Cuba e trouxe essas fotos e que para classificá-las realizou esse “*filme homenagem*”, reforçando o caráter performático que envolve a caracterização das vozes. Ela saúda o marxismo leninista, funcionários de uma refinaria de petróleo, o filme de Chris Marker “*Cuba si*” como sendo um dos mais emocionantes documentários, os revolucionários líricos, os revolucionários românticos e até as galinhas não escapam, elas também merecem saudações, e por que não? O humor e a ironia fazem parte do repertório de Varda, são seus aliados de cabeceira para a leveza da narrativa.

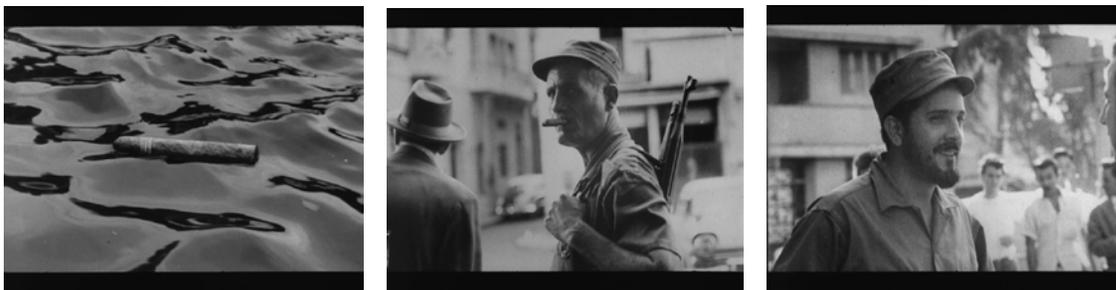
⁴¹ BARTHES, Roland. A Câmara Clara. Edições 70, Lisboa, 1980, p.17.

⁴² A questão da performance nos filmes de Varda será melhor analisada no capítulo4: o capítulo 5 “O cinema como arte do encontro”.

Essa pluralidade de vozes e pontos de vista, vem acentuar ainda mais a fissura em relação à voz homogênea e totalizadora do documentário clássico, estabelecendo em contrapartida, uma relação dinâmica. A unidade do discurso torna-se múltipla e o princípio do real no documentário se subverte fazendo emergir a realidade do processo de sua realização. O filme se constrói nessa relação entre as imagens, os comentários e suas possibilidades de interação.

Ensaio e cotidiano

Se os comentários e as imagens iniciais chamam atenção para idéias estabelecidas pelo senso comum sobre Cuba e a revolução (os charutos, as cubanas, as barbas), passa-se à desconstrução desse senso comum quando o comentário da voz feminina nos adverte que “muito rápido o visitante percebe a diferença entre o pitoresco e o que é nitidamente socialista”.



A partir daí a narrativa caminha para uma visão que se singulariza, que vai adentrando os detalhes, percebendo configurações do cotidiano e suas peculiaridades, chega-se às pessoas, seus nomes, a participação de cada um na revolução. Esta é vista pelas ações e conquistas de cada um – “jogadores de dominó que construíram uma vila de férias”, “o velho e vietnamita Eugenio More”, “o arquiteto Ricardo Porro que constrói escolas de arte para futuros artistas”. Todos esses personagens são apresentados, seus nomes revelados e suas ações ganham pertinência numa espécie de crônica do cotidiano da revolução, um ponto de vista que não pretende fazer sociologia ou um inventário sobre a revolução – essa é uma revolução de impressões, sensações, afetos e bom humor.

A narração do filme se comporta como que regida pelo andamento do pensamento que engendra suas próprias idéias, não como construções fechadas, mas que vão sendo

elaboradas na medida em que são enunciadas, mesma em se dá a ver, no ato de organizar e classificar as fotografias, como se o filme fosse se constituindo no próprio encadeamento das idéias.

Esse andamento da narrativa dialoga de perto com algumas das características apontadas por Adorno em sua análise sobre a forma ensaio dentro do contexto da literatura e que acreditamos poder transladá-las para o contexto cinematográfico⁴³. O autor chama atenção para o fato de que “todos os seus conceitos (do ensaio) devem ser expostos de modo a carregar os outros, cada conceito deve ser articulado por suas configurações com os demais. No ensaio, elementos discretamente separados entre si são reunidos em um todo legível: ele não constrói nenhum andaime ou estrutura. Mas, enquanto configuração, os elementos se cristalizam por seu movimento. Essa configuração é um campo de forças, assim como cada formação do espírito, sob o olhar do ensaio, deve se transformar em um campo de forças.”⁴⁴ A narrativa do filme se configura como este campo de forças em que uma idéia leva à outra, sem que haja um compromisso didático ou científico, numa proliferação de temas e considerações, ora contínuas, ora descontínuas, múltiplas, fragmentadas, mas sempre inscritas num fluxo que cria relações entre as idéias.

Da imagem de cubanos a cavalo, por exemplo, somos levados à cavalaria de revolucionários que celebram o 26 de junho, data da primeira batalha da libertação organizada por Fidel Castro e que, como coloca a narração “já está em tempo de falar dele”. Assim, chega-se a Fidel que é apresentado como a encarnação do “homem de Cuba como Gary Cooper encarna o homem do oeste...”.

O Movimento e o gesto

“*Salut les Cubains*” persegue o pulsar das imagens inspirado pela música e a sensualidade dos corpos femininos e surpreende em suas reconstruções do movimento usando uma montagem quadro a quadro com fotografias. O resultado é uma animação bem humorada e divertida.

⁴³ A questão do ensaio será melhor desenvolvida na conclusão: i “Cinensaios de varda : uma escrita para além de si.o”.

⁴⁴ ADORNO, Theodor W. Ensaio como forma *in* Notas de Literatura I. Duas Cidades; Editora 34,São Paulo,2008, p. 31.



É assim que o filme apresenta o “rei do ritmo”, Beni Moré, um dos maiores cantores de música popular cubana, ao som da trilha sonora de um canto chamado Santo Antônio, um ritmo derivado de cantos camponeses. As suas fotos foram tiradas por Varda com sua Leica que, como ela conta, tinha que ser rearmada duas vezes, significando a perda da continuidade de movimento. Quando filmadas quadro a quadro, isso resulta num movimento descontínuo que confere aos gestos uma poética especial.

O gesto continua comandando o fluxo de associações e se detém numa seqüência que explora as formas curvilíneas e a sensualidade do corpo das cubanas e se estende a respeito de informações sobre a mestiçagem entre a influência espanhola e africana. Trabalhadores no corte de cana e suas enxadas terão os seus movimentos reconstruídos enquanto a narração se preocupa com alguns dados sobre a reforma agrária e a letra da música também se refere ao tema.

Uma das últimas seqüências do filme também tem o seu ponto de partida na reconstrução do movimento, essa espécie de ponte que o filme constrói entre a fotografia e o cinema. É a vez de Sarita Gomes e outros técnicos do ICAIC dançar um chá-chá-chá.



O gesto é uma referência fundamental em “*Salut les Cubains*”, é através dele que o filme mostra e explicita algumas das questões sobre a realidade cubana – a música e a dança, as cubanas e sua sensualidade, descrita pelo “S” de suas curvas, o trabalho, a reforma agrária, a miscigenação, a alfabetização. Temas caros à revolução vistos sob o prisma da materialidade dos corpos e sua gestualidade.

Varda é uma cineasta ligada ao cinema dos corpos⁴⁵ e na maioria de seus filmes é ele que põe em movimento a narrativa. Em “*L’Ópera Mouffe*” observamos como a narrativa se inscreve pelo fluxo dos gestos recortados num primeiro plano fazendo da gestualidade a sua própria trama. É o encadeamento formal dos gestos e das atitudes dos corpos vistos do ponto de vista de uma mulher grávida que introduz o tempo em sua duração. Nesse sentido, é preciso, então *ler* a imagem. A imagem se faz escrita e pensamento, e ambos estão fora da ação.

Em “*Black Panthers*”, realizado em 1968, documentário sobre a mobilização dos Panteras Negras de Oakland, em torno do processo de um de seus líderes, Varda explora o gesto como dispositivo fundamental para a afirmação política dos Panteras Negras – o gesto está

⁴⁵ Cinema dos corpos é um conceito deleuzeano que remete a um dos principais desdobramentos do cinema do pós-guerra bastante associado à dimensão que o corpo adquire no âmbito das artes desde então, particularmente no conceito de *happening*.

implicado na maneira de vestir, nos acessórios, no corte de cabelo, na postura dos corpos, no riso das mulheres – afirmação que passa pelas opções estéticas que incluem a herança africana que se afirma em sua diferença em relação à estética branca. Em “*Salut les Cubains*”, a gestualidade reconduzida a seu movimento pela montagem quadro a quadro, nos remete aos primórdios do cinema, em que as imagens começavam a se mover por meio das primeiras máquinas como o quinetoscópio e o mutoscópio e seus mecanismos que faziam “folhear” imagens fotográficas ainda em papel, dando a ilusão do movimento. “*Salut les Cubains*” nos faz voltar ao fascínio que as imagens sempre exerceram, nos faz lembrar que as imagens não nasceram com movimento, que esse é apenas uma ilusão.

Narrativa como construção

Chris Marker havia realizado, em 1962, o curta-metragem de ficção científica *La Jetée* com imagens fixas, e Varda realiza esse filme um ano depois no contexto do documentário e apresenta mais uma vez um filme que se alinha às experimentações de linguagem que dialogam diretamente com os ares da e que a situa dentro do context *Nouvelle Vague*, seus novos processos narrativos e outros circuitos entre imagens e sons.

O filme traz desde o seu ponto de partida, as fotografias, até o uso inventivo da narração *off*, uma configuração narrativa que remete à noção de *construção*, e que toma a forma de um diário de viagem que se abre ao mostrar as suas páginas, seus comentários e fotografias.

Se o filme rompe com a idéia da janela para o mundo, rompe também com a onipresença e onisciência da voz na narração, seja pela inflexão subjetiva de sua voz, seja pela sua configuração múltipla. O circuito entre imagens e sons estabelece dois níveis de relações – um, da narração como um todo com as imagens e vice versa e outra, interna à narração, entre as duas vozes, que funcionam como contraponto e diferenciação entre os planos sonoros.

Se *L'Opéra Mouffe* se configurava como um caderno de notas, esse filme toma a forma de um diário de viagem em que a imobilidade das fotografias é posta à prova pelas animações que vêm restaurar um movimento, que em sua peculiaridade, nos remete à ideia do movimento enquanto construção. Bellour chama atenção para esse efeito de distanciamento quando a fotografia é o ponto de partida da narrativa cinematográfica – “A presença da foto, distinta, difusa, ambígua, produz o efeito de desprender (ainda que minimamente) o

espectador da imagem, mesmo que seja apenas pelo complemento de fascínio que ela exerce. Ela arranca o espectador desta força pouco precisa, mas prenante: a mediação imaginária do cinema”⁴⁶.

E nesse hiato que se instaura entre a fotografia e o cinema, a narrativa se constrói para além da ilusão do movimento, mostrando a outra face – o movimento da ilusão a vinte e quatro quadros por segundo.

3.2 *Ulysse* (Ulisses) – escavando a memória

1982, cor, 35 mm, 22 min.

Uma observação da realizadora a respeito do filme:

“Ulisses” é uma curiosa experiência. É sobretudo a autobiografia das filmagens de Ulisses que transparece em filigrana: como uma reflexão sobre o cinema e a memória. Quem trai quem? Não é perigoso fazer entrar imagens de cinema no imaginário da memória?”

“Creio que os curtas-metragens mais simpáticos são aqueles nos quais não existe uma distância entre o impulso inicial, a escritura e a filmagem. No caso de Ulisses, havia essa rapidez de ação. Se tivesse que esperar seis ou oito meses para fazê-lo, acho que nunca o teria feito.”⁴⁷

Uma imagem: à beira do mar, uma cabra, uma criança e um homem.

Uma fotografia realizada por Agnès em 1954 - a cabra está morta, a criança é um garoto que se chama Ulisses e está nu, o homem de pé, de costas para nós e de frente para o mar, também está nu.

Essa fotografia será o ponto de partida para um questionamento sobre a imagem e a memória, o imaginário e o real. Um questionamento que toma a forma de um filme.

Mas porque esta fotografia em particular?

⁴⁶ BELLOUR, Raymond. Entre-Imagens, Foto, Cinema, vídeo. Editora Papirus. Campinas, 1997. p. 92,93.

⁴⁷ Entrevista inédita concedida a F. Esteve e E. Bleicher, 19 de novembro de 1990 in Catálogo Retrospectiva Agnès Varda, o movimento perpétuo do olhar, 103.2006.

O que Varda diz:

“Preparando o espetáculo de Arles (ela se refere ao “Diaporama”, uma exposição de fotografia realizada em 1982 no Théâtre Antique d’Arles), eu me dei conta que uma das minhas fotografias tinha ficado vinte anos no meu atelier pregada na porta do armário embutido. Ela era tão evidentemente importante que eu me perguntava o porquê. Esse questionamento se transformou no tema de um curta-metragem.”⁽⁴⁸⁾

Talvez a cineasta tenha sido motivada pelo que para Barthes parece ser a palavra mais adequada para designar a atração que certas fotografias exercem sobre ele – “uma *aventura*. Uma determinada foto *acontece-me*, uma outra não.”⁽⁴⁹⁾

Poderíamos dizer, então, que essa foto *aconteceu* à Varda, assim como a fotografia do “Jardim de Inverno” *aconteceu* a Barthes e foi o impulso para uma escrita (*A Câmara Clara*) que pensa a fotografia para além (ou aquém) de uma teorização *a priori*, em que o autor se deixou guiar pelo seu “desejo ontológico”, pois “queria, a todo custo, saber o que ela era *em si*”⁵⁰, como ele mesmo coloca.

Um filme e um livro, que partem de um olhar inquisidor sobre uma fotografia, olhar que se debruça sobre uma imagem como que pela primeira vez e se espanta com a *aventura* que ela provoca.

Seguindo nesse diálogo imaginário, Varda provavelmente diria a Barthes que toma como suas essas outras palavras dele: “É, portanto, assim, que eu devo denominar a atração que a (a fotografia) faz existir: uma *animação*. A fotografia em si não é animada em nada (eu não acredito nas fotografias “vivas”), mas ela anima-me: é o que toda aventura faz.”⁵¹

No que Varda poderia ainda acrescentar que resolveu tomar o conceito de animação ao pé da letra realizando um trabalho com imagens, animadas pelo cinema, para questionar a sua primeira imagem fixa. Essa *cinescritura*, como assina nos créditos iniciais do filme, é sua grande aventura que dura vinte e dois minutos, faz um percurso de investigação quase arqueológica, aonde as camadas vão se descobrindo ao longo do processo de realização do filme, como que criando uma espécie de *fora-de-campo* fotográfico dentro do campo

⁴⁸ Varda, Agnès. Varda par Agnès. 135.. Editions Cahiers du Cinema et Ciné-Tamaris. Paris, 1994.

⁴⁹ BARTHES, Roland. A Câmara Clara. Edições 70. São Paulo, 1980. p.37, 38.

⁵⁰ Idem. p.15.

⁵¹ Idem. p. 38

cinematográfico. A fotografia parindo um cinema como num jogo em que imagens são realizadas e animadas em busca do sentido mesmo da imagem. Ou será, que o cinema descobre uma vocação que se assemelha àquela que algumas células apresentam quando capturam e ingerem corpos animados e que poderíamos denominar de *cine-fagocitose*? Um cinema que se faz pela apropriação de uma imagem fotográfica e que se estende no tempo pelo questionamento a respeito de sua significação e do quanto de memória estaria impregnada nesta imagem.

De qualquer maneira, o filme se apresenta como a trajetória de Varda em busca dos personagens e de suas lembranças em relação à foto, uma trajetória circular que começa e termina com a imagem em questão. Vinte e oito anos são percorridos em vinte e dois minutos. Tempo e espaço se cruzam neste percurso em que o filme se constrói e se dá a ver. O filme é justamente o percurso, o *ato* de percorrer.

Varda, busca seus intercessores⁵² nos personagens da foto que, em suas fabulações a respeito daquela imagem e suas memórias vão constituir a narrativa do filme enquanto ele vai se realizando passo a passo, encontro a encontro. Nesse sentido o filme se faz ver em seu processo, seu encaminhamento transparece na narrativa, o seu percurso fornece a estrutura mesma do filme. Mas Varda, também vai se colocar como intercessora de si mesma, é quando sai de si mesma, para um fora que permite compor uma terceira pessoa, que adentra a narrativa no papel de fotógrafa que virou cineasta, personagem ligada às imagens e suas possibilidades.

Primeiro momento da investigação – A foto

O ponto de partida deste filme-percurso é um plano geral de uma imagem fotográfica, uma fotocomposição realizada por Varda em 1954, ano em que faz sua estréia no cinema, atividade que irá se acrescentar ao ofício de fotógrafa exercido até então.

A fotografia, transportada para a dimensão cinematográfica na forma de alguns fotogramas, será o início desse percurso que vai se constituir num verdadeiro trabalho de investigação

⁵² Conceito deleuzeano que remete a necessidade do outro para sair de si mesmo, para passar do “eu” para o “eles”. É preciso os intercessores para se exprimir, a criação são os intercessores. O autor cita o exemplo do cineasta canadense Pierre Perrault que busca intercessores no interior de uma comunidade que, no flagrante delito de fabular se constituem como povo. São essas potências do falso que vão constituir o verdadeiro, é isso os intercessores. In Deleuze, Gilles. Conversações. Editora 34. Rio de Janeiro, 2000, p.156.

arqueológica, em sucessivas escavações, buscando descobrir a matéria que compõe cada camada de significação dessa imagem.

Vamos tomar as considerações de Kossoy em relação aos mecanismos internos que regem a produção e recepção das imagens, quando ele identifica dois processos – por um lado “o *processo de construção da representação*, isto é, a produção da obra fotográfica propriamente dita, por parte do fotógrafo; o *processo de construção da interpretação*, isto é, a recepção da obra fotográfica por parte dos diferentes receptores, suas diferentes leituras em precisos momentos da história.”⁽⁵³⁾

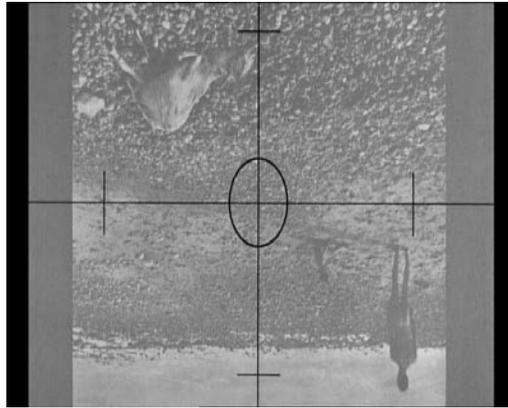
A fotografia enquanto tal, como a que aparece no começo do filme, é resultado do processo de criação, em que uma nova realidade é construída, ou seja, o assunto uma vez representado na imagem é um *novo real*, que o autor vai chamar de *segunda realidade* em relação à *primeira realidade* que seria o fato passado como ocorre no tempo e no espaço.



Segundo momento da investigação – momento do registro

À foto, apresentada no primeiro momento do filme (*segunda realidade*), segue-se a imagem invertida que a realizadora teria vista pelo visor da câmera, com as marcas internas do enquadramento da máquina fotográfica.

⁵³ KOSSOY, Boris. Realidades e Ficções na Trama. Ateliê Editoria. São Paulo, 2000. p.41, 42. (destaques do original).



A narração de Varda informa alguns detalhes sobre essa *primeira realidade*, ou seja, aquela que diz respeito ao momento do registro – “que era domingo no dia em que tirou a foto e que primeiramente viu a imagem ao inverso na máquina, que ainda funcionava com placa.” Ainda segundo a narração, “uma cabra morta era um tema de ouro, um tema de composição como ela gostava de fazer na época - natureza morta ou paisagem com figuras como diziam os pintores antigos.” Figuras, ela explica, quer dizer “personagens nus na natureza – aqui uma criança e um homem, meus modelos”.

Com esse procedimento o filme flagra duas das três práticas ou intenções, como considera Barthes, na sua interrogação sobre a fotografia: “o fazer, o experimentar e o olhar.”⁽⁵⁴⁾

No primeiro momento, quando apresenta a fotografia, o filme se conecta com a experiência do sujeito que olha, aquele que vê a foto, o *Spectator*, que tecnicamente, pertence ao processo de revelação química do objeto. No segundo momento, quando a imagem está invertida e recortada pelo visor da câmera, a conexão se faz com o *Operator*, com a experiência do fotógrafo, que tecnicamente está ligado à formação da imagem através do dispositivo ótico, à visão recortada pelo buraco da câmera escura – é como Varda nos diz que viu a fotografia no momento em que capturou a imagem.

A terceira prática está ligada àquele que é fotografado, o referente, que Barthes compara a um pequeno simulacro, o *eidôlon* emitido pelo objeto, que ele chama de *Spectrum* da fotografia por acreditar que esta palavra conserva, através de sua raiz, “uma relação com o ‘espetáculo’ e acrescenta-lhe essa coisa um pouco terrível que existe em toda fotografia: o regresso do morto.”⁵⁵

⁵⁴ BARTHES, Roland, *idem*. p.23.

⁵⁵ *Idem*. p. 23, 24.

O morto no caso se chama Fouli Elia e está bem vivo, mora em Alexandria e é diretor artístico na revista Elle. Mas isso ficamos sabendo aos poucos através do off: “Se a cabra tinha nascido e morrido em “Saint- Aubin”, a criança tinha nascido em Denia e o homem em Alexandria. Ele nunca tinha visto antes essa criança até aquele dia na praia e eu não tinha mais revisto o egípcio desde aquele dia”

Diferentemente de Barthes que, como ele próprio comenta em sua narrativa, só tinha à sua disposição a experiência do sujeito olhado e a do sujeito que olha, Varda era autora daquela composição enquanto *Operator* e é com a fotografia em punho que vai procurar o egípcio vinte e seis anos mais tarde.

O percurso começa justamente aí, quando a *Operator* vai de encontro ao *Spectrum* a fim de indagar a respeito dessa experiência que se situa entre o espetáculo e a morte, entre a presença e a ausência que se encontra em qualquer fotografia.

É nessa fronteira que o filme vai se realizar, é nessa fronteira que Varda vai se constituir como uma das personagens do filme, meio *Operator*, meio *Spectrum* (se é que podemos transportar esses conceitos diretamente para o universo do cinema), meio em quadro, meio fora dele, operando uma instabilidade e porque não dizer uma indiscernibilidade entre o que está fora e dentro de campo.

Essa mobilidade, no plano da narrativa instaura um diálogo estreito com a busca mesma na qual o filme se constrói. Quer dizer, essa fronteira instável em que se estrutura a narrativa, lembra a instabilidade da própria busca, em que cada passo dado é uma revelação do presente que está sendo construído. Um processo que se dá a ver em ato.

Terceiro momento da investigação – os personagens

Nesse terceiro momento da investigação o filme adentra o *processo de construção da interpretação* (Kossoy) que se relaciona com o imaginário dos receptores e que dependem de seus repertórios pessoais no que concerne a cultura, ideologia, religião, estética, moralidade, etc.



Nosso *Spectrum* encontra-se de pé e nu em seu atelier, atrás de sua mesa de trabalho e se pergunta há quanto tempo não via a realizadora - vinte e cinco ou vinte e seis anos?

Varda lhe entrega a foto e também pedregulhos da praia. Suas mãos entram em quadro e fazem vibrar a fronteira do quadro.



Enquanto ele olha para a fotografia, a narração explica que ele é diretor artístico da revista *Elle* – tempo para uma informação, tempo para uma procura que desemboca em quase nada – ele diz que lembra do garoto, mas não dessa foto em particular. Se refere à timidez da nudez e quando a realizadora lhe mostra outras fotos em que ele está vestido, ele lembra de algumas roupas, mas não da pessoa que ele era.

A realizadora observa como é estranho o fato da gente poder se lembrar das vestimentas, mas não de quem éramos. O egípcio responde que não quer se lembrar, que se a gente não lembra é como se a gente não tivesse partido e que agora que ele tem cem mil anos ele

começa a compreender. No que Varda, em *off*, retruca que ela tem cinquenta mil e também começa a compreender um pouco e se pergunta o que tinha na cabeça faz vinte e seis anos quando colocou aquela criança no meio da praia, no meio de uma imagem que agora tem o seu nome.

Essa é a porta de entrada da narrativa para o outro personagem da foto - Ulisses.

Homem feito, o vemos em frente a sua livraria com a família, enquanto a narração nos conta que ele tem uma livraria na Rua Rivoli em Paris, é casado, tem duas filhas e que a pequena Aurore tem a idade que Ulisses tinha quando ela o conheceu.



Do presente, o filme faz uma escala no passado com uma fotografia de Ulisses no colo de Varda e a narração nos diz que ele foi a sua criança favorita, que sua mãe e seu pai eram espanhóis republicanos e refugiados políticos que moravam na mesma rua.

Nessa visita ao passado ainda há tempo para Varda nos dizer e mostrar que a sua grande câmera fotográfica ficava ao lado de seu quarto de dormir e que ela mesma revelava as fotos em seu laboratório caseiro, onde Bienvenida, a mãe de Ulisses, a ajudava no trabalho.



Mas façamos uma pausa para uma reflexão e tomemos a imagem fotográfica como signo de recepção situando-a em sua relação com o receptor. Nesse sentido, essas fotografias poderiam ser definidas como estando no contexto da foto-recordação, que Jean-Marie Schaeffer⁽⁵⁶⁾ qualifica de reflexiva, em que o contexto de recepção tem papel fundamental. Segundo o autor, “a foto-recordação não visa apenas (talvez nem primordialmente) nos informar, fornecer indicações precisas sobre tais impregnantes, mas também (e talvez sobretudo) reativar nosso passado pessoal e familiar.”⁽⁵⁷⁾

É na medida em que temos como horizonte a imagem fotográfica como signo de recepção, que fica claro a diferença entre a imagem-testemunho (o testemunho fotográfico é um gênero jornalístico) e a imagem-recordação – enquanto aquela pertence ao contexto do público, essa adentra o mundo privado, encosta na memória do receptor, enquanto a outra vem do exterior e liga-se de maneira periférica.

As recepções dessas imagens apresentadas no filme, mesmo pertencendo ao mesmo contexto, o da imagem recordação, diferem um pouco entre si justamente porque dependem de sua inserção no universo interpretativo de cada receptor.

⁵⁶ SCHAEFFER, Jean Marie, A Imagem Precária. Papirus Editora. São Paulo, 1996.p.79

⁵⁷ Schaeffer, Jean Marie, A Imagem Precária. Papirus Editora. São Paulo, 1996.p.79.

No caso do egípcio, apesar da coincidência dos papéis entre o *Spectator* e o *Spectrum*, quer dizer, trata-se de uma fotografia dele mesmo, a memória não o ajuda, ele não lembra daquela pessoa, somente de alguns detalhes de suas vestimentas, a foto não lhe “diz” muita coisa. Claro, ele sabe que a imagem o representa, mas não opera uma “identificação individualizante” (Schaeffer).

Por sua vez, as imagens de Varda jovem com Ulisses e sua família se apresentam carregadas de memória e significados afetivos que a narração *off* faz questão de ressaltar.

Mas e Ulisses, como recebe aquela imagem-recordação em que está do lado do egípcio e da cabra?

Quando Varda lhe entrega a foto, ele a olha e diz não ter nenhuma lembrança, que ele não se vê naquela praia, não lembra da cabra nem do homem que o acompanhava.



Numa tentativa de lhe reavivar a memória, a realizadora lhe mostra um desenho que ele havia feito na época reproduzindo a foto. Mas nem do desenho ele lembra. Nada.

Diante de tal fato Varda retruca: “E, no entanto, são testemunhos, provas de sua infância, mas você não acredita, você não quer ver... Ela é verdadeira, mas não tem sentido real, você é obrigado a imaginar a tua infância... É uma versão dos fatos, a minha versão.”

Ele, por sua vez, concorda com as afirmações da cineasta e diz que “cada um tem a sua história, mesmo se é perturbadora a relação entre o real e o imaginário”.

E Schaeffer, se estivesse junto com eles poderia muito bem ter se inspirado no diálogo para escrever essas palavras:

“O critério de referência da recepção não é, primordialmente, nem o saber (ou a visão) do fotógrafo, nem o dicionário icônico cultural eventualmente partilhado pelo fotógrafo e pelo receptor, mas o ‘estar-no-mundo’ do receptor: o que a imagem me ‘diz’ é, de início, o que consigo ver, e isso em relação ao que já vi do mundo e como vi.”⁵⁸

O filme está justamente à procura de respostas sobre o que significa uma imagem, o que ela pode ou não representar. A cada encontro uma nova percepção se abre nessa busca.

Nesse percurso, é a mãe de Ulisses quem traz algumas lembranças e emoções. Ela diz que de todas as fotografias que Varda fez de Ulisses, essa da praia não é a que ela mais gosta pelas lembranças que ela traz.



Num recurso de edição, a realizadora toma a palavra, em *off*, enquanto ainda vemos a imagem de Bienvenida, e nos conta que a má lembrança se deve à preocupação com o pequeno Ulisses que sofria de uma doença nos ossos da bacia e que as algas marinhas poderiam lhe curar. Seguem-se algumas imagens dessa estadia na praia que curou o menino bem depressa.

Se a mesma foto não diz nada a Ulisses a não ser “eis me aqui quando pequeno”, apresentando-se simplesmente como referente, como *certificado de presença* (Barthes), para a mãe ela vem acompanhada da espessura da memória, a imagem se singulariza pela atualidade da emoção que continua evocando.

Chegou a vez da cabra. Como abordar o assunto com uma cabra?

Em se tratando de Varda, de maneira muito criativa e bem humorada.

⁵⁸ Idem. p.83.

E o filme se faz valer das artes plásticas e algumas das célebres representações de cabras e se pergunta – “como será que uma cabra vê as imagens de uma cabra?”



Não especificamente aquela cabra da fotografia que se transformou em poeira de ossos, nem aquela de Picasso feita de palha e dejetos, nem a cabra de Almathea, célebre por ter alimentado Zeus, nem aquela de Seguin, nem aquela de Couturier, mas uma cabra qualquer. Vemos as obras citadas – metamorfoses da cabra em muitas cabras para chegar na imagem de uma cabra qualquer, sem nome sem assinatura artística, uma dentre tantas cabras da espécie.

Devorar a sua própria imagem acaba sendo a opção dessa cabra.



O filme, por sua vez, para não fugir do tema, faz alusão à definição de memória como uma ruminação de imagens mentais, mas opta por sugerir que existe um “*imanginaire*” (uma

mistura entre as palavras - imaginário – “*imaginaire*” e comer – “*manger*”), ou talvez, um imaginário “*auto-predador*.”

Depois da cabra é a vez das crianças e talvez do que poderíamos chamar de imaginário criador, só para não perder as conexões. Uma cena onde a ação é provocada para ser vivenciada e trazer novidades e surpresas para o filme. Quem sabe, porque o temperamento doce da cabra, como Varda ela mesma diz, a faz lembrar do temperamento das crianças... Sim, porque o filme cria as suas narrativas a partir de associações que vão se constituindo umas através das outras, como os pontos de um crochê, e que vão dando à narrativa um movimento de fluxo ininterrupto, um fluxo de imagens e textos onde uma coisa leva à outra e à outra e assim por diante.



As crianças observam a fotografia em questão e também o desenho que Ulisses fez a partir daquela imagem. Uma delas diz que prefere a pintura por achá-la mais bonita, a outra prefere a fotografia, pois, segundo ela, é mais humana que a pintura, a outra confirma dizendo que a fotografia é mais real.

E o filme aproveita a deixa e dá mais um ponto em seu crochê quando a narração se pergunta o que era real naquele dia, 9 de maio de 1954, enquanto estava na praia fazendo a fotografia.

Quarto momento da investigação – o contexto histórico

Segue uma grande seqüência com materiais de arquivo - fotografias, filmes de época, telejornais – que realizam uma espécie de panorâmica dos vários acontecimentos relativos àquele dia (a comemoração da revolução francesa, aniversário de Silvie Vartan, a presença

de Yves Montand, a conferência de Genebra, a proposta de armistício por parte de George Bidault, a felicidade de Chou En-Lai pela liberalização de Dien Bien Phu...).

Mas a narração esclarece que não é de memória que faz esse inventário. Ela nos conta que teve de “remexer nas atualidades filmadas e nos jornais daquele dia”. Essas imagens mantêm o estatuto de testemunho, de “prova” do que acontecia no dia em que aquela fotografia foi realizada, que atestam a realidade dos fatos acontecidos.

Quinto momento da investigação – contexto pessoal

Enquanto tudo isso acontecia pelo mundo, ficamos sabendo pela voz de Agnès que ela estava focada na imagem do instante (aos “instantâneos”), às imagens que ela queria expor algumas semanas mais tarde. São fotografias de Gerard Philipe, Jean Vilar, Salvador Dali, Calder e sua família, Mimi, a sua vizinha e, claro, a fotografia de Ulisses, o egípcio e a cabra.

Mas 1954 foi um marco na vida da cineasta – é neste ano que ela realiza o seu primeiro filme, o longa-metragem *La Pointe Courte*, como conta pela narração *off*.

E por isso, na cena seguinte lá está ela numa das fotos tiradas nas filmagens, ajoelhada olhando pelo visor da câmera, depois com um dos pescadores do vilarejo, e em seguida, entre os atores, Philippe Noiret e Silvia Monfort. Fotos essas carregadas de “identificação individualizante”, já que, como coloca Varda, tudo está muito claro em sua memória.

O ano de 1954 então, vai marcar a entrada do cinema na vida da realizadora. Sincronicamente, Varda escolhe uma fotografia realizada neste ano e do questionamento sobre essa imagem ela cria esse filme chamado Ulisses.

Nessa altura do filme estamos novamente às voltas com a fotografia de Ulisses, ponto de chegada dessa narrativa circular e Varda diz que “depois de situar essa imagem na vida dela e na sua época como recomendavam a fazer na escola, a imagem continua aí, mas as histórias, as interpretações, nada disso aparecem na imagem”. Ela diz que “poderia tê-la feita domingo passado ou ontem, ela ou qualquer outra pessoa. A imagem está aí, é tudo”. “Numa imagem”, ela diz, “vemos o que queremos.”

Sexto momento de investigação – as suas interpretações

O filme, então nos dá outras interpretações sobre a fotografia. A narração começa a divagar pelas possibilidades de histórias e começa com o clichê de uma infância presa entre a imagem do pai, que poderia simbolizar o futuro, de pé, e a imagem da mãe com seu grande ventre quente deitada (a cabra).

Depois compara a criança com o garoto de *Los Olvidados*, ou com o pequeno príncipe pobre de *Oliver Twist*. Conta ainda que num outro dia percebeu nesta imagem o enigma da Esfinge representado em três visões, três idades da vida. E finaliza lembrando de “Ulisses, o herói absoluto, aquele que não cansa de retornar para a sua mulher cabra, a bela Penélope, Ulisses dos mil artifícios que salva os seus homens tirando-os do ventre do ciclope debaixo da lã de carneiros e cabras”. E lembra também dos pequenos Ulisses que crescem enquanto cantam as sirenes da memória.

Sétimo momento de investigação – O nome

Numa última tentativa de resgate de alguma significação que dê alguma espessura àquela fotografia que se mantém plana, “achatada” em sua impressão no papel, presa a seus referentes, Varda pergunta à mãe do garoto porque ele se chama Ulisses. Claro que depois de todas as interpretações apresentadas pela realizadora, cria-se uma expectativa em relação à escolha desse nome que carrega consigo a mítica de um herói.

Mas o filme se depara com mais uma negativa. Uma negativa dupla – primeiro, ela conta que foi o marido que escolheu o nome e o motivo se refere a um vago gosto pelo nome e, segundo, ficamos sabendo que quando ela foi registrar o filho, esse nome não constava do repertório católico, então ela lhe deu o nome de seu avô, Antônio. Mas sempre o chamaram de Ulisses.

Um filme que busca

O percurso está feito. O ponto de chegada retorna ao ponto de partida. A imagem é a mesma, ela mostra, mas não diz. Se o filme não consegue alcançar a espessura da imagem fotográfica pela lembrança de seus personagens, se a imagem não revela nada além do que ali está impresso é justamente porque a recepção de uma imagem fotográfica depende de sua inserção no mundo pessoal de cada receptor.

Como destaca Schaeffer “a confusão mais evidente é aquela entre a imagem e o conhecimento do fotógrafo, isto é, entre uma informação quase perceptiva e um ato verbal assertivo (implícito ou, quando a foto é legendada, explícito). Essa não distinção entre a imagem e sua interpretação identificante baseia-se em uma confusão ainda mais fundamental: aquela entre o ato perceptivo e sua interpretação, confusão que transforma o universo da percepção sensível em catálogo normativo”.⁽⁵⁹⁾

Quer dizer, ainda segundo o autor, que “a identificação assertiva é um ato judicatório do intérprete e não uma ‘qualidade’ intrínseca da imagem”⁶⁰. Nesse ponto, Schaeffer cita Pierce: ‘O índice não afirma nada; diz somente: Aqui!’ (Pierce, citação do autor).⁶¹

Mas o filme justamente desmonta essa confusão reafirmando a diferenciação entre o ato interpretativo do fotógrafo e o do receptor. Quando o filme se depara com a falta de significação maior por parte desses receptores, a situação criada reflete uma das características da imagem fotográfica que Schaeffer destaca quando compara o seu poder informacional com aquele da percepção. Ele coloca que e que, para tratá-la, o receptor deve inseri-la em *seu próprio* universo interpretativo, visto que só neste universo ela pode ser transformada em testemunho de uma situação complexa.

De todas as pessoas (tirando a personagem Varda e suas lembranças carregadas de afetos explicitados pela narração) só a mãe de Ulisses é quem faz essa inserção da imagem num contexto de subjetividade e afetividade, pois a sua interpretação da imagem faz eco com aquele momento de sofrimento pelo seu filho. É só a partir do momento em que ela acessa esse “conhecimento lateral” que a imagem lhe remete a algo que está para além daquela imagem, para algo que está introjetado pela sua vivência.

Em seu percurso o filme reafirma essa condição da imagem fotográfica – ela mostra, mas não diz nada.

Esse também foi o fio condutor de Barthes em seu “percurso-livro” (*A Câmara Clara*) em busca da natureza da fotografia. Um pouco antes de Varda, Barthes, em 1979, se lança numa busca mais solitária para encontrar a evidência da fotografia. Ele passa pelo *Studium*, pelo *Punctum*, as revelações (o choque) do *Operator* a cada fotografia, pelo *noema* da fotografia que é a Referência – o “isto foi”, descobrindo a fotografia como emanção do

⁵⁹ SCHAEFFER, Jean Marie. *A Imagem Precária*. Papirus Editora. São Paulo, 1996.p.75.

⁶⁰ Ibid. p. 76.

⁶¹ Idem. p.76.

referente, pela descoberta de que o verificativo da fotografia incide sobre o tempo e não sobre o objeto, pelo outro *punctum* – o Tempo, até chegar à conclusão de que não é possível apreender a fotografia, apenas sendo possível varrê-la com o olhar, a fotografia é crua, conclui ele.

Dois percursos, em que a fotografia e o questionamento sobre a sua natureza são os fios condutores das respectivas narrativas.

O filme de Varda se apresenta como uma busca e se dá a ver como processo em ato, performático, que tem como ponto de partida uma imagem, e que se realiza a cada passo, a cada encontro, sem saber o que irá acontecer em seguida, já que tudo depende do que as pessoas vão dizer e sentir ao ver a foto.

Essa reflexividade se apresenta como uma característica desde o início – No começo do filme Varda toma a foto como intercessora para uma indagação sobre o fundamento da imagem. Ela mesma se coloca como intercessora dela mesma para perfazer o percurso que o filme dá a ver.

Às vezes parte de seu corpo adentra a cena e faz contato com quem está na frente da câmera, (para entregar as fotos ou pedras aos personagens), fazendo reverberar o fora de campo, nos deixando a sensação de que, a qualquer momento, essa fronteira pode ser invadida pela sua presença. Com esse dispositivo, o filme constrói uma personagem que vive na fronteira entre o fora e dentro de quadro, como que respirando junto à cena, criando uma espécie de tensão entre esses dois espaços.

Enquanto o filme empreende uma investigação a respeito do estatuto da imagem, percebemos que essa investigação também recai numa *auto-investigação* que percorre os vinte e seis anos entre a tomada da foto e a realização do filme, a trajetória que ela vem percorrendo em sua relação com as imagens, o estatuto que ela deu às imagens ao longo de sua vida até então.

Primeiro a fotografia, depois o cinema, em 1954, ano em que realizou o seu primeiro filme. Foi assim na sua trajetória profissional. Sincronicamente, 1954 foi o ano que Varda fez a foto e também o ano que realizou o seu primeiro filme.

Ao escolher essa foto como ponto de partida para o seu filme Varda também escolheu falar de sua opção pela fotografia e depois pelo cinema, de sua linha estendida no tempo. Se a imagem apresentada a Ulisses, ao egípcio (e porque não à cabra) não apresentou

ressonância na memória de cada um, para Varda a memória está intacta, a memória de seu percurso, de suas opções a cada passo de sua vida.

Se a imagem da fotografia não diz, apenas mostra, o filme traça uma espécie de auto-retrato, que se estende durante vinte e dois minutos e mostra o quanto Varda sempre foi e continua sendo movida pelas imagens.

3.3 Ydessa, les ours et etc...

(Ydessa, os ursos e etc...) - **Um retrato**

2004, p&b e cor, 35 mm, 44 min.

Varda sobre o filme:

*”Esboço também o retrato de Ydessa , mulher excepcional, no centro do debate sobre colecionadores que fazem instalações e sobre o estatuto dos curadores de exposição que são inventivos e criadores. E deixo em suspenso a questão que plana sobre a exposição e o filme (e à qual sociólogos, historiadores e etnólogos poderiam talvez responder): como e por que os ursinhos de pelúcia tiveram tanta importância nos primeiros anos do século XX, a ponto de fazerem parte de famílias e grupos? Nesses retratos, que não são fotos de reportagens, pois são encenados pelas pessoas de maneira espontânea e formal, há um desejo evidente de que os ursinhos estejam presentes e sejam representados com eles. Por quê?”*⁶²

Algumas outras palavras de Agnès a respeito do filme:

“... Eu estava fascinada, eu ia das impressões às surpresas, de emoções a enervamento, de irritações a E mais eu avançava na exposição mais eu tinha impressões diferentes. Eu, que não estava filmando nesse momento, não tinha projeto, eu tinha o coração que batia, o espírito que fervilhava, eu me disse – é preciso rodar um filme que seja a visita a uma exposição. 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

⁶² Material de divulgação do filme in Catálogo Retrospectiva Agnès Varda, 121.o Movimento Perpétuo do Olhar, 2006.

mim. Era preciso ir até Toronto encontrar a responsável por todas essas emoções, Ydessa Hendeles, colecionadora, conservadora, e organizadora da sua própria exposição...”⁽⁶³⁾

Nesse filme, parte da trilogia *Cinevardaphoto*, a fotografia se faz presente no contexto de uma exposição da artista Ydessa Hendeles com centenas e centenas de fotografias antigas, com imagens de ursinhos de pelúcia, que ela colecionou por mais de dez anos, cada uma contendo a imagem de um urso de pelúcia (um Teddy Bear) e, cada vez que pôde, adquiriu também o próprio urso que aparecia na foto. O que a primeira vista parece uma exposição inocente como que emoldurada pela pelúcia de seus ursos revela-se um percurso que envolve questões como a memória do mundo, a morte, as perdas.

O filme se apresenta como uma inter-relação entre dois fazeres artísticos – a exposição e o filme. Duas subjetividades artísticas transcendem os estatutos de personagens do filme em direção a uma discussão sobre a arte e a memória do mundo.

A narrativa se situa justamente nessa fronteira, não se constituindo como um filme “*sobre Ydessa*”, mas “*com Ydessa*”. Talvez seja por isso que Varda apresente assim o filme nos créditos iniciais:

“Um filme documentário de Agnes Varda com Ydessa Hendeles”.

De seus filmes em que cinema e fotografia lançam questões em relação ao estatuto da imagem e suas configurações, nesse, tomando como ponto de partida a instalação fotográfica da artista, tomará forma toda uma discussão sobre a recepção da imagem, as implicações do circuito diferenciado entre receptor e imagens, colocando em relevo a questão da memória e sua constituição.

A imagem e a memória estão colocadas como temas logo de saída se nos debruçarmos mais detidamente sobre essas fotografias – A fotografia se vê frente ao questionamento de sua especificidade indicial e aponta para os vários aspectos que incidem sobre a sua recepção, em que o conhecimento lateral do espectador desempenha um papel importante, como aponta Jean-Marie Schaeffer ⁽⁶⁴⁾.

⁶³ Fala apresentada por Agnès Varda no DVD que apresenta o filme *Ydessa, les ours et etc...*

⁶⁴ SCHAEFFER, Jean-Marie. *A Imagem Precária*. Papirus Editora. Campinas, 1996.

Num primeiro momento podemos perceber essas fotografias como “fotos-recordação”, denominação usada pelo autor, se consideradas do ponto de vista de sua gênese, para as respectivas famílias ou pessoas que ali figuram, pois para cada uma delas essas imagens se reportariam diretamente a um passado pessoal e familiar, ligado à memória de cada um. Mas num segundo momento, quando expostas, migram da esfera privada para a esfera pública, para uma exterioridade que liga o espectador à foto de maneira periférica. Essa troca de contexto receptivo através da exposição traz para primeiro plano a questão do conhecimento lateral na recepção da fotografia e será explorada como um dos eixos temáticos do filme.

O filme começa com algumas imagens de crianças e famílias com seus ursinhos.



Tomando Barthes como sua referência, a narração em *off* identifica, na foto da grande família com o pequeno ursinho na mão da garotinha, como sendo o *punctum* daquela fotografia.

Mas não será assim que cada ursinho se apresenta em todas essas centenas de fotos expostas, esse ponto sensível que se abre para o olho de quem olha a fotografia, não estará ele no fundamento desta coleção?

Se para Barthes o *punctum* é uma espécie de fora de campo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que dá a ver, o filme se constrói a partir de uma espécie de fora de campo daquelas fotos em direção ao desejo de saber mais sobre a artista e suas motivações, como que abrindo uma dobra por entre as imagens de cada uma das fotos expostas. É por essa dobra que o filme se exerce.

Em suas palavras, Barthes vai dizer que “muitas vezes, o *punctum* é um ‘pormenor’, isto é, um objeto parcial. Assim, apresentar exemplos de *punctum* é, de certo modo, entregar-me.”

(65)

E o filme, a partir dessa observação, entrega-se, iniciando a sua narrativa.

Do detalhe personificado no *punctum*, o filme se abre para um grande plano seqüência da exposição, um plano que dá uma volta completa nas duas salas totalmente preenchidas com pequenos quadros que emolduram as fotos. O plano é bastante aberto e à medida que a câmera se movimenta a sensação é quase vertiginosa. Aqui e ali alguns ursos de pelúcia ocupam seus lugares.



O plano faz as vezes de uma subjetiva do visitante que entra e se depara com essas paredes tomadas pelas fotos emolduradas, que em seu conjunto, numa olhada geral e indiferenciada,

⁶⁵ BARTHES, Roland67.. A Câmara Clara. Edições 70. São Paulo, 1980.

se assemelham à uma textura que recobre a superfície. O impacto é grande e fica claro que para apreciar a exposição o visitante terá que se entregar aos detalhes, chegar perto de cada fotografia, se debruçar sobre cada uma.

A narração chama a atenção para duas indicações sobre a artista presentes na exposição – uma vem dos monitores instalados no hall onde se vê Ydessa falar e outra está na legenda de uma das fotos expostas onde consta o nome dos pais - Jacob e Dorothy Hendeles, sobreviventes do Holocausto, com sua filha Ydessa, nascida em 27 de dezembro de 1948. Mais uma intervenção da narração sobre uma fotografia de Ydessa, criança, rodeada de bichinhos de pelúcia, entre eles um ursinho – “É essa menina que quando cresceu reuniu duas mil fotos ou mais, o urso que vemos é uma lembrança da infância que se transformou em obsessão ou um tema para uma exposição a ponto de preencher duas salas de cima a baixo? Era-me necessário falar com essa mulher para saber”.

Explicitar a motivação do filme é outro procedimento comum na estilística de Varda, uma espécie de marco zero da narrativa que insere o sujeito no fluxo dos acontecimentos.

De início a questão do que é real e do que é imaginário se introduz no horizonte quando Ydessa diz que sua exposição dá a falsa impressão de que existem fotos com ursinho em abundância, mas que, na verdade, elas são muito raras e que ela criou “um mundo de fantasia onde cada um tinha o seu ursinho de pelúcia, cada um se sentia seguro e vivia feliz.”

Em *off*, a personagem–cineasta retruca dizendo que isso é ficção. Ydessa por sua vez, confirma ser bem isso: “mas que parece um documentário, um estudo sério com classificações, tipologias, etc. É que torna ‘*flow*’ a fronteira entre o que é de preferência objetivo e o que é imaginado, entre realidade e ficção. Estou em alguma parte entre os dois”.

Se essa colocação vem desconstruir uma primeira impressão sobre a exposição, no que se refere à ilusão de conforto e segurança de um mundo rodeado de ursinhos de pelúcia, também implica uma segunda desconstrução no que se refere diretamente à forma como a exposição é apresentada, a do documentário, utilizado aqui em sua conotação de documento e como suporte para uma classificação e organização das imagens, em direção a sua ficcionalização, colocando a questão da fotografia em relação a sua dinâmica de recepção. Como observa Schaeffer, essa depende diretamente do conhecimento lateral do receptor e

vai desde a saturação do aspecto indicial e icônico pelo conhecimento do receptor, que nesse caso pressupõe a sua experiência no momento da tomada, e se dirige para a indeterminação da imagem. Como coloca o autor, “a dinâmica receptiva não é independente da relação que a imagem mantém com a experiência do receptor, de onde se entende sua variabilidade individual”.⁶⁶

O filme faz eco a esse questionamento. Em determinado momento, a narração *off* diz que a realidade documentária são as pessoas verdadeiras e se refere ao garoto de uma das fotografias como um verdadeiro garoto e logo em seguida o comentário toma outro rumo ao colocar que “ muito rápido, a gente sente que a realidade escorrega, se duplica e nos leva para a ficção, para um roteiro onde era uma vez um irmão e uma irmã muito unidos quando eram pequenos, em seguida, se deram as costas, e a pequena brigava com um vizinho...”. E assim ela continua a sua fabulação, criando histórias que vão se ligando umas nas outras a partir das imagens das pessoas com os seus ursinhos, nas mais variadas situações. A cada imagem, a história vai se configurando e desenrolando em possibilidades sem fim.

Essa passagem põe em relevo a colocação de Ydessa, no sentido de reafirmar a situação do deslocamento do contexto receptivo do privado, se consideramos a origem das fotos como “fotos recordação”, impregnadas de memória pessoal, para o contexto público, em que passam a se constituir como “fotos testemunho”, ligando-se ao espectador como imagem externa. É tomando essa externalidade como ponto de partida que é possível enveredar para uma fabulação de histórias imaginárias a partir da indeterminação das imagens como fez a narração.

É na condição de imagens externas que essas fotografias vão afetar de maneiras diferentes os visitantes da exposição.

São várias entrevistas com os visitantes e cada um vai levantar um aspecto que envolve essa dicotomia entre os status dessas imagens - uma sensação de claustrofobia ou de ser tomada pela obsessão de outra pessoa; ou a impressão de ser muito cansativo ver todas as fotos, mas não conseguir parar, pois se fica procurando o ursinho; um sentimento de entrar em contato com a vida de outras pessoas; ou ainda a sensação que esta instalação é uma provocação porque são fotos de pessoas desconhecidas e o sentimento que fica é o da morte.

⁶⁶ SCHAEFFER, Jean-Marie98.. Idem.

Ydessa coloca em depoimento, que lhe falta o sentimento de raízes visuais (vale lembrar sua origem judaica, filha de sobreviventes do holocausto) e toda essa mitologia ligada aos álbuns de família e que os objetos conservados preciosamente, sem valor comercial, mas com um valor pessoal, têm muito sentido para ela e é exatamente isso que ela aponta como a origem da exposição, o Projeto “Parceiros- Teddy Bear”.

O holocausto identifica-se como fator de desterritorialização, de corte de laços e raízes, talvez uma fissura na memória, que instaura um antes e um depois, corte na linha do tempo. As fotografias reverberam nessa mesma chave, pois se, num primeiro momento, tinham como contexto o álbum de família investidas de suas recordações, no momento seguinte, em sua descontextualização, e colocadas lado a lado, nessa dimensão quantitativa extraordinária da exposição, se dirigem para o sentido oposto, a sua desterritorialização, espelhando o ponto de partida da artista, a falta de raízes, uma não memória, mas que passam a ser signos para cada visitante interpretar e acessar a sua memória. As imagens ultrapassam o seu ponto de partida e a obra de Ydessa abre a questão da memória como um dos temas da condição humana.

As questões vão sendo levantadas pelas observações dos visitantes acompanhadas das fotos da exposição, fazendo com que o espectador vá, ele mesmo, explorando a coleção da artista e se misturando aos visitantes. O espectador vai adentrando a exposição como uma visita guiada em que seu olhar vai se adensando à medida que as colocações são feitas.

A exposição é tomada como intercessora para discutir o sentimento e a emoção de ser testemunha desses momentos que foram fixados pelas fotos. A narração enfatiza que eles são totalmente perdidos, chamando a atenção para o fato de quando elas (as fotos) empalidecem é ainda pior, pois nos remete a nossa infância que também empalidece.

Essa será a deixa para uma nova conexão entre imagens e sons na medida em que se apresenta uma foto de Agnès quando criança, de laço na cabeça ao lado de outras fotos de crianças com seus laços, a narração se refere à foto como uma exceção, já que “eu nunca tive um ursinho”.



A imagem de Varda menina com o laço na cabeça não consta da galeria de fotos expostas em Munique, ela só coexiste lado a lado com aquelas sob a forma de fotograma do filme, como um ponto de intersecção entre essas duas realidades, uma fresta onde o tempo encontra o passado e o presente.

Apresenta-se, assim, contido nesse gesto, um aceno da memória involuntária referida por Proust, e analisada em obra de Deleuze, quando se questiona sobre a possibilidade de se resgatar o passado – “a memória involuntária parece, a princípio, basear-se na semelhança entre duas sensações, entre dois momentos. Mas, de modo mais profundo, a semelhança nos remete a uma estrita *identidade*: identidade de uma qualidade comum às duas sensações, ou de uma sensação comum aos dois momentos, o atual e o antigo.”⁶⁷ O autor acrescenta ainda que, o essencial, na memória involuntária, é a diferença interiorizada, tornada imanente, rumo à realização da essência.

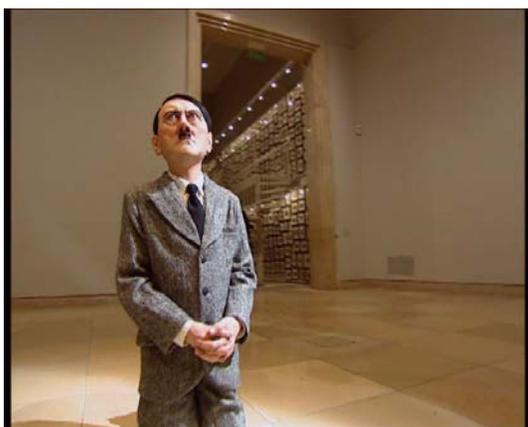
O retrato de Varda é uma espécie de corte transversal em relação às outras imagens do filme, pois é a primeira imagem que tem uma lembrança como lastro, que pode ser considerada uma imagem-recordação, já que todas as outras, por estarem descontextualizadas, apontam para um estado de não memória. Essa imagem que se introduz vem desferir um golpe nas outras imagens quando as toma como signo sensível na experiência da memória involuntária. Pois elas (a série de fotos de meninas com lenços na cabeça “à moda antiga”) são o ponto de partida para chegarmos a essa outra imagem (Varda criança), que se envolve com as outras, estabelecendo uma relação interna entre as duas partes. O sentido das imagens das meninas e seus lenços pode ser considerado da ordem de signo sensível na experiência da memória involuntária.

⁶⁷ DELEUZE, Gilles. Proust e os signos. Editora Forense Universitária. Rio de Janeiro, 2006, p.56.

Mas Deleuze aponta ainda uma outra característica da memória involuntária - “ela interioriza o contexto, tornando o antigo contexto inseparável da sensação presente.”⁶⁸

A imagem que aí está surge não mais como uma semelhança entre o presente e o passado, nem mesmo como identidade dos dois momentos. Como coloca Deleuze, é muito mais um *ser-em-si* do passado, mais profundo que todo passado que fora, que todo o presente que foi, “um pouco de tempo em estado puro”.

Essa noção de tempo em estado puro, que é a própria essência da arte, reverbera ainda dentro da narrativa na seqüência seguinte, quando a câmera (na mão) adentra uma das salas da exposição, dá uma volta numa figura até desvendar uma escultura de Hitler ajoelhado.



A surpresa é enorme, um choque, como diz um dos visitantes. Um outro coloca que todas aquelas imagens de ursinhos perdem a inocência e que sente uma opressão. Outra visitante diz que retorna para sensações um pouco brutais, pois é como um percurso onde se experimenta extremos, onde se passa de uma emoção à outra.

Para Ydessa, “a imagem de Hitler é a ocasião de iniciar um diálogo, de suscitar idéias, lembranças, opiniões. Isso poderia nos libertar de tormentos do passado já que eles não vão desaparecer, a gente não reescreve a história”.

A figura emblemática de Hitler de joelhos remete diretamente ao Holocausto, ao cruzamento entre História e Memória. Nesse cruzamento o tempo parece ser suspenso, ficamos presos pela força dessa imagem que por sua vez vem ressignificar todas as outras, pois se aquelas imagens davam margem às interpretações individuais de cada visitante

⁶⁸ 56.Deleuze, Gilles. Op.citada.

segundo as suas próprias vivências e lembranças, servindo de tela de projeção para as imagens internas de cada um, a imagem de Hitler ajoelhado vem ultrapassar o contexto pessoal em direção ao seu ultrapassamento, saímos de nós mesmos e encontramos a memória fora de nós, “somos nós que nos movemos numa memória-Ser, numa memória-mundo.”⁶⁹ A exposição adquire um peso e uma dimensão como se ela mesma fosse esse ser-memória, em que os visitantes se locomovem dentro dessa grande memória que nos ultrapassa e nos revela a condição mesma do tempo – “o dos presentes que passam e o dos passados que se conservam”⁷⁰

Em sua liberdade de associações e digressões, a narração faz uma associação com o livro infantil “Otto” escrito e desenhado por Tomi Ungerer. Como ela coloca, “eu o insinuo nesse filme porque ele conta em primeiro grau o que essa exposição sugere com o seu título – *Partners*”.

Ela se refere ao nome que Ydessa deu à exposição – “Partners Teddy Bear Project”, e que, num de seus depoimentos, explica que existiu um traumatismo alemão e um traumatismo judeu, “nós somos parceiros nesse traumatismo”.

Segue-se uma seqüência com as imagens das ilustrações, algumas delas animadas e uma narração infantil que lê trechos da história dos dois garotos, um judeu, o outro não que a guerra separa, e que depois de muitos anos, já mais velhos, vão se reencontrarem por causa de Otto, o ursinho de pelúcia que acaba como herói por salvar a vida de um soldado americano na época da guerra.

A narrativa passa do ursinho Otto para os ursos de pelúcia que constam da coleção de Ydessa e também para os ursos que estão na casa dela – suas histórias, os seus valores de mercado, peculiaridades da coleção.

Em sua casa Ydessa está preparando a paginação de um livro da sua coleção do Projeto Teddy Bear. Enquanto a câmera se movimenta ao redor da artista que está com as folhas do livro espalhadas no chão, ao redor de uma enorme mesa, a narração descreve a sua ação com uma pitada de humor -... ”Ela coloca as fotos, experimenta outro olhar, e diante de tal energia obsessiva e tanta paciência e tanta mania, nesta enormidade dessa cozinha, da

⁶⁹ DELEUZE, Gilles. A imagem tempo122.. Editora brasiliense, São Paulo, 1990.

⁷⁰ 121.Idem.

enormidade do projeto, do comprimento do cabelo vermelho de Ydessa, o comprimento da trilha (as folhas estão colocadas lado e dão a volta na mesa), eu fui pega de vertigem.

A sensação de vertigem é deslocada para a exposição – todos os lustres da galeria estão em movimento, enquanto a narração nos diz que a calma vai voltar nessa instalação que é tão contrastada quanto à imagem do urso – um animal selvagem e perigoso que sob a forma de bichinho de pelúcia é a imagem da ternura e do reconforto.

A narração continua e saúda Ydessa Hendeles e diz que merece a nossa admiração. Ela está rodeada de seus ursos.

Uma última pergunta – “O que resta depois desse turbilhão de imagens?”

Mais imagens... Uma fotografia de um grupo de pessoas em que cada um olha para um lado diferente... , um casal que se olha..., uma criança..., uma mulher na neve..., todos com os seus ursos.

Cinevardaphotos – uma trilogia

Os três filmes da série “Cinevardaphoto”, cada um à sua maneira, relaciona o cinema e a fotografia.

Salut les Cubains vai se servir da foto como matéria de sua narrativa, cinema feito de fotografia que cria um dispositivo de “mostração” dessas fotos que se utiliza da narração para apresentar e comentar as fotos à maneira de um diário de viagem. Um dispositivo que lembra aquele utilizado por Raymond Depardon em “*Les années dé clic*”⁷¹, filme autobiográfico, que justapõe a voz, o rosto do realizador e suas imagens – são dois projetores, um para as fotografias que vão se apresentando e outro para as imagens cinematográficas. Em sua maioria, são fotografias que ele tirou entre 1957 e 1977. O seu dedo vai apontado nas fotos detalhes a que ele se refere, pessoas, coisas, o seu dedo se posiciona entre a foto e o projetor de maneira que ele entra em quadro. Essas imagens são intercaladas com as imagens de seu rosto que fala diretamente para a câmera.

Se Depardon entra em quadro na medida em que fala ou aponta o dedo nas imagens Varda vai usar de um dispositivo da voz na primeira pessoa e a expressão “*Eis aqui*” que faz às vezes do dedo que aponta. Mas nos dois filmes, ainda que estabelecendo dispositivos um

⁷¹ Filme realizado por Raymond Depardon em 1983 que utiliza um dispositivo bastante original – ele está de frente para a câmera, falando diretamente para o espectador, na primeira pessoa, e apresenta em ordem cronológica fotos realizadas entre 1957 e 1977 e as comenta.

pouco diferentes entre si, as fotografias foram tiradas pelos próprios realizadores, se inserindo dentro do quadro de referência do emissor, que vão ser re-temporalizadas pelo filme e seu dispositivo. É que como observa Schaeffer, “a imagem fotográfica dá lugar ao distanciamento no tempo: mostra o tempo como passado, enquanto a imagem fílmica, sempre a cada vez, fecha o abismo e abre o tempo como presença.”⁷²

Nos dois filmes a fotografia se insere no contexto da imagem-recordação impregnada de referências pessoais, em que o conhecimento lateral do emissor liga a imagem à estratégia do testemunho, em sua função indicial.

Se em “*Salut les Cubains*” as fotos se comportam como imagens que se inscrevem no universo pessoal da personagem, funcionando também como testemunho da viagem à Cuba, em “*Ydessa, les ours et etc...*” as fotografias que se apresentam sofrem um deslocamento quanto à sua recepção. Se num primeiro momento, consideradas como fotos recordações em sua origem, se redirecionam para o testemunho, migrando da esfera privada para a pública no que diz respeito a sua recepção. Com esse artifício o filme coloca a própria memória em questão, transcende a esfera pessoal da memória e vai bater às portas de uma memória coletiva, da humanidade e sua história.

Fotografia e memória também será o contexto de reflexão de “*Ulysse*” – Uma única fotografia irá ser a intercessora para o questionamento sobre o que *diz* ou pode *dizer* uma imagem fotográfica. Ou dito de outro modo, o filme é a interrogação sobre o que uma fotografia dá a ver. Apresenta-se como um processo em ato, que realiza a sua busca, se constituindo enquanto duração.

“*Ulisse*” envereda pela experiência de cada momento na constituição de uma fotografia, que Barthes afirma como sendo o fazer, o experimentar e o olhar. Esses momentos se personificam no *Operator*, o fotógrafo; o *Spectator*, o espectador da fotografia; e o *Spectrum*, aquele que é fotografado. Três práticas que têm seu lugar no questionamento que constitui o filme. Se Varda escolhe *esta* foto e sua relevância faz com que o filme enverede por uma narrativa auto referenciada na medida em que destrincha a sua opção pelo cinema exatamente no ano em que tirou essa fotografia, para os outros personagens a foto não diz quase nada. Eles estão todos lá, seres imobilizados pelo gesto que os retirou do fluxo temporal, mas não lembram. Para o *Spectrum* personificado tanto em Ulisses como no

⁷² SCHAEFFER, Jean-Marie. A imagem precária. Papirus Editora. Campinas, 1996. p. 60.

egípcio que posou nu, a fotografia é apenas o referente inerte. A imagem está aí, mas nada diz. Mas de seu questionamento surgiu o filme, que é o próprio percurso dessa investigação.

É exatamente essa a questão que permeia os três filmes, um feito de fotografias, outro que mostra fotografias e ainda outro que faz o caminho inverso, à procura das pessoas capturadas e imobilizadas pela fotografia. Cinema e fotografia se interpenetram, se relacionam e se reencontram na impossibilidade da imagem dizer por si só. É preciso um *Spectrum* que a leia, que a interprete. Nesses filmes, o cinema intercede na qualidade de *Spectrum* dessas imagens – ele as coloca à prova, ele as dá a ver e as interpreta.

4. Um cinema como arte do encontro

Alguns filmes de Varda se transformam em territórios de encontros, no sentido de presenças que se ligam umas às outras num fluxo promovido pelo filme, em que a narrativa vai se construindo à medida que esses encontros se desdobram, criando um andamento que é dado pelo próprio desenrolar dos acontecimentos.

Um território de *devires*, de transformações, ou o que poderíamos denominar como *cinema de encontro*. O cinema torna-se o meio provedor da matéria do encontro, de situações reveladoras, criador de realidades antes inexistentes, que devem ao filme a sua concretude e duração. É o que poderíamos denominar como *cinema de encontro*.

Tomando como fio condutor a Um dos grandes ponto de inflexão de um cinema com essas características é a obra de Jean Rouch. Tomando , realizador que enveredou por esse contexto de realização de forma bastante sistemática ao longo de sua trajetória e que tem o seu ponto de partida no contexto da antropologia, muitos de seus . Cfilmes se situam na fronteira entre o documentário e a ficção, em que m que o dispositivo participa ativamente da produção de acontecimentos, como elemento provocador de situações que vão compor a narrativa. A interatividade passa a ser uma das chaves de filmes em que a presença do realizador é potencializada e assimilada criativamente, enquanto personagem que troca experiências com os demais.

Dentro dessa perspectiva que realizou *Les maîtres fous* (1955) e *Moi, um noir* (1958), filmes que contavam com pessoas encenando suas próprias vidas e tendo o realizador uma função preponderante dentro da *mise en scène*. Mas foi junto com Edgar Morin em *Chronique d'un été* (1960), com a introdução da captação de som direto, que a questão do encontro e suas possibilidades de desdobramentos, da intervenção ativa (termo usado por Edgar Morin) do realizador, se estabelece com maior nitidez deslocando a figura do diretor para a frente da câmera no papel de provocador de encontros e relações. O encontro entre realizadores e participantes e suas interações, se torna o motor do próprio filme, é o que Bill Nichols denominou de cinema interativo⁷³, tomando o *Chronique d'un été* como representante maior dessa tendência.

⁷³ NICHOLS, Bill. La representación de la realidad. Paidós Comunicación Cine, Buenos Aires, 1997, p.78.

O encontro passa a ser o elemento catalisador de acontecimentos que se criam em função da dinâmica de realização. É quando o filme deixa de captar uma realidade tida como externa e passa a ser, ele mesmo, produtor de sua realidade. É por essa dobra que a ficção adentra o contexto do documentário, quando os participantes ativam a função de fabulação⁷⁴. Personagens reais que se inventam em suas performances, criando dimensões de si mesmas que começam a existir com o filme, dimensões que convergem para uma indiscernibilidade entre o real e imaginário.

Se “*Chronique d’un été*” foi realizado em 1960, Varda estava filmando “*Oncle Yanco*” em 1967, reverberando procedimentos estilísticos do “*cinema-verité*”, nesse filme que se realiza em São Francisco (EUA) e que respira os ares do movimento hippie americano, em plena efervescência cultural e política dos anos 60.

Além desse filme reunimos outros dois – “*Les glaneurs et la glaneuse*”, de 2000 e “*Deux ans après*”, de 2002, para uma consideração conjunta, pois acreditamos que contemplam características próximas em relação à estratégia de abordagem utilizada, em que o encontro se configura como motor da narrativa. Em todos eles, a realizadora está na frente da câmera junto com as outras personagens percorrendo o percurso transformador do filme, todos se tornando outros no percurso desse cinema do encontro.

Pretendemos agregar os conceitos de *performance* e *work in progress*, primeiramente usados para o contexto teatral, e os ampliarmos para os limites dessa produção cinematográfica que comporta a abordagem do encontro transformador, que considera o filme como processo que se dá a ver, processo que se cria no itinerário percorrido pelo filme, *locus* de criação, que agrega acasos e improvisações e que contemporaneamente está se tentando delinear em contexto próprio como *documentário performático*.

4.1 - *Oncle Yanco* (Tio Yanco) – o acaso do encontro

1967, cor, 35 mm, 22 min

⁷⁴ A função fabulação é descrita por Deleuze como “o devir da personagem real quando ela própria se põe a ‘ficcional’, quando entra ‘em flagrante delito de cria lendas e assim contribui para a invenção de seu povo. In Deleuze, Gilles. A imagem tempo. Editora brasiliense, São Paulo. 1990, p. 183.

Esse filme se caracteriza por uma inflexão reflexiva, performática, numa narrativa que agrega elementos das artes plásticas e do teatro.

Varda fala do filme:

“Eu tinha ido a São Francisco apresentar ‘Páginas íntimas’ (Les Créatures). Tom Luddy, que trabalhava nos arquivos da Pacific Film e que militava um pouco pela esquerda, me disse: ‘Tem um cara que se chama Varda sobre um barco em Sausalito. Será que é da família?’ Respondi: não sei, mas vamos descobrir. Numa quinta-feira, fui até lá com Tom e caí nos braços desse Yanco, que era um primo de meu pai: um pintor extravagante, engraçado. De cara, simpatizei com ele – que era para mim como um pai ideal-, então resolvi que teria que filmá-lo. Só que eu partia na segunda para Paris... Ele me disse então: ‘Tem um cara simpático que distribui filmes marginais’. Fui vê-lo e lhe disse: ‘Se você me emprestar uma câmera, um operador e película, você terá os direitos de distribuição para América, e eu pago o resto’. Começamos às 11 horas e rodamos o dia inteiro na sexta-feira e no sábado; no domingo, filmei um pouco de manhã, porque havia seus amigos, o som, na segunda de manhã, e pronto.”⁷⁵

Essa colocação de Varda traduz bem o espírito desse filme, realizado no ímpeto do acaso, ele mesmo um acontecimento alegre e prazeroso, filmado e editado em pouco tempo. Um impulso, um curta-metragem, embalado pela figura libertária de Jean Varda (Yanco), de sua pintura e de sua ideologia hippie, que ela descobre ser seu tio.

O filme se inicia aos moldes de uma colagem de imagens psicodélicas e música de Richard Lawrence, bem ao estilo dos anos 60. O rosto de Jean Varda e grandes planos da baía de São Francisco compõem um mosaico colorido à moda hippie.

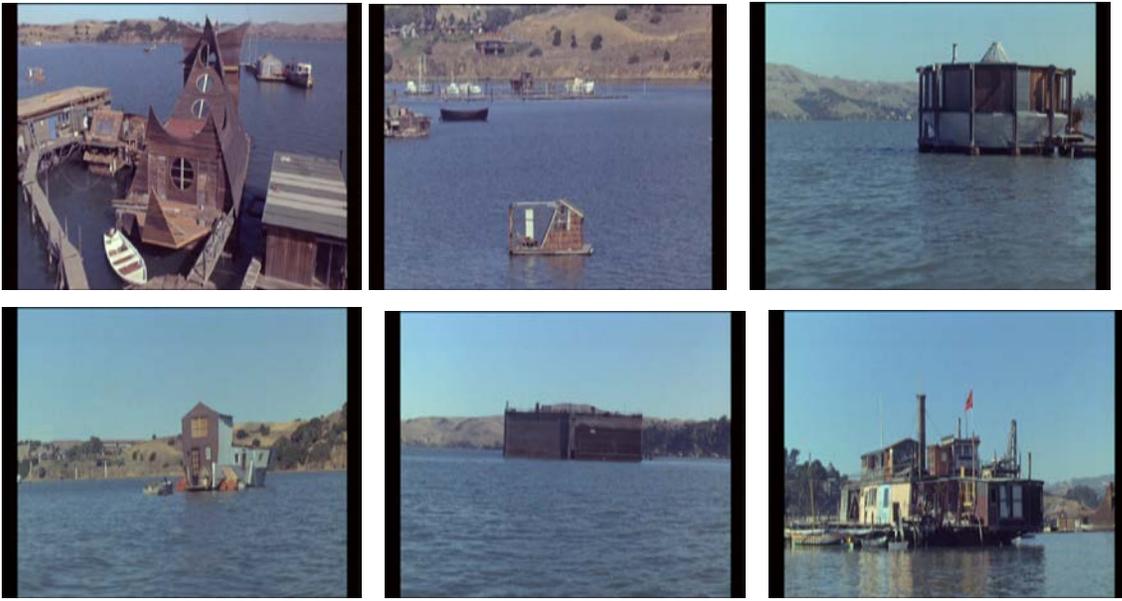
⁷⁵ Entrevista concedida à René Prédal, publicada na revista *Jeune Cinéma* n° 214, de abril-maio de 1992. Em *Catálogo Retrospectiva Agnès Varda, o movimento perpétuo do olhar*, . 90.CCBB, 2006.



Numa espécie de *clip*, que rapidamente traduz o espírito de uma época, se misturam imagens da arte psicodélica, imagens de arquivo – tanques, guerra, prisão, uma passeata, manifestações contra a guerra do Vietnã. Em *off* a voz de Yanco diz que é grego e que, nesse momento, a Grécia se encontra nas mãos de uma junta militar, dos ordinários, como enfatiza. Diz ainda que não se mete em política, ele está do lado da juventude, de todas as universidades, dos homens de amanhã, os homens que vão governar a América e que são todos contra o governo, são massacrados pela polícia, num manifestação magnífica contra a guerra.

Depois dessa pequena introdução, Jean Varda está em cena, andando na grande proa de sua casa-barco dizendo que, no fundo, é uma revolução sem derramamento de sangue, são intelectuais que acham é preciso cessar a matança, pois ela não leva à lugar nenhum.

Imagens dessas casas aquáticas, cada uma com seu estilo próprio, que flutuam sobre a água da baía enquanto ele diz que elas representam pessoas que são revoltadas contra o sistema, contra essa mania americana com o dinheiro, de ter dinheiro.



Em *off*, Varda compara a sua casa com a Arca de Noé e nos conta que esse americano que fala tão bem o francês, “puxando” os “eres” à moda grega é um pintor, seu ancestral, sua raiz flutuante, alguém de sua família. Ela diz que já sabia dele por um viajante e que já tinha lido o livro de Miller (alusão a um livro de Henry Miller “*Souvenirs du Monde Entier*”, em que o pintor e sua obra são citados). Algumas imagens desse livro são mostradas, juntamente com imagens de São Francisco.

A partir daqui a narrativa toma um rumo mais direto, Varda se encontra na frente da câmera – está esperando do lado de fora da casa, um pouco ansiosa com a expectativa do encontro que está por acontecer.

A realizadora vai colocar o seu corpo no circuito das cenas, enquanto articula muitos elementos cênicos na construção de uma narrativa que se apresenta em *ato*, que se faz enquanto a câmera roda. O performático também se faz sentir pelo uso de justaposições e superposições de diferentes tipos de imagens. Por um lado, aquelas criadas e articuladas no próprio set de filmagem - composições cênicas, elementos cenográficos, que se agregam como justaposições, mas também há que se considerar as imagens articuladas pela montagem, como imagens de arquivo e efeitos, que consideradas em seu conjunto vêm configurar uma *mise en scène* que acreditamos poder contextualizar dentro do âmbito do documentário como *performance*.

O Encontro e *Performance*

O filme se abre num desdobramento metalingüístico, onde o processo de realização é flagrado e as atitudes das personagens ritualizadas através de elementos lúdicos e performáticos.

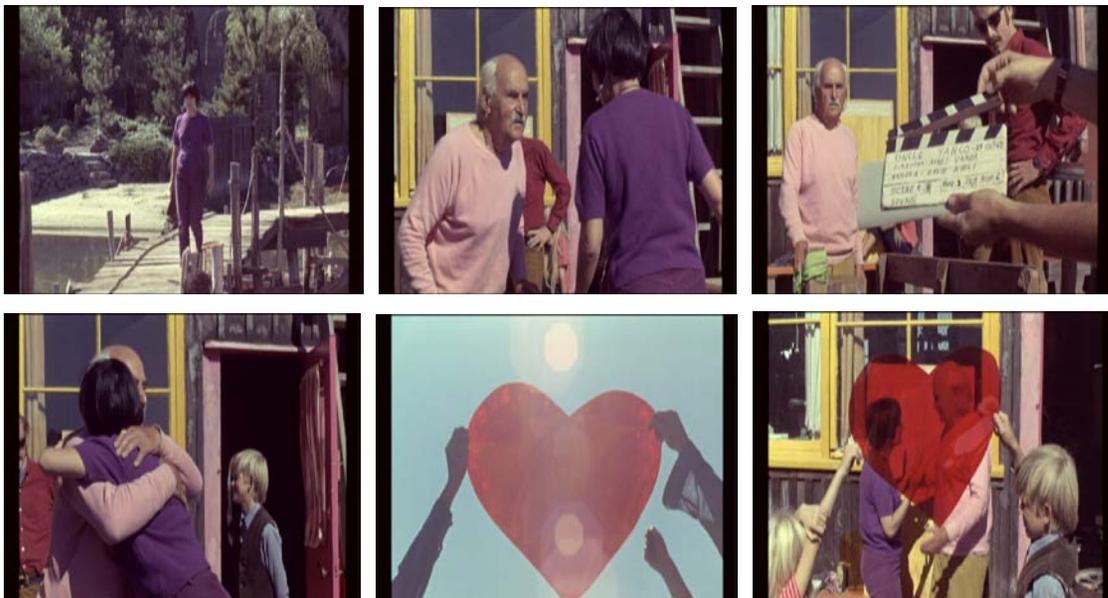
Vejamos como isso acontece:

Agnès vem andando até chegar perto de Jean Varda que pergunta se ela é filha de Eugène e ela responde que sim

Essa cena é repetida três vezes - na primeira vez a conversa acontece em francês, na segunda em inglês e a terceira vez, em grego. A cada vez eles chegam mais perto um do outro. Antes deles se abraçarem, a cena é cortada por uma claquete.

Agora em plano mais próximo, ele pergunta novamente em grego. Outra claquete, novamente a pergunta em francês. Outra claquete. Ele pergunta de novo.

Eles se abraçam. Um coração em papel colorido recorta o céu. Outra claquete. Eles estão abraçados quando Varda diz “corta” para a câmera. Claquete. O coração ao sol. Claquete. O coração recortado agora está na frente deles como que emoldurando a cena enquanto eles conversam até a realizadora olhar para câmera e dizer “corta”.



Vários procedimentos estilísticos confluem nessa seqüência em direção a uma desconstrução da perspectiva ilusionista no cinema. A interrupção e repetição da cena

descontextualizam os corpos de uma ação naturalista recortando os movimentos como relações mecânicas no espaço, engrenagens que se movimentam e se articulam.

Na medida em que a cena flagra elementos da direção cinematográfica como a claquete e o “corta” por parte da diretora, revelando um pouco do *modus operandi* da filmagem, a narrativa se apresenta reflexiva, trazendo à tona a questão do filme como uma realidade em construção.

Elementos plásticos são justapostos aos personagens por crianças que estão presentes como suportes, sem que sua presença se envolva com os acontecimentos propriamente ditos, produzindo um efeito de colagem entre camadas que se superpõem – as crianças já se configuram como uma das camadas, a cor vermelha que tingem parte da cena numa moldura agrega mais uma espessura a ser considerada, o recorte em forma de coração, é outra camada, que remete para o plano simbólico o aspecto afetivo desse encontro, com pitadas de linguagem de quadrinho, o que distancia a cena de qualquer sentimentalismo que poderia suscitar um encontro dessa natureza, descartando, assim, o drama e elegendo o lúdico como aliado.

Antes de qualificarmos a cena como performática, gostaríamos de precisar melhor o conceito e verificar como ele se aplica no caso.

Conceito que se refere primordialmente à cena teatral, é caracterizado por Renato Cohen, como sendo uma *linguagem híbrida*, que busca uma integração entre as artes, mas por conter uma *intenção dramática* estaria mais ligada à linguagem “cênico-teatral” e é “apresentada na forma de *mixed-media* onde a tonicidade maior pode dar-se em uma linguagem ou outra, dependendo da origem do artista.”⁷⁶

O autor aponta alguns traços que caracterizam a *performance*, como a sua estrutura, que escapa à forma aristotélica, com começo, meio e fim e se dirige para uma *collage*, que “seria a justaposição e colagem de imagens não originalmente próximas, obtidas através da seleção e picagem de imagens encontradas, ao acaso, em diversas fontes.” A utilização da *collage*, que trabalha com o fragmento, reforça, segundo Cohen, a utilização de uma linguagem gerativa, no sentido do acesso à livre associação, ao invés de uma linguagem normativa, ligada à gramática discursiva.

⁷⁶ COHEN, Renato. Performance como Linguagem. Editora Perspectiva, São Paulo, 2007, p. 57.

É claro que temos de ponderar uma diferença fundamental entre a *performance*, como linguagem, e o cinema, já que a matéria do filme é feita de som e imagem e submetidos à montagem enquanto a *performance*, por sua vez, é uma expressão cênica *ao vivo* (aqui e agora) como uma função do espaço e do tempo. ($P = f(s, t)$, como coloca Cohen).

Mas essa diferença toma outras proporções se consideramos o fato por outro ângulo e levamos em conta um ponto fundamental dentro da realização cinematográfica - a fronteira configurada pela presença da câmera – a figura do realizador pode estar atrás da câmera ou na frente da câmera, e isso muda tudo.

Na medida em que o realizador se coloca diante das lentes, configurando-se como sujeito e objeto na mesma cena, se estabelece uma nova configuração, que vem se caracterizar pela reflexividade e que já foi experimentada algumas vezes no cinema documentário, desde Vertov (mesmo sabendo que não era ele que estava com a câmera filmando, isso não muda o fato do uso da metalinguagem – o cinema se mostrando enquanto construção) passando por Jean Rouch, que se estabeleceu como um marco desse cinema em que os participantes, incluindo o realizador, experimentam o encontro como possibilidade de realizar um cinema que se dá a ver em seu próprio percurso, em seu andamento.

Operado esse deslocamento, abrem-se algumas semelhanças entre as duas expressões - o documentário e a *performance*, na medida em que podemos identificar o realizador cinematográfico no contexto da ambigüidade existente entre a figura do artista *performer* e de uma personagem que ele represente, como aponta Cohen. Quando, no contexto do cinema, o diretor atravessa a fronteira demarcada pelo espaço ocupado pelo realizador e a equipe de gravação, e se coloca na frente da câmera, essa situação se assemelha ao ator que entra em cena e “passa a ‘significar’ (virar um signo) e com isso ‘representar’ (é o próprio conceito de signo, algo que represente outra coisa) alguma coisa”.⁷⁷ É importante ressaltar, ainda dentro dessa questão, como faz o autor, que, mesmo que a personagem seja auto-referente, quer dizer, o ator representando a si mesmo, ainda assim haverá esse desdobramento.

⁷⁷ 95. Cohen, Renato. Idem

Cohen chama atenção para o fato de que na *performance*, a representação tende para a *atuação*, no sentido de ser menos deliberada, contar com um maior grau de improviso e espontaneidade e privilegiar o momento presente, o momento da ação, e também um maior sentido de tempo real, de duração.

Quando Vertov tomava a “vida de improviso”, ou Jean Rouch e Edgar Morin vivenciavam, junto com os outros participantes a interação e transformações de cada personagem através do encontro e suas diferentes atuações, de alguma maneira, essas situações, em menor ou maior grau, dialogam de perto com essas características da *performance*. Quando Varda se coloca na frente da câmera desdobrando os seus papéis em sua atuação, também podemos considerar a narrativa como performática, principalmente se levarmos em conta todos os elementos da cena além da sua presença, como as justaposições de elementos plásticos, a repetição da cena, a utilização de elementos cenográficos que convergem para uma maior percepção do momento presente, da ação propriamente dita, que se transforma numa espécie de ritual bem humorado e lúdico.

Os elementos performáticos estão presentes ao longo do filme e se delineiam de maneiras diferentes ao longo da narrativa, às vezes provocados pela própria montagem que se comporta enquanto *collage* como numa seqüência, em que num jogo de composição, o filme coloca cara a cara Agnès e Yanco, imagens oriundas de planos diferentes, enquanto ele conta sobre sua família e ela escuta.

Pequenas interferências cênicas que se integram no momento da filmagem, repercutem no sentido de reafirmar o aspecto lúdico e trazer à tona a percepção da *atuação* como quando Yanco está segurando uma moldura com as mãos, que o enquadra como a uma pintura, e em *off* Varda diz que achava ter encontrado um tio rico e americano numa clara alusão ao Tio Sam, personificação nacional dos Estados Unidos da América e um dos símbolos mais famosos do mundo.



A cena como um todo acaba tendo um efeito bastante irônico e bem humorado já que a moldura traz uma conotação “fake” à afirmação da cineasta sobre quem é realmente esse tio que ela encontrou. A ironia e o bom humor dão o tom da seqüência quando ele retira a moldura e num outro plano fala para a câmera que lamenta, mas não é totalmente seu tio, na medida em que ela é filha de seu primo, que ele não é totalmente americano porque adquiriu a nacionalidade americana só na idade de 50 anos e não é rico porque nunca guardou dinheiro.

Nesse sentido, há como que uma “desconstrução” do que vinha sendo alinhavado até agora – ele não é mais tanto o seu tio nem é mais tão americano, e, assim, o filme continua atuando na chave da construção/desconstrução, como num jogo onde as peças avançam e recuam num tabuleiro trazendo conotações e significações diversas ao longo da partida. É a própria instabilidade da subjetividade, como algo que não está dado, mas que se move no terreno das incertezas e suas repercussões.

O jogo continua e mais uma vez os significados se movem.

Segue-se o tom bem humorado e lúdico, agora com a incorporação de elementos cênicos que dialogam de perto com o contexto ficcional. As fronteiras entre os gêneros se cruzam em favor de uma narrativa que surpreende pela multiplicidade de fatores que agencia para se constituir.

Numa cena cenografada, Yanco está sentado, de terno e gravata, ao lado de uma mesinha com flores. Em *off* ele diz que pode ser seu tio se Agnès assim desejar, que ele lhe dá “permissão” para lhe chamar assim, que todo mundo o chama de “oncle”- “*me chame de “oncle”, soa bem, não?”*



A resposta performática aparece com Varda usando vários “bottons” pregados em sua blusa – “I like uncles Yanco”, “He is greek” e “He is gret” são as inscrições em cada um desses objetos muito em voga na década de 60.



O filme segue - estão todos, Varda, seu tio e amigos dele almoçando em volta de uma mesa enquanto a narração *off* da realizadora conta que eles festejaram a bordo os reencontros, que o tio queria mostrar a sobrinha aos seus vizinhos, sua sobrinha queria mostrar o tio para o público das salas escuras.

Mais uma vez o filme se flagra como construção, explicitando a sua natureza múltipla e descontínua quando enuncia uma questão que envolve diretamente o espectador. Esse procedimento desconstrói a posição do espectador, tira-o do transe da passividade e o traz para uma posição crítica em que se percebe enquanto parte desse dispositivo que é o filme – o *espectador que vê* passa a *ver que é espectador*.

A narração *off* continua qualificando algumas características do tio – o bom “vivant”, o bom cozinheiro, o bom papai hippie que recebe a todos no domingo, mas sobretudo o pintor.

O bom humor e a desconstrução continuam o seu itinerário dentro de filme – Yanco está na janela de sua casa e pede para Agnès deixá-lo fazer a sesta, pois não dorme muito à noite, repete mais uma vez o pedido para fazer a sesta por meia hora.



O som do mar é o único que embala o seu sono enquanto a câmera passa pela entrada da casa onde há um aviso “não perturbe, tempo da sesta”, vai até a sua cama onde ele está deitado e se levanta feliz comemorando o belo dia de sol que está fazendo ao som de uma música grega.

A colagem toma outros rumos na composição de alguns depoimentos de Yanco sobre a vida em geral – ele está emoldurado por um buraco redondo e um menino abre e fecha uma janela recoberta de papel transparente colorido.



São frases curtas sobre a sua opinião sobre a família, as instituições, o paraíso, o que é ser grego, a velhice, que são intercaladas com cenas em que “bottons” com a inscrição “Viva Varda” e “I Like Uncle Yanco” são colocados nos mais inusitados lugares como na testa de um rapaz, na boca de um garoto ou no cabelo de uma moça ou ainda num gato.



Ele acaba falando da vida e da morte e se pergunta como a gente sabe que a vida não é a morte e a morte não é a vida. Pergunta que reverbera no filme como um todo, na medida em que ele levanta questões sobre o real e o imaginário, atuação e realidade, encenação e documento, ficção e documentário.

Documentário Performático

Um documentário performático que se insere dentro do contexto de uma das características mais marcantes do cinema de Varda que poderíamos chamar de *cinema de encontro*, onde *fazer* um filme também é *estar* nele, onde todos os participantes são afetados pela experiência do contato, que faz do filme uma construção ao vivo. Uma realidade em processo que se dá a ver.

A presença de Varda, que em grande parte de seus filmes acontece pela voz fora de campo, nesse filme toma corpo na tela e se implica na narrativa, é parte desse encontro, onde ela se descobre sobrinha e Yanco tio, onde eles se constituem e se reconhecem como tais para depois colocar tudo em questão, numa circularidade sem começo, meio e fim, narrativa que se apresenta ora construindo, ora desconstruindo.

O encontro se desenrola não numa perspectiva naturalista ou romântica, o filme abre um leque de procedimentos estilísticos performáticos e reflexivos, que estão sempre reafirmando a atuação do todos e a construção do filme,

É dentro dessa perspectiva que a narrativa do filme acontece – ela se estrutura por justaposições e não tem como referência um começo, meio e fim pré estabelecidos por uma lógica linear ou por regras de uma dramaturgia codificada.

Essas justaposições se dão através de elementos metalingüísticos como as repetições de uma cena, a utilização de claquete, elementos plásticos, que encontram na livre associação um aliado que pontua o fluxo narrativo com uma liberdade que surpreende neste documentário performático, em que vida e arte se aproximam.

4.2 - *Les Glaneurs et la Ganeuse⁷⁸**

(Os catadores e eu) - **subjetivações**

2000, cor, 35 mm, 82 min

Trata-se de um ensaio áudio-visual que parte da intersecção de alguns temas, como a própria realizadora coloca:

“Este documentário nasceu de várias circunstâncias. De emoções ligadas à precariedade, do recente uso de pequenas câmeras digitais e do desejo de filmar aquilo que vejo de mim mesma: minhas mãos que envelhecem e meus cabelos que embranquecem. E meu amor pela pintura quis também se exprimir. Tudo isso deveria responder e se imbricar no filme, sem trair o tema social que eu queria abordar: o desperdício e os dejetos. Quem os recupera? Como? Pode-se viver do resto dos outros? Na origem de um filme, há sempre uma emoção. Esta era a vez de ver tanta gente que vai recolher as sobras das feiras ou os restos jogados nos latões de lixo dos grandes supermercados. Quando os via, queria filmá-los, mas não sem o seu acordo. Como testemunhar por eles sem incomodá-los? Minhas intenções só se definiram durante as filmagens e a montagem. Pouco a pouco, fui encontrando a boa dosagem entre as auto-sequências (a ‘catadora’ que de uma mão filma a outra ou a sua mala) e as sequências sobre aqueles cuja situação e o comportamento haviam me impressionado. Consegui me aproximar deles e fazê-los sair do anonimato. E acabei descobrindo pessoas generosas. Há várias formas de ser pobre, de ter

⁷⁸ No dicionário encontra-se como tradução de “glaneur” o termo “respigador”, mas vamos usar também “recolhedor” ou “catador”.

*cólera, bom senso ou bom humor. As pessoas que filmei nos ensinam muito sobre nossa sociedade e sobre nós mesmos. Eu também aprendi muito fazendo esse filme. Tive a confirmação de que o documentário é uma escola de modéstia.”*⁷⁹

Essa entrevista traz algumas informações importantes. Em primeiro lugar o ato primeiro – a emoção que está no começo de todo filme, uma emoção estética, que no caso de Varda nesse filme, vai estar ligada à pintura, desde o gesto de se abaixar pintado e retratado por vários artistas ao longo da história, passando pelo seu próprio gesto de segurar a câmera e se abaixar para filmar, gesto que a transforma em “catadora” de imagens e histórias para contar; vai se ligar também à questão da reciclagem vista pelas lentes de uma artista preocupada com o aspecto social, mas também com o seu envelhecimento, como se os ciclos das coisas e da vida se cruzassem numa só reflexão, num filme que reflete a sua própria realização em cada encontro, em cada reflexão, um filme generoso com as pessoas, com a palavra de cada um, com o tempo de cada um, inclusive o tempo das rugas e das manchas na pele, no entendimento da vida como ciclo que segue o seu curso, independente do lugar que cada um ocupa no mundo.

Depois da emoção, situada como semente da obra, chama a atenção uma questão de metodologia de trabalho, que é o fato de intercalar a fase da montagem com a realização das filmagens. Encaminhando as duas ao mesmo tempo, a cineasta tem a possibilidade de realizar uma gestão mais artesanal no sentido de um ir e vir entre as imagens colhidas e suas possibilidades narrativas, tanto de encaminhamento quanto de encadeamento na montagem, buscando a partir daí, elementos sonoros e visuais que se pautam pela necessidade interna da narrativa.

O uso de câmeras digitais e suas possibilidades, as experimentações com a tecnologia digital, a precariedade, suas mãos que envelhecem, o gosto pela pintura, o desperdício e os dejetos, são alguns dos temas que o filme aborda. A sua presença na frente da câmera, o encontro com outros personagens, suas fabulações, as associações entre os gestos de filmar e o gesto de recolher os restos de colheitas ou feiras livres, a referência aos quadros de Millet, Jules Breton e outras representações desse gesto, as batatas corações, a

⁷⁹ Material de divulgação que consta do catálogo Retrospectiva Agnès Varda – O movimento perpétuo do olhar, 2006, p.117.

estrada como metáfora imagética do fluxo contínuo da forma ensaística, são elementos que estão imbricados e refletidos nessa narrativa que consegue transitar pelo pessoal, pelo social, pelo espiritual e tocar a todos em sua transcendência como obra de arte.

Uma das características mais marcantes do filme é o seu andamento – tem-se um ponto de partida que é a definição de “*glaneur*” e a reprodução do quadro de Millet encontradas num dicionário e a partir daí a narrativa se desloca ao sabor de associações de idéias ou de imagens, de sentidos, de digressões e de encontros.

O andamento do filme se dá por deslocamentos – a estrada é um elemento constante de ligação e re-ligação - que nos faz passar de uma informação a outra, de uma idéia a outra e também nos leva aos “*détours*” ou paradas para alguma reflexão, para depois retomar o fluxo da narrativa.

Esse fluxo se assemelha a uma escrita ensaística⁸⁰, livre do compromisso com o rigor literário, que dá livre curso às associações de idéias, como no pensamento, não aquele defende uma tese, atrelado a uma lógica interna, mas aquele que vagueia solto, que cria o seu próprio caminho, que engendra e concatena idéias no seu próprio *devenir*.

A *performance* segue sendo uma das referências – a sua presença física, o seu encontro com as pessoas, a sua voz que faz comentários, se engaja e explicita a sua ligação com os fatos, traz uma inflexão subjetiva, reflexiva, performática, transformando a narrativa num entrelaçamento da experiência do mundo, da vida e de si.

Além da *performance*, buscamos o conceito do procedimento *work in progress* que nos parece trazer uma contribuição para o entendimento da narrativa do filme. Renato Cohen considera que “a criação pelo *work in progress*⁸¹ opera-se através de redes de *leitmotiv*, da superposição de estruturas, de procedimentos gerativos, da hibridização de conteúdos, em que o processo, o risco, a permeação, o entremeio criador-obra, a iteratividade de construção e a possibilidade de incorporação de acontecimentos de percurso são as ontologias da linguagem.”⁸²

Dentro dessa perspectiva a obra incorpora processos como o acaso/sincronicidade, e também, o que o autor denomina linhas de força de “irracionalidade” que incluem

⁸⁰ O conceito de ensaio nas narrativas de Varda será melhor desenvolvido no quinto capítulo: “Cinensaios” de Varda – uma escrita para além de si mesmo.

⁸¹ O autor também vai usar a o termo *work in process*, incorporando as noções de progresso temporal e processualidade.

⁸² COHEN, Renato. *Work in Progress* na cena contemporânea. Editora Perspectiva. São Paulo, 1998.

sensações, pulsões, o pensar e sentir intuitivos, não-lógicos, sendo que se constitui um paralelo entre o processo e o produto, paralelo esse que se constitui como matéria mesma dessa criação. A obra é gestada em seu percurso, ela é a sua trajetória, é o processo mesmo que se apresenta como obra.

Varda vai trabalhar com o acaso e a sincronicidade, assim como a possibilidade de incorporação de acontecimentos e participantes ao longo de seu percurso. As relações deixam de ser causais para se tornar proliferantes, a narrativa se desenvolve como que para todos os lados, encadeando acontecimentos, justapondo significações, aglutinando territórios, comparando atividades, reciclando imagens.

Ainda a guisa de uma aproximação geral podemos destacar uma outra característica do *work in progress* que dialoga diretamente com o *modus operandi* de Varda, a saber, o privilégio, como aponta o autor, “do criador, em presença, sua voz autoral, em que se acumulam as funções de direção, criação da textualização de processo e *linkage* da *mise en scène*.”⁸³ Vale dizer que a cineasta assina direção, roteiro, narração e montagem compartilhada, se configurando, consideradas as devidas diferenças entre a arte cinematográfica e a teatral, uma simetria no que diz respeito às funções da diretora ao “encenador-orquestrador” caracterizado pelo autor na cena teatral.

Tudo começa assim:



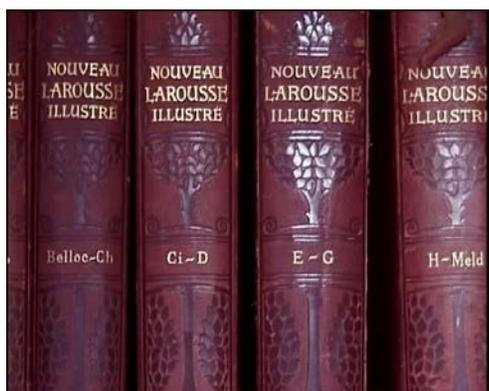
⁸³ COHEN, Renato. *Work in Progress* na cena contemporânea. Editora Perspectiva. São Paulo, 1998. XXVIII.

Um gato está em primeiro plano na apresentação do filme. Ele está deitado em cima do computador e na tela vemos o nome do filme. Close de seus olhos grandes e verdes que nos olham diretamente.

A escolha dessa imagem nos remete ao mundo familiar, à intimidade de uma casa, ao mundo de “dentro”, já que o gato, como animal de estimação que é em nossa sociedade, está carregado de um sentido de bem estar e aconchego.

Esse mundo familiar continua a ser construído:

Os créditos do filme se sobrepõem a uma textura que logo se identifica como sendo a do couro que reveste volumes de uma enciclopédia/dicionário, aquela à moda antiga, com detalhes em relevo no couro. O livro é mais um elemento desse mundo interior e também nos remete a uma questão que vai acompanhar o documentário como um todo: a memória.



A página se abre na letra “G”, e a narração lê em voz alta a definição de “glanage”, e “glaner”, assim como de “glaneur” e “glaneuse”. Na página está a reprodução do quadro de François Millet, enquanto a narração nos informa que antigamente se tratava sempre de mulheres que recolhiam as sobras das colheitas (“glaneuses”) e as mais célebres, pintadas por Millet, estavam reproduzidas no dicionário.

O gato está ao lado do dicionário, num plano próximo, e esfrega o seu pescoço na capa dura do volume. Continuamos no contexto da intimidade e do caseiro, como se a cena fosse “flagrada” num instante de cotidiano.

A primeira associação vai da reprodução do quadro de Millet no dicionário ao seu original (na verdade, existe a mediação do filme entre o original e sua representação) no Museu D'Orsay , em Paris.



Nesse deslocamento, um outro universo se abre no filme: o da expressão artística. Cópia e original entram num diálogo que traz à tona a questão do estatuto da arte.

O gesto como *leitmotiv*

O gesto se atualiza no corpo de uma senhora camponesa - em seu depoimento, ela se lembra dos tempos em que apanhava as sobras da colheita com suas vizinhas quando ainda jovem.



Em determinado momento, refaz para a câmera o gesto se abaixar para nos mostrar como ela fazia para colher e guardar nas bordas do avental dobrado o que foi recolhido.

Movimento impregnado na memória corporal, um gesto que já se repetiu centenas de vezes e que contem todo o significado desse trabalho realizado pelos camponeses.

O gesto de recolher continua a ser o fio condutor: na continuidade do movimento, outras camponesas entram em cena, com seus chapéus de abas grandes, num registro em preto e branco de um filme antigo (possivelmente da época em questão). Os seus gestos dão seqüência ao ato de se abaixar e depois guardar o que recolheu na dobra do avental para novamente se abaixar para recolher.

Do filme antigo para as imagens de quadros que reproduzem mulheres camponesas em seu trabalho de coleta no campo.



O último quadro introduz a cor, que nos leva de volta para a casa da camponesa, em que mora desde a sua infância, donde se conclui que era exatamente nesse lugar que ela se reunia para conversar e tomar café depois de um dia de trabalho, como ela conta.

A trajetória do gesto de abaixar para recolher é bastante significativa nesse momento do filme, pois através dele se alinhava algumas de suas dimensões possíveis: quando a camponesa refaz o gesto para a câmera, ele está em relação direta com a memória corporal, escrita impregnada no corpo. Num segundo momento, quando ele se apresenta no filme antigo, é como registro de uma realidade, mas que, deslocado de seu contexto, torna-se referência histórica e o terceiro gesto vem inscrito no contexto da obra de arte, da expressão artística. Memória, história e arte dialogam através do gesto, referência de uma

atividade que, mesmo transformada em suas características sociais e culturais, persiste enquanto atividade humana quase ancestral.

Se o gesto esteve circunscrito ao contexto do campo, ele chega à cidade. Se ele se referia ao passado, agora ele é presente. A narração coloca que, se “respigar” faz parte do passado, o gesto de se abaixar para recolher não mudou, numa sociedade que se alimenta até a saciedade, catadores agrícolas ou urbanos, eles se abaixam para recolher as sobras, tudo isso em frases que rimam entre si formando uma espécie de “rap” engajado que acompanha uma montagem que lembra o “clip”.



No contexto urbano, o gesto se atualiza e ganha novo fôlego dentro da narrativa, se reabilita na atualidade como atividade tanto rural quanto urbana usada por pessoas necessitadas numa sociedade que pratica o desperdício, que marginaliza parte da população, tema que se revelará o eixo principal da narrativa.

O engajamento do filme se delinea claramente a favor daqueles que vivem do resto dos outros – que se alimentam de sobras, que recuperam o que foi jogado fora, ou que transformam esses restos em obras de arte ou artefatos. A narrativa se alinha com aqueles que se encontram à margem da sociedade, com aqueles que se abaixam para recolher.

A narração chama atenção para o fato de que, hoje em dia, a atividade não é mais realizada unicamente pelas mulheres, e que, ao filmá-los, percebeu, na maioria das vezes, que esta se tornou solitária em contraposição ao que se vê no testemunho das pinturas de antigamente, onde era raro encontrar uma respigadora solitária. Em todo caso, continua a nos informar, existe uma bastante célebre, aquela pintada por Jules Breton que está no Museu de Arras.

No contexto do procedimento de *work in progress*, podemos considerar o gesto como um *leitmotiv* do filme, que segundo Cohen, é uma das referências na organização do procedimento. “O termo *leitmotiv* é originário da música e literatura: uma primeira tradução possível seria vetor, dando conta dos diversos impulsos e tracejamentos que compõem a narrativa.”⁸⁴ Esse conceito se refere aos temas recorrentes que percorrem toda narrativa e que o autor vai preferir traduzir como “linhas de força”, por acrescentar à idéia vetorial um sentido de fisicalidade, própria à linguagem teatral.

No filme de Varda, o gesto se configura como um *leitmotiv* na medida em que traz consigo uma rede de significados que se manifestam numa dinâmica em que os sentidos vão se criando e recriando ao longo da narrativa.

Todo esse primeiro andamento do filme se compõe pelo gesto, é ele a linha de força das cenas, que em sua materialidade esculpe os corpos, une temporalidades diferentes, se lança no caminho da memória, resgatando sentidos adormecidos, traça uma crítica a uma sociedade que desperdiça os seus restos.

A estrada organiza o espaço

Entra em cena a estrada, aquela que leva para a cidade de Arras, atrás da catadora pintada por Jules Breton que está no museu da cidade.



A estrada é apresentada por uma subjetiva de dentro do carro e enquanto os caminhões passam, a narração se dá a liberdade de dizer que falará sobre isso mais tarde,

⁸⁴ Cohen, Renato. Idem

não agora. Essa colocação nos leva a crer que a situação se repetirá e ela de fato se repete. Ao longo do filme, estrada é utilizada como elemento recorrente, o que cria uma materialidade aos deslocamentos, a ação de percorrer se torna concreta e, podemos considerar que acaba funcionando como mais uma característica do procedimento *work in progress*, a saber, a “organização pelo *environment*/espacialização: a organização espacial por territórios literais e imaginários substitui a organização tradicional – de narrativas temporais e causalidades”⁸⁵.

O uso do deslocamento pela estrada traz para o filme uma organização espacial quase cartográfica, pois signos como placas e suas informações ou mesmo a geografia de cada estrada e suas características peculiares, vão configurando o espaço físico da extensão percorrida como um dado da imagem que privilegia a ação, fazendo com que o espaço se torne uma dimensão encadeadora dentro da narrativa. Há como que uma espacialização da narrativa, que dá a ver um tempo que transcorre em função do espaço percorrido, contribuindo para a percepção de que o filme vai se realizando no seu percurso.

A realizadora como catadora – *devir e performance*

Nesse momento, há uma subversão da narrativa – a realizadora atravessa a linha que divide o que está à frente e atrás da câmera, e se encontra ao lado do quadro de Jules Breton no museu de Arras, segurando um maço de trigos. Uma grande moldura enquadra a figura de Breton e, por sua vez, a realizadora encontra-se “emoldurada” por um tecido que lhe faz fundo e está sendo suspenso por dois funcionários do museu, um de cada lado, que estão de pé, em cima de dois bancos. (vale observar que este procedimento lembra aquele em que dois garotos seguram o coração de papel vermelho em “*Oncle Yanco*”). Em *off*, corroborando o que a imagem transmite, Varda diz que a catadora do título do filme, é ela (“sou eu”).

Numa cena que realiza a teatralização direta do corpo, Varda está segurando o trigo com a mão contrária à da figura, numa sugestão de jogo de espelhamento, um espelho que, se estabelece alguma relação de identidade entre a cineasta e personagem do quadro,

⁸⁵ Cohen, Renato. Idem. pp.26.

subverte as relações internas da realizadora dentro da narrativa. Sugere-se algo da ordem do “devir outro”, uma passagem entre um estado e outro, que nos remete diretamente ao conceito de função fabulação que Deleuze propõe como elemento catalisador da ruptura que se instaura na narrativa cinematográfica na década de 60, quando essa deixa de aspirar a verdade. Ele toma as obras de Jean Rouch (*Les maîtres fous, Moi um noir, Jaguar*) como parâmetro dessa mudança, em que as personagens estão sempre se tornando outras, trazendo novas inflexões para a narrativa. “Percebemos em primeiro lugar que a personagem deixou de ser real ou fictícia, tanto quanto deixou de ser vista objetivamente ou de ver subjetivamente: é uma personagem que vence passagens e fronteiras porque inventa enquanto personagem real, e torna-se tão mais real quanto melhor inventou.”⁸⁶

O autor vai contrapor à forma de identidade “Eu = Eu”, que deixa de valer nessa narrativa, a forma “Eu é outro” que é “a formação de uma narrativa simulante, de uma simulação de narrativa ou de uma narrativa de simulação que destrona a forma da narrativa veraz.”⁸⁷

“Eu é ela” ou “Eu, uma catadora”. É essa passagem entre um estado a outro que se afirma nessa cena performática em que a cineasta adentra a fronteira do quadro, tomando o corpo como objeto artístico. A cena lembra o “*tableau vivant*”, revelando uma interface entre teatro, pintura e fotografia, em que o gesto se inscreve como fundador da cena tomando as atitudes, elas mesmas, como reveladoras de significados.



⁸⁶ DELEUZE, Gilles. Idem. pp. 184.

⁸⁷ DELEUZE, Gilles. Idem. pp.186.

A cena segue... Num gesto a realizadora deixa cair o trigo da mão enquanto leva a câmera ao olho pela outra mão. Em *off*, ela narra a sua ação, até que ficamos frente a frente com ela através da câmera.



O trigo é substituído pela câmera e a personagem agrega outra qualidade – a de catadora de imagens. Se na cena anterior, ela se define como catadora, nesse momento se agrega uma especificidade dentro do contexto da atividade de catar - as imagens. Sua coleta se faz pela intermediação da câmera, quer dizer, ela é uma catadora de imagens, mas... também de batatas, como veremos mais adiante.

É a personagem Varda passando por vários estados, um devir que sugere passagens contínuas, subjetivações ambulantes que não perseguem a verdade, mas um vir a ser constante em sua fabulação que a torna mais real quanto mais e melhor fabula.

Auto reflexiva, a câmera aponta para o espectador enquanto transforma-se, ela mesma, em personagem que se dirige a nós em sua própria *performance* enquanto dispositivo.

Os efeitos do dispositivo – uma *performance* diferente

Novamente na frente da câmera, Varda submete-se aos seus efeitos – ora seu rosto é multifacetado, ora ela se transforma em manchas que lembram uma pintura impressionista, ou ainda, diante de um espelho, brinca com mais essas transformações que ela vai adquirindo nesse seu processo de fabulação.

Essas imagens digitais, que dão a ver algumas possibilidades gráficas do dispositivo, podem ser consideradas uma *performance* dessa que atingiu o status de personagem – a câmera. Uma sobreposição de atuações – a de Varda, que se posiciona para a câmera em várias atitudes e a da câmera, que mostra as suas possibilidades tecnológicas, como alguns efeitos que transformam as imagens em presenças epidérmicas em seus diversos matizes.



Numa cena bem teatral, seja pela sua gestualidade, seja pelo fato de aproveitar uma frase de Pierre Corneille⁸⁸, que pertence ao contexto do teatro do séc. XVII, a realizadora penteia o cabelo num plano próximo, os fios brancos revelam-se por entre o pente. Em *off*, a narração comenta a frase do dramaturgo.

“Não, não é ‘oh raiva!, oh desespero!’

Não é ‘ oh velhice inimiga!’

Seria mesmo velhice amiga, mas em todo o caso, existe o meu cabelo... e minhas mãos que me dizem que o fim está próximo.”

⁸⁸ “*Ó raiva! Ó desespero! Ó velhice inimiga!*” Esta é uma frase de Pierre Corneille, que foi um dramaturgo de tragédias francês, um dos três maiores produtores de dramas na França, durante o século XVII, ao lado de Molière e Racine.

O corpo da personagem/catadora ainda é o elemento que comanda a narrativa. Agregam-se mais transformações, agora àquelas diretamente ligadas à passagem do tempo, essa espécie de deus das mudanças, comandante maior dos devires. É a sua passagem no corpo e seus efeitos que estão em pauta, é ele que imprime as manchas, que talha as suas rugas, marcas que a ela “recolhe” em imagens e texturas que avisam que o tempo passou e trouxe com ele a velhice, que ela carinhosamente chama de “amiga”.

O filme vai novamente para a estrada, agora pela mão de Varda, literalmente, que está no volante do carro, em direção a região de Beauce.



Outro *leitmotiv* - filmar uma mão com a outra mão

A estrada se apresenta mais uma vez em sua função organizativa, situando o filme numa espacialidade concreta que dá visualidade não só ao alcance geográfico de seu percurso dentro do território francês, como também ao jogo entre cidade e campo que a narrativa instaura. A estrada se comporta como elo visual que envolve a ação de percorrer, esse movimento que pontua e dá ritmo à narrativa.

Na região de Beauce, encontram-se respigadores que coletam batatas depois da colheita e triagem daquelas que servem aos padrões de mercado.

A seqüência intercala os depoimentos das pessoas enquanto fazem o seu trabalho e narração em *off* que complementa algumas das informações. É bastante informativa, no sentido de mostrar como é feita essa escolha das boas batatas, o processo e sua mecanização, o quanto se joga fora, etc.

Ao acompanhar o despejo das batatas, a realizadora encontra um homem que informa ter recolhido 150 kg de batatas e mostra que, entre as sobras, existem batatas bem

grandes, outras estragadas e que não são aproveitadas, as muito pequenas que também não são levadas e, ainda, aquelas que são disformes, em formato de coração.



Nesse momento a realizadora entra em quadro para pegar essa batata dizendo que lhe interessa o coração.

O gesto de entrar em quadro para pegar a batata reafirma o procedimento *work in progress*, na medida em que, como aponta Cohen, o seu produto “é inteiramente dependente do processo, sendo permeado pelo risco, pelas alternâncias dos criadores e atuantes e, sobretudo, pelas vicissitudes do percurso.”⁸⁹ Nesse sentido, a descoberta da batata em forma de coração no ato da filmagem, a decisão de se aproveitar dela imediatamente e incorporá-la como elemento da narrativa, revela essa dependência direta do processo, de sua abertura para o acaso, para as circunstâncias que se apresentam no percurso e revelam o processo de realização como parte da obra que está sendo criada.

Por outro lado, o gesto de entrar e sair de quadro instaura, o que poderíamos chamar de uma *performance* coreografada, que acontece entre a linha delimitada pela câmera, em que o corpo se apresenta no quadro de várias maneiras, ora inteiro, ora em pedaços, uma coreografia que gera uma vibração entre o “fora” e o “dentro”, em que a câmera é a fronteira.

Uma coreografia cujo título poderia ser “filmar com uma mão a outra que recolhe batatas em forma de coração”, frase usada por Varda num plano geral em que está filmando ela mesma enquanto recolhe batatas-coração. Essa frase é síntese de muitos dos elementos

⁸⁹ Cohen, Renato. Idem. pp.18.

investidos no filme - reflexividade, o uso da câmera digital e suas possibilidades, a performance como *modus operandi*, o *leitmotiv*, indiscernibilidade entre sujeito e objeto da obra.



A forma coração traz uma dimensão simbólica ao filme, pois de maneira geral, o coração corresponde à noção de centro. Se o ocidente faz do coração a sede dos sentimentos, todas as civilizações tradicionais localizam nele, ao contrário, a inteligência e a intuição. O coração é, de fato, o centro vital do ser humano e, em muitas culturas, é tido como símbolo do centro da individualidade. Isso repercute no filme, reafirmando a atividade e o gesto de catar como seu centro, como coração da narrativa.

Por outro lado, a batata-coração traz consigo outras significações. O que, num primeiro momento, se apresenta como uma deformação na batata, a causa de sua rejeição no mercado, passa a ser a causa de sua importante inserção no filme. Estar à margem, parece ser condição de compatibilidade com o filme. É disso que se trata – da marginalidade, vista em sua dimensão social e econômica como um fractal do funcionamento da sociedade como um todo, um microcosmo que contém todas as informações do macrocosmo social. Coração-fractal.

As batatas deformadas, ela leva para casa, as filma mais uma vez, e sua personagem se apresenta duplamente catadora – de imagens e de batatas coração.



Filmar com uma mão a outra mão, procedimento recorrente no filme, também acontece na estrada enquanto se desloca de um lugar a outro, num momento de descontração, quando brinca de “pegar” os caminhões com a mão. *Performance* lúdica que incorpora a espontaneidade, o imprevisto e o bom humor.

Uma rede em processo – narrativas simultâneas

O procedimento *work in progress* reverbera também no que diz respeito aos encontros com os catadores, no sentido de que, ao longo do filme, vai se criando uma rede de contatos que acontecem por associações, onde uma pessoa leva a outra, sendo que a narrativa se detém mais em alguns do que outros em função de suas colocações e disponibilidades. Cria-se um fluxo que, novamente, depende diretamente do processo, das circunstâncias que se apresentam e que o filme incorpora.

O filme se detém mais em alguns personagens, apresenta o seu local de moradia, a sua atividade de coleta, os seus problemas pessoais, pequenos dramas familiares e com isso vai se aprofundando em vários aspectos da vida dessas pessoas que vivem na marginalidade. Essa rede de pessoas possibilita, por outro lado, perceber uma diferenciação maior entre as maneiras de se estar nessa situação – alguns porque foram perdendo, aos poucos, as ligações com a sociedade, como empregos, moradia, seguridade social, outros, estão nessa situação já faz tempo e têm uma vida estruturada pelo uso das sobras, são recicladores familiarizados com todas as possibilidades do processo – de comida à vestimenta, passando pelo uso da água e pela mobília, suas vidas se estabelecem por esta via. O filme se detém no modo de vida dessas pessoas, como e onde moram, como obtém

água, como cozinham, como se aquecem no frio, enfim, vai se operando uma verdadeira arqueologia desse modo de vida.

Outros praticam a coleta por economia e posicionamento em relação ao desperdício ou mesmo por tradição na família, como é o caso do dono de um restaurante que leva a questão muito a sério em seu estabelecimento, onde nada é desperdiçado e que vai buscar algumas de suas matérias primas no campo, sejam frutas maduras que caíram das árvores ou temperos que ele colhe pelos arredores, tudo isso tendo os conceitos de economia e reciclagem como referências em sua atividade.

Ao longo dos encontros e entrevistas, o filme vai se utilizar, bem ao espírito da *performance*, de pequenas encenações com alguns dos personagens. Uma delas é com esse dono de restaurante que aparece emoldurado por abóboras enquadrado por abóboras na frente de seu restaurante.



Se o filme se alinha com os catadores e seus modos de vida, por outro lado não deixa de procurar pelos proprietários de terra, produtores e agricultores para saber sobre a produção, o desperdício, a permissão de respigar ou a sua proibição, como é o caso de produtores de vinhas na região de Borgogne, mais uma vez pela estrada que efetua ligações visuais entre as regiões e seus deslocamentos.



Alguns proprietários falam sobre a proibição de recuperar em suas terras, argumentos que o filme vai rebater com mais uma encenação, dessa vez com um juiz de toga, o código penal em mãos numa horta de couve flores, reafirmando a sua simpatia pelos catadores e recuperadores. Ele lê o capítulo que dá plenos direitos à atividade de respigar em Avignon, não só por necessidade, mas também por prazer. Apesar de seu tom bem humorado e lúdico, a cena é uma resposta aos proprietários da região que não permitem a coleta em suas propriedades.



A dimensão da atividade de catar, de recuperar, vai se transformando e agregando novas significações que revelam aspectos diferenciados da reciclagem de maneira geral, integrando essa opção dentro da engrenagem social como um todo.

Se alguns catam por necessidade, outros são artistas que recuperam objetos para suas *bricolages* e colagens artísticas. Fazem da cidade e das coisas que as pessoas jogam

fora um ponto de partida para novos usos que agregam novos olhares, novas informações, deslocando a atividade para o plano das artes plásticas.

Outros têm na recuperação uma filosofia de vida como Alain F., vegetariano, que trabalha como voluntário na alfabetização de estrangeiros e vende jornais na rua, o que lhe remunera pouco como ele mesmo conta, e se alimenta exclusivamente de sobras das feiras. Sua alimentação é baseada em frutas e pão, e usando o seu conhecimento de biologia adquirido num curso de biologia, ele sempre tem em mente o equilíbrio alimentar entre proteínas, lipídios e sais minerais.

O acaso e suas reverberações

A incorporação do acaso e suas manifestações reafirma o procedimento *work in progress* ao agregar acontecimentos ao longo do percurso numa narrativa que opera como rede, em contraposição ao modelo da linearidade, utilizando-se de seqüências não causais, que contemplam o múltiplo, o simultâneo.

É o caso do encontro de Varda com um vinicultor também psicanalista, Jean Laplanche (só depois das filmagens, como é apresentado no filme *Deux ans après*, é que a realizadora fica sabendo se tratar de um psicanalista famoso, co-autor do livro “Vocabulário da psicanálise”, entre outros) que vai contar, não só como produz os seus vinhos e lamentar a proibição da coleta na região, como falar também a respeito de sua teoria psicanalítica, a “anti-filosofia do sujeito”, em que o homem descobre sua origem primeiramente no outro, o sujeito se constituindo na relação com o outro. É interessante notar os efeitos das ações do acaso na narrativa como nesse momento, em que a teoria psicanalítica de Jean Laplanche repercute no filme como um todo, na medida em que podemos considerar que Varda se constitui enquanto catadora na sua relação com o outro, é no encontro com o outro que se descobre também respigadora.

Outra obra do acaso é o que a narração, em *off*, denomina “*a dança da tampinha da filmadora*”. É que, ao final de uma filmagem, a câmera ficou ligada sem querer e ao andar com ela ligada, a sua tampa entrava e saía de quadro, imagens que foram incorporadas, e que ao som de um jazz lembra uma animação improvisada e... nos faz sorrir. Poéticas do acaso.



Outro encontro nos leva, pelo acaso, aos primórdios do cinema. É que o proprietário de outra vinha herdou a terra de ninguém menos que Etienne-Jules Marey, que no final do séc.XIX desenvolveu a fotografia animada e a possibilidade da decomposição do movimento, “ancestral absoluto dos cineastas, antes de Muybridge, antes dos irmãos Lumière”, como coloca a narração. Esse encontro resulta para o filme num pequeno *détour* sobre Marey e suas descobertas com as imagens.

O acaso intervém mais uma vez, quando Varda pára num depósito tipo “*trouvailles*” (achados) e encontra um quadro com uma cena de catadoras no campo, de pintor desconhecido. Ela leva o quadro com ela e jura, pela narração, que foi obra do acaso.



Coleta espiritual – ressignificações

O conceito de *respiçar* passa por um processo de ressignificaç durante o filme.

Coletar, catar, reciclar, recolher, apanhar, gesto que se reinventa, trazendo novos significados – coleta-se para comer, para reciclar objetos aproveitados em realizações

artísticas, recolhe-se por filosofia a favor do não desperdício, ou até pelo puro prazer de colher uma fruta no pé.

Pode-se considerar, dentro do contexto do procedimento *work in progress*, como um incremento ou até uma justaposição de significados para um mesmo conceito, como olhares renovados que nos dão várias perspectivas de um mesmo objeto. Visões que se superpõem umas às outras e que nos devolvem uma forma multifacetada, cubista, que agrega vários olhares em suas dissonâncias e congruências, numa superposição de estruturas.

Outra dimensão é agregada ao gesto de recolher – aquela ligada à memória. Coletar para lembrar. Se num determinado momento da narrativa, a realizadora, de câmera em punho numa cena bastante conceitual, se inventa como catadora de imagens, num outro momento está recolhendo batatas em forma de coração, agora, enquanto remexe nas coisas trazidas de uma viagem, agrega o seu sentido figurado, como ela conta em *off*, “recolher fatos, gestos, informações”. O gesto de recolher passa a ser garantia de memória, os objetos recolhidos serão o resumo da viagem.



A mala se abre, e ela vai apresentando as lembranças de sua viagem à Tóquio, a sua coleta emocional - cartões, pequenos objetos, fotografias. Entre os pertences, está um cartão com a reprodução de pintura de Rembrant, (na verdade, se trata de um auto-retrato), a sua mão se sobrepõe ao cartão e mais uma vez leva a uma reflexão sobre o seu projeto – “filmar com uma mão minha outra mão. Entrar no horror. Eu acho isso extraordinário, tenho a impressão de que sou um bicho, um bicho que eu não conheço.”

Em sua *performance*, a cena reafirma o gesto de recolher imagens, imagens lembranças, imagens de si mesma. Se auto-filmar, auto-retratar. Recorrente, o ato de filmar

com uma mão a sua outra mão, se configura como outra linha de força dentro do filme, numa confluência de significados que desemboca no auto-retrato, considerado como um constante processo de vir a ser, passagens de um estado a outro. Retratos fugidios porque passageiros.

Vida e Arte se aproximam – sincronicidade

Se o filme começa com as catadoras de Millet, vai terminar com as catadoras de Hédouin, se constituindo numa rede em que as narrativas se superpõem, se entremeiam, gerando-se umas às outras, como é próprio do modelo *work in progress* em sua natureza gerativa

Trata-se do quadro “*Les glaneuses fuyant l’orage*” (“Catadoras fugindo da tempestade”), de Hédouin, que Varda viu num catálogo e conseguiu que o museu Villefranche-sur-Saône o retirasse de seu depósito para filmá-lo.



A sincronicidade⁹⁰, outro componente do *work in progress*, se faz presente mais uma vez, quando ao retirar o quadro do depósito e trazê-lo para o exterior, se anunciava

⁹⁰ Yung define o pensamento sincronístico, o modo clássico de pensar na China, como sendo aquele em que “a questão não consiste em saber por que tal coisa ocorre ou que fator causou tal efeito, mas o que é provável que aconteça conjuntamente, de modo significativo, no mesmo momento.” In *Adivinhação e Sincronicidade, A psicologia da Probabilidade Significativa*. Marie-Louise Von Franz. Editora Cultrix, São Paulo, 1980.

uma tempestade a ponto da tela tremer ao vento, como que dando vida à tempestade do quadro – as nuvens pintadas animam-se pelo efeito do vento fora da tela, os cabelos da curadora e sua assistente esvoaçam, assim como parecem esvoaçar os cabelos das catadoras do quadro. Realidade e ficção se dão as mãos e, arte e vida se intercedem por um momento. Talvez fosse mais preciso dizer por oitenta e dois minutos, duração do filme.

4.3 *Deux ans après* (Dois anos depois) – reencontros

2002, cor, Beta, 64 min

Esse filme foi realizado dois anos depois de *Les glaneurs et la glaneuse* e se remete diretamente a ele, comportando-se como uma crônica das opiniões e reações ao filme de 2000. As opiniões, os efeitos sobre os protagonistas e os reencontros compõem uma espécie de “zoom-out” que permite enxergar as coisas sob um novo ângulo. Dois filmes gêmeos.

Les glaneurs et la glaneuse teve uma repercussão gigantesca em vários países e Varda recebeu milhares de cartas com toda sorte de observações e presentes de espectadores do mundo inteiro. Ela, então, resolveu se colocar a questão do que seria o efeito de um filme e o que acontece com o espectador.

O reencontro entre os personagens (incluindo Varda) tem como ponto de partida a experiência do outro filme. Um jogo entre *performance* e vida real se estabelece através da troca de papéis – personagem ou cidadão da vida real? –, fabulação que se duplica e cria uma segunda camada de indiscernibilidade entre objetivo e subjetivo. Personagens do primeiro filme se reencontram na condição de espectadores para no minuto seguinte retornarem ao status de personagens de si mesmos. Espectadores do filme anterior se deslocam para dentro da cena como personagens do segundo filme.

O filme segundo Varda:

*Se este documentário bis é a crônica das reações ao primeiro documentário, ele é também uma ilustração de “pensamentos a posteriori”, aquilo que em inglês chamamos *afterthought*. De fato, cada um tinha alguma coisa a dizer após ter visto Os catadores e eu. Eu mesma, com um certo distanciamento, pude descobrir no filme, que se quer informativo, por ser documental, o trabalho do (meu) inconsciente sobre ele. Por exemplo, as batatas-coração descobertas nos dejetos por estarem “fora dos padrões” permanecem, como no primeiro filme, como imagens emblemáticas. Só que desta vez filmei aquelas que, mesmo depois de terem secado e até apodrecido, ainda voltavam a germinar. A energia vegetal é bonita de se ver.”⁹¹*

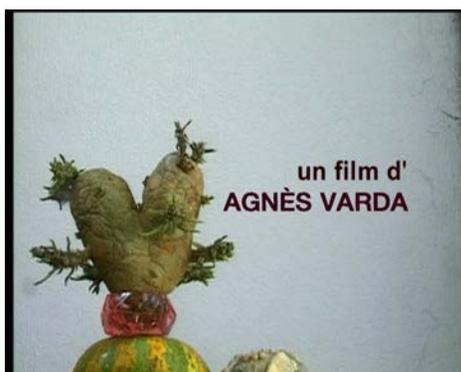
Cineasta sempre alinhada com o espectador, Agnès reserva-lhe o papel de um dos sujeitos diretamente envolvidos na narrativa, na medida em que dialoga e partilha ideias, impressões e reflexões com ele, sempre na primeira pessoa, na maioria das vezes pela narração *off*. Nesse filme, a narração está bem presente e a sua entrada em cena é mais rarefeita que no anterior. Varda aparece aqui e ali, com um ou outro personagem durante o filme, mas reserva para o final a sua presença, poderíamos dizer, de corpo e alma, num momento de entrega muito especial.

Em *Dois anos depois* o espectador vai se transformar em personagem que está na cena, dentro do quadro, o que instaura um circuito de diálogo específico entre os dois filmes. Num primeiro momento, há o diálogo da realizadora com o espectador do primeiro filme (*Les glaneurs et la glaneuse*), que reage fora do circuito cinematográfico por meio de cartas, mensagens e presentes. Em seguida, o espectador se transforma ele próprio em personagem do filme.

Nesse sentido, podemos considerar que esses dois filmes formam uma unidade, caracterizada por essa relação dialógica em que os papéis se intercambiam na cena e fora dela. Esse circuito entre os dois filmes se insere na narrativa, que intercala momentos de encontros e reencontros com a apresentação das cartas e comentários de espectadores – aparecem presentes confeccionados, como colagens e pequenos objetos, ou cartas as mais diversas, umas com desenhos, outras com poemas, outras ainda bordadas à mão, além de cartões-postais.

⁹¹ VARDA, Agnès. *Retrospectiva Agnès Varda. O movimento perpétuo do olhar*.p.119.

Essa ligação umbilical entre os filmes é concebida já nos créditos iniciais, que se sobrepõem a uma imagem bastante emblemática – uma batata-coração, que iniciou a sua jornada como objeto-símbolo no outro filme, germinou e deu brotos e folhas. Uma batata que germina, um filme que germina. A imagem também remete ao tempo que passou, o tempo da germinação, tempo do florescimento. Natureza e cinema germinam seus brotos, um em forma de folhas e galhos, outro em imagens e sons.

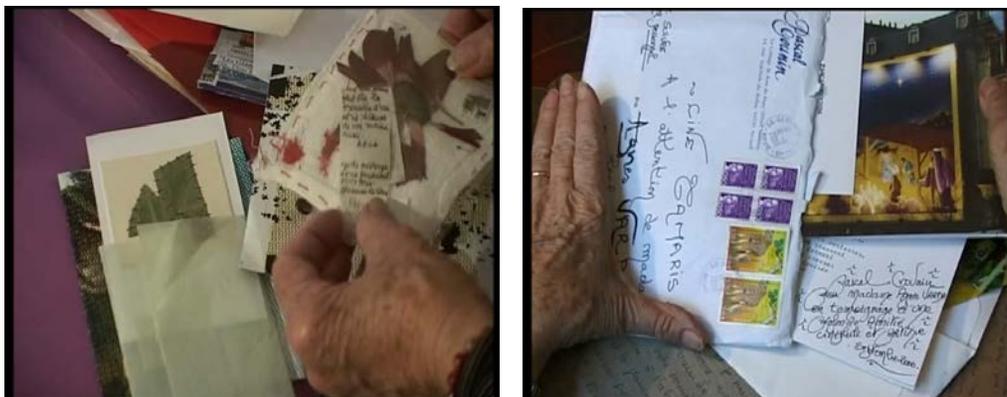


A unidade entre as duas narrativas continua a se afirmar quando o filme faz um resumo visual do primeiro filme – milhares de fotogramas que se apresentam em velocidade rápida fazem uma retrospectiva da narrativa.

Depois vêm os prêmios, muitos prêmios ganhos com o filme.



Em seguida, as cartas, mostradas e comentadas pela realizadora.



Quer dizer, o filme começa com referências diretas ao seu par realizado dois anos antes, introduzindo elementos que explicitam o diálogo, como uma carta recebida por Varda em cujo envelope consta também a entrada para a sessão em que os remetentes, Delphine e Philippe, assistiram *Les glaneurs et la glaneuse*.

No caminho para visitá-los, dentro do TGV, Varda nos apresenta a sua nova mochila vermelha e, ao passar pela ponte de Mauves ao longo do Loire, lembra do desenho animado que Jacques Demy havia realizado quando tinha onze anos. O desenho está ali, com seus pulos de edição, sua pintura direto na película, reproduzindo as cruces da ponte, os aviões e o bombardeio, enquanto, em *off*, a voz de Varda chama a atenção para todos esses detalhes.

As narrativas de Varda são assim, cheias de pequenos *détours*, ou digressões que se incorporam na narrativa. Essas interrupções no fluxo narrativo trazem à tona a dimensão de construção do filme, de processo, em que reflexividade e *performance* vão caminhar juntas.

Delphine e Philippe se encontram com Varda, a levam até sua casa, mostram o seu estilo de vida, totalmente ligado à reciclagem de objetos e coisas as mais diversas que aproveitam no cotidiano e também como expressão artística. Os três fazem uma refeição juntos, no quintal na frente da casa que um dia foi uma salsicharia. E Varda diz que vai sempre se lembrar de cada um deles.



Nesse filme, Varda alterna a sua presença na frente da câmera e a sua narração em *off* , fazendo reverberar essa fronteira entre o dentro e o fora de campo, transitando livremente de um ponto a outro.

Depois do encontro com o casal, uma parada para as cartas – por entre as mãos de Varda vão passando muitas cartas, enquanto a narração informa que Alain F. foi um dos personagens que mais impressionaram os espectadores. O seu modo de vida chamou muito a atenção, por ele ser vegetariano, se alimentar apenas de sobras de comida das feiras livres e ter uma atividade voluntária como professor alfabetizador. Varda, em seu diálogo direto com o espectador, aproveita o momento para agradecer pelas cartas e se desculpar por aquelas que não respondeu.



Em sua conversa com a realizadora, Alain, apesar de dizer que sua vida não mudou nesses dois anos, conta que foi chamado para discutir a questão da fome em algumas instituições e que mais pessoas comprem o seu jornal. O filme anterior segue sendo o tema

principal da conversa e ele diz que, em sua opinião, a presença da cineasta, no momento em que ela faz o seu próprio retrato, não foi bem-sucedida, é inútil. Agnès responde que ela também recolhe imagens para fazer o filme (como os catadores), ao que ele enfatiza que são as imagens do cabelo da cineasta e das manchas de velhice nas mãos que não lhe agradaram. Uma mulher que está passando na rua para dar sua opinião. Ela discorda de Alain. Para ela, a realizadora aparece pouco, pois está atrás de sua câmera. Ela também aproveita para indagar se Alain ainda está dando aulas de alfabetização.

Se o interesse principal do filme é o efeito de *Les glaneurs et la glaneuse* sobre o espectador, essa sequência é bastante emblemática, pois consegue reunir muitas das figuras envolvidas na questão – um espectador comum, um personagem do primeiro filme e a própria realizadora, três pontos de vista diferentes e complementares que se superpõem, adensando a reflexividade do filme.

O reencontro com Alain F. segue, como que ao sabor do acaso, incorporando as circunstâncias atuais da vida dele, como uma maratona de que ele participa usando um tênis achado numa lixeira. O filme acompanha a maratona e também um encontro entre ele e uma colega que começou a admirá-lo depois do filme. Nesse sentido, a narrativa se detém sobre os efeitos que o outro filme provocou na vida de Alain F., pessoa desconhecida até então, cujo modo de vida completamente estruturado pela reciclagem e pelo trabalho voluntário das aulas de alfabetização acaba ganhando grande repercussão.



Cabine de avião, chá e pés inchados. De volta para casa e para as cartas, muitas delas. E presentes.

Varda se dedica mais uma vez a comentar e mostrar as cartas e presentes diretamente para o espectador. Este é duplamente personagem – aquele que lhe mandou a carta ou o presente e aquele que está assistindo ao filme. Em algumas circunstâncias, os dois podem ser a mesma pessoa. Se o primeiro filme mobilizou tanta gente, o segundo toma esse efeito como seu próprio tema, deslocando os espectadores para dentro da narrativa.

Um deles pode ser, por exemplo, o ilustrador francês Jacques-Armand Cardon, que envia a Varda um desenho em que ela consta como personagem ao lado de um cavalo alado. E ela mesma constata que, graças ao filme em que o ilustrador “entrou”, ela também “entrou” no universo de Cardon.



O fluxo do filme continua com encontros com pessoas que lhe escreveram ou mandaram algum presente, ou reencontros com personagens do primeiro filme.

As ligações entre as sequências sempre se fazem por associações as mais diversas – pode ser uma palavra, uma imagem, um gesto. Dessa maneira, tudo acaba se ligando como que num fluxo contínuo, em que uma coisa se justapõe a outra, num percurso que incorpora os mais diversos materiais – desde as cartas e os presentes até trechos de outros filmes da realizadora que dialogam de perto com determinada situação ou com personagens do primeiro filme, ou a estrada, elemento que também está presente nessa narrativa. Dentro do contexto do procedimento *work in progress* esses elementos se apresentam como linhas de força, se organizando pelo uso do *leitmotiv*.

Revisitar alguns personagens. Claude, por exemplo, que conta a Varda que conseguiu parar de beber tanto. A cineasta também reencontra Gislaine, antiga companheira dele.



Varda se refere a um episódio ocorrido dois anos antes, quando filmou Gislaine gritando de dentro do vagão onde eles moravam, e conta que não usou a cena por medo de magoá-la. Gislaine lhe diz que não tem problema com isso, que é preciso “que muitas pessoas compreendam e vejam para compreender a vida das pessoas que caem na miséria, na rua e por que elas bebem”.

Em seguida a cena gravada dois anos antes é apresentada – Gislaine está dentro do trailer onde mora e berra com seu companheiro. Ela está nitidamente bêbada.

A preocupação com o outro, muito relevante dentro do contexto do documentário, quando se trata de saber como proceder eticamente em situações que podem implicar algum dano ao personagem, que tem sua vida *real* fora do contexto do filme, é colocada aqui, abertamente, como questão dentro do próprio filme. Varda se alinha claramente a favor do entrevistado, na medida em que só depois da anuência deste para que a cena seja liberada ela é incorporada à narrativa. O modo reflexivo como a questão ética e sua importância são colocadas dentro do filme aponta para outra das marcas do *work in progress* – a dependência do produto em relação ao processo, permeado pelo risco, pelas circunstâncias do percurso. A narrativa não só incorpora o risco e a incerteza da personagem concordar ou não com o uso de sua imagem, mas também coloca em discussão a própria questão ética como uma das vicissitudes de todo percurso documental.

Num outro reencontro, vida e filme se confundem quando François, que no primeiro filme reivindicava o direito à recuperação e vivia totalmente dela, conta que está numa unidade psiquiátrica por um tempo.



Ficamos sabendo, pela narração, que ele recolhia móveis e os deixava no saguão do prédio onde morava, até que os vizinhos chamaram a polícia, que julgou ser melhor colocá-lo em observação psiquiátrica. Cenas de um programa de televisão a que ele e Varda estão presentes afirmam, pelo depoimento de François, o caráter ético de sua opção de viver totalmente das sobras. François faz uma crítica ao sistema de comida industrial, que se utiliza de uma margem de segurança enorme em relação aos prazos de validade de seus produtos.

O questionamento social do filme adquire maior densidade quando traz à tona a discussão a respeito da medida em que uma sociedade consegue absorver um modo de vida completamente alternativo que coloca à prova todo o sistema de produção capitalista. A vida desse personagem dois anos depois carrega consigo grandes temas que, na verdade, são algumas das grandes questões dos dois filmes – a do desperdício, a da possibilidade de recuperação e reaproveitamento, do preparo da sociedade para implementar e absorver modos de vida alternativos.

Outro reencontro. Dessa vez com Salomon. Varda pede a ele para visitar a casa onde tinham filmado e fica sabendo que o dono da casa, Charly, também personagem do outro filme, morreu. Salomon agora mora dentro de uma caminhonete, a máquina de lavar fica na calçada, que também abriga um sofá.

Por associação, o sofá nos leva para uma sequência de outro filme de Varda – *Documenteur*, de 1980, no qual a personagem acha um sofá na rua e o recupera, levando-o para sua casa.



A justaposição de cenas acontece por livre associação, segundo o procedimento da *collage*. Do mesmo modo, cenas do filme de dois anos antes se justapõem a cenas do filme gêmeo. O uso da *collage*, segundo Cohen,⁹² reforça a utilização de uma linguagem gerativa ao invés de uma linguagem normativa, ligada à gramática discursiva, com sua correspondente fala encadeada e hierarquizada.

As associações seguem constituindo o fluxo. Dessa vez, com intercâmbios não de cenas, mas de conteúdo – a narração chama a atenção para o céu que, na cena do filme, está carregado, e, por associação, o filme nos leva para o museu em Villefranche-sur-Saône, para a comemoração do final da restauração do quadro de Hédouin, *Les glaneuses fuyant l'orage* (“Catadoras fugindo da tempestade”), que Varda havia feito retirar da reserva do museu para filmá-lo em *Les glaneurs et la glaneuse*. Aquele tinha sido um episódio de grande emoção e sincronicidade – a tempestade do quadro se combinou com a tempestade que se anunciava enquanto a cena era filmada.



⁹² COHEN, Renato. *Performance como linguagem*, op. cit., p.64.

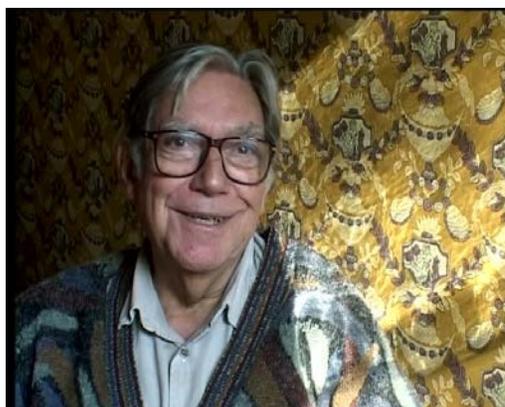
O quadro, que estava na reserva, tinha sido restaurado porque depois do filme muita gente queria vê-lo. Mais uma vez o efeito do primeiro filme nos é mostrado, o que pavimentava a via de mão dupla entre ele e mudanças provocadas pela sua recepção.

A correspondência entre Varda e os espectadores segue com mais presentes, entre os quais postais com várias versões de quadros de “recolhedoras”, que a realizadora comenta. Um dos espectadores é escolhido para uma visita, pois achou uma cenoura em forma de coração.



Mais um dos reencontros do filme merece destaque, dessa vez com Jean Laplanche.

No primeiro filme, Agnès o encontrou sem saber que se tratava de um famoso psicanalista, co-autor, entre outras obras importantes, do *Vocabulário da Psicanálise*. Laplanche propõe, na sua “antifilosofia do sujeito”, que o homem encontra a sua origem primeiramente no outro.



Ela chega à sua casa, dizendo a ele que ignorava, até então, que ele fosse um grande psicanalista. A conversa gira em torno do que cada um gostaria de ter dito no primeiro encontro. Ele gostaria de ter dito que no processo psicanalítico se dá importância justamente às sobras, ao que “cai” do discurso, de modo que existe uma espécie de “*glanage* psicanalítica”. Varda, por sua vez, diz que, quando se realiza um documentário, é necessário aceitar o fato de que ele se faz espontaneamente, instintivamente, muitas vezes.

Numa das últimas passagens do filme, Varda, que tinha estado na fronteira entre fora e dentro de campo, escolhe dar um depoimento na frente da câmera e nos contar algo que muito a emocionou.



Ela conta que, durante uma entrevista com Philippe Piazzo, ele lhe disse que tinha ficado muito tocado com os planos em que ela mostrava as suas mãos e cabelos (no filme *Les glaneurs et la glaneuse*), porque eles lhe lembraram aqueles que ela tinha feito de Jacques Demy, de seus braços, de suas mãos, entre os quais um plano que ia dos seus cabelos ao seu olho (no filme *Jacquot de Nantes*).

Varda lembra que quando ele mencionou a semelhança dos planos ela se pôs a chorar. E explica que chorou justamente pelo fato de perceber que fez isso sem se dar conta, “a gente trabalha sem saber, a gente não trabalha dentro da significação nem da continuidade”.

Qual foi exatamente a emoção de Varda? Talvez perceber que a criação artística está para além do controle consciente do artista, que a criação o supera. Varda entrega esse momento de reflexão, de fragilidade, podemos dizer de perplexidade, ao espectador, assim

como as cartas, os presentes, seus comentários, suas observações. Varda entrega mais este presente ao espectador, um filme em que vida e arte se intercedem, em que a cena é palco de encontros que geram vida nova, em que *um* se percebe *outro* no processo de revelação que é o filme. Se Varda começa o filme com a realizadora se perguntando qual é o efeito que um filme pode ter, ela se descobre no final perplexa, admirada com um efeito inédito sobre ela – a percepção de que o filme a ultrapassa, está para além dela, pelo menos a parte dela que lhe é consciente, pois o fazer artístico ultrapassa o ser e sua consciência para se alojar nos recônditos da intuição,⁹³ encontrando sua expressão na obra. É essa percepção que faz Varda ir para a frente da câmera e contar, emocionada, que a obra fala por si mesma.

O encontro – cinema em processo

Os três filmes formam, dentro da obra de Varda, um conjunto em que o *encontro* entre as personagens se afirma como condição primeira para a realização, constituindo uma situação reveladora de sentidos e configurações que, conforme vão sendo gerados *no* filme e *pelo* filme, geram, por sua vez, outras articulações e assim por diante. O encontro assume a função de motor da narrativa, impulsionando as personagens a criar uma dimensão de si mesmas motivada pelo filme, dobra por onde as personagens tecem fabulações de si mesmas, se inventam e reinventam na fronteira entre o real e o imaginário. Se, em *Oncle Yanco*, Yanco e Varda se constituem através do filme como tio e sobrinha, em *Les glaneurs et la glaneuse*, Varda vai se configurar enquanto catadora na sua relação com aqueles que recolhem para comer, por economia e filosofia de vida, ou ainda para sua criação e expressão artística. Em *Deux ans après* Varda vai ao encontro de espectadores que a sensibilizaram com suas cartas ou presentes e se reencontra com personagens do filme anterior, superposição de encontros que vão redistribuir os papéis entre personagens e espectadores.

⁹³ Estamos usando o termo “intuição” de acordo com a concepção de Croce, quando diz que “a arte é visão ou intuição. O artista produz uma imagem ou fantasma; e quem aprecia a arte dirige o olhar para o ponto que o artista lhe apontou, olha pela fresta que lhe abriu e reproduz em si aquela imagem. ‘Intuição’, ‘visão’, ‘contemplação’, ‘imaginação’, ‘fantasia’, ‘figuração’, ‘representação’, e assim por diante, são palavras que recorrem continuamente, quase sinônimos no discorrer acerca da arte, e que todas elevam nossa mente ao mesmo conceito ou à mesma esfera de conceitos, indício de um consenso universal”. Croce, Benedetto. *Breviário de Estética, Aesthetica in nuce*. SP: Ática, 1997.

Trata-se de um cinema relacional que coloca em andamento um processo, o próprio filme, cuja dimensão intertextual traz à tona o dispositivo cinematográfico como elemento da narrativa. A presença da realizadora e sua interação com os outros personagens vêm se somar à dimensão reflexiva de uma narrativa que se constrói mais por devires do que por histórias.

“Filmar com uma mão a outra mão que recolhe batatas” – essa formulação parece se constituir numa chave para o entendimento desses filmes em que o dispositivo vem se afirmar enquanto instância produtora de processos engendrados pela ação corpo a corpo. Pela mediação da câmera, o corpo se afirma como corpo-instrumento.

Essa mediação parece retomar os princípios da *action painting*, que, como aponta Cohen,⁹⁴ será um dos elos principais da *performance* dos anos 70-80. É Jackson Pollock que vai afirmar que o artista deve ser sujeito e objeto de sua obra. No caso da pintura, há uma transferência do objeto artístico, que se desloca para o ato de pintar, trazendo para o primeiro plano a movimentação do artista, ponto que, nas artes cênicas, será absorvido pela relação espaço-tempo e pela ligação com o público. No contexto cinematográfico, a presença em cena seja do dispositivo, seja da figura do realizador já se esboçava como um dos caminhos do documentário desde Vertov e na década de 60 reverbera novamente no cinema de Jean Rouch.

Com a câmera na mão, é o ato de filmar e não mais o seu resultado, o plano, segmento fílmico que será articulado no momento da montagem, que se afirma enquanto ato artístico, na experimentação que Varda empreende em sua liberdade de criação.

Em *Oncle Yanco* a explicitação do dispositivo acontece de maneira lúdica e divertida, dando o “tom” bem-humorado do filme, enquanto em *Les glaneurs et la glaneuse* o dispositivo vai se configurar como elemento fundamental na caracterização da personagem Varda/catadora de imagens, ele mesmo se tornando personagem da narrativa.

Nos três filmes a *collage* traz para primeiro plano a livre associação, que, na sua fluidez, afirma uma narrativa cujo andamento se faz por um processo gerativo, num alinhamento intuitivo em contraposição ao normativo. Em tal fazer artístico, o acaso e a sincronicidade são incorporados à narrativa. Tem-se uma via de mão dupla entre vida e

⁹⁴ COHEN, Renato, op. cit., p. 44.

obra, vida que o filme põe em movimento, obra que incorpora o “aqui-agora” como essência vital de seu exercício.

Work in progress e performance – reverberações

O procedimento *work in progress* em geral e a *performance*, em particular, que caracterizam esses três filmes em conjunto, reverberam em toda a obra documental de Varda, com nuances e graus diferenciados.

O uso da primeira pessoa na narração resulta, na maioria das vezes, num andamento que permite perceber o filme como processo, mesmo sem a presença explícita da realizadora em cena. São observações e comentários que contribuem para a noção de que a realidade está sendo construída pelo filme, brecha por onde acontece a afirmação do criador em suas múltiplas funções dentro do processo criativo.

Salut les cubains se apresenta como um diário de viagem, uma fotomontagem que, de saída, se coloca como construção em que imagens e sons vão se relacionar a partir da montagem, numa justaposição de camadas que dão forma ao filme. Apesar de Varda não estar presente em cena, a narração em primeira pessoa se configura enquanto presença e nesse sentido dá um tom performático que se acentua se considerarmos as várias funções que a realizadora agrega – fotógrafa, cineasta, narradora.

Daguerreotypes também reverbera, ainda que sutilmente, aspectos semelhantes, principalmente no que tange à narração em primeira pessoa, pela qual Varda apresenta os moradores como seus vizinhos do cotidiano, aqueles que fazem fronteira com a sua porta. A realizadora também deixa clara a sua admiração e as motivações para fazer o filme, tece comentários e observações.

Já em *Ulysse* o caráter performático e o procedimento *work in progress* se acentuam na medida em que o filme se apresenta como percurso em processo, em que uma foto tirada tempos antes é o ponto de partida para uma investigação, cara a cara com os personagens que posaram para a foto. A presença da realizadora, percebida durante o filme, entre o fora e o dentro de quadro, se mistura ao fato da narrativa estar totalmente entregue aos acontecimentos. Cada encontro é uma surpresa, propiciada pelas personagens e suas respectivas reações diante da foto. O filme é produto totalmente dependente do processo, de seus riscos e vicissitudes. Nessa busca, cada encontro revela aspectos significativos da

relação entre a imagem fotográfica e seu receptor. E mais, em suas fabulações, as personagens transcendem as suas condições iniciais para tornarem-se outras, inventando novas possibilidades de vida.

Performer e personagem, Varda está sempre se reinventando, tomando o cinema como possibilidade de subjetivação, numa experimentação permanente que não pretende uma interiorização de si mesmo, mas vislumbra a transcendência a partir do fazer artístico.

Conclusão

“CINENSAIOS” de Varda – uma escrita para além de si

O ensaio como narrativa audiovisual

Num primeiro momento optamos por um recorte analítico dos filmes escolhidos, tomados enquanto a própria matéria do processo criativo, buscando nas configurações de suas narrativas os diversos agenciamentos entre os elementos visuais e sonoros empregados em cada estratégia de abordagem. Nesse sentido, cada procedimento estilístico fazia movimentar uma engrenagem de relações que tiveram de ser contempladas para a percepção do filme em sua singularidade, sem que tivéssemos um caminho definido a priori.

Mas à medida que avançávamos tornou-se possível perceber vinculações entre os filmes, uma espécie de diálogo entre estilísticas que mereciam ser consideradas na análise. Dessa maneira, se procedeu, num primeiro momento, a algumas associações entre os filmes, como aqueles realizados a partir de fotografias, ou aqueles em que o cinema se apoiava no *encontro* como ponto de partida para uma narrativa que dialogava com o procedimento *work in progress* e a *performance*. Num segundo momento, percebemos que, quando considerados em seu conjunto, os filmes apontam para um *modus operandi* que se revela enquanto narrativa autorreferenciada, uma proliferação de ideias e associações que determinam um fluxo peculiar, uma explicitação do processo de criação, aspectos que vão se desdobrar no conceito de *ensaio*.

Esse conceito, que sempre esteve associado à forma verbal, à escrita, vem se deslocando para o terreno do audiovisual aqui no Brasil em considerações como a de Arlindo Machado em “O filme-ensaio”,⁹⁵ de Consuelo Lins em “O ensaio no documentário e a questão da narração off”,⁹⁶ e “Documentário subjetivo e ensaio fílmico”,⁹⁷ ou ainda de

⁹⁵ In: *Concinnitas*. Rio de Janeiro, ano 4, nº 5, dezembro 2003.

⁹⁶ In: Anais do 16º Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Curitiba, 2007.

⁹⁷ In: LINS, Consuelo e Mesquita, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

Francisco Elinaldo Teixeira em “Documentário expandido: reinvenções do documentário na contemporaneidade”.⁹⁸

Anteriormente, Jean-Claude Bernardet havia feito uma incursão dupla pelo tema – realiza os filmes *São Paulo sinfonia e cacofonia* em 1995 e, em 1999, *Sobre anos 60*, ambos feitos com imagens de arquivo (o primeiro, em sua totalidade, e o segundo com uma pequena porcentagem de imagens filmadas para o filme), juntamente com uma reflexão sobre suas narrativas, em duas ocasiões, em “A subjetividade e as imagens alheias: ressignificação”⁹⁹ e em “A migração de imagens”.¹⁰⁰ Neste último trabalho, o autor considera que suas anotações “comentam algumas relações entre um filme de montagem e os filmes que lhe forneceram sua matéria-prima, sugerem a possibilidade de uma ensaística cinematográfica, ou seja, de operações visuais e sonoras que sejam analíticas trabalhando com imagens e sons dos filmes analisados (dispensando a voz *over* analítica ilustrada)¹⁰¹”.

Uma referência dentro do contexto de reflexão francesa é o livro de Jacques Aumont,¹⁰² que apresenta o cinema como uma forma de transmitir ideias, de pensar o mundo. Deleuze também se debruça sobre a relação entre pensamento e cinema em que, segundo suas palavras, empreende “uma taxionomia, uma tentativa de classificação das imagens e dos signos”.¹⁰³

Levando em conta todas essas referências bibliográficas e suas considerações sobre a tradição do cinema-ensaio, com destaque para alguns de seus procedimentos, como a utilização da narração *off*, ou mesmo para as articulações da escrita ensaística na literatura e suas possibilidades no contexto do audiovisual, gostaríamos de dar nossa contribuição no contexto das narrativas de Varda, mostrando como os seus filmes articulam os elementos visuais e sonoros e se essas articulações apontam realmente para uma maneira ensaística de ser. Para isso vamos tentar recuperar algumas especificidades do gênero literário e cotejá-las com as narrativas da realizadora.

No contexto da literatura, regredindo no tempo, não podemos deixar de citar Montaigne, que, já em 1580, deu o nome de *Essais* a seus escritos, quando se descobre

⁹⁸ In: *Novos Rumos Cinema e Vídeo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

⁹⁹ In: BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise e estéticas de subjetivação*. RJ: Imago, 2000.

¹⁰⁰ In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil, tradição e transformação*. SP: Summus Editorial, 2004.

¹⁰¹ *Ibid*; p.79.

¹⁰² AUMONT, Jacques. *À quoi pensent les films*. Séguier, Paris, 1997.

¹⁰³ DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Editora Brasiliense, São Paulo, 1983, p.7.

como “matéria deste livro” ao se apresentar ao leitor e preveni-lo de poder “nele encontrar alguns traços de meu caráter e de minhas ideias e assim conservem mais inteiro e vivo o conhecimento que de mim tiveram”¹⁰⁴. Montaigne também se refere ao fato de ter escrito o livro para si mesmo e alguns íntimos, sem se preocupar com o interesse que ele poderia ter para o leitor ou para a posteridade. Em outras palavras, a sua narrativa foi concebida tendo como ponto de partida suas considerações pessoais, suas ideias e pensamentos a propósito de determinados temas que lhe eram caros, sem a preocupação com a precisão do discurso ou com a sua repercussão em determinados meios especializados, não tendo adaptado as suas palavras a nenhum contexto delimitado do conhecimento. Ele escreve como fala, apresentando as duas instâncias como indiscerníveis uma da outra.

Pausa para uma busca no dicionário – a palavra ensaio (assim como a palavra *essai* em francês) significa prova, tentativa, experiência. Isso repercute de maneira bastante profunda no caráter do ensaio, que traz em si, como sua segunda pele, o experimental, o não definitivo, aquilo que não se exerce como última palavra, estando delimitado por um ponto de vista singular, sem a pretensão de verdade última ou absoluta a respeito de alguma coisa. Aquilo que não precisa de prova ou explicações de cunho científico, pois se situa no campo da subjetividade de quem escreve, ou pensa.

Quase quatro séculos depois de Montaigne, ainda dentro do contexto literário, Adorno é quem vai escrever um longo artigo intitulado “O ensaio como forma”,¹⁰⁵ numa reflexão que busca definir as especificidades do gênero.

Adorno escreve um texto em que forma e conteúdo irão se apresentar relacionados na estrutura mesma da narrativa, justamente uma característica do ensaio, imbricados por uma escrita que tem uma fluência quase musical. O contexto de suas considerações se situa na Alemanha e tem como ponto de partida o preconceito sofrido pelo ensaio, não reconhecido como objeto científico, nem visto pela academia enquanto filosofia, pois nesta categoria consta apenas “o que se veste com a dignidade do universal, do permanente”.¹⁰⁶

Sem território próprio, o ensaio perambula como um *outsider*, que tem na liberdade de conduta o seu propósito de vida. Numa primeira proposição, o autor observa que o ensaio não se concebe como uma criação a partir do nada, tendo como pressuposto os

¹⁰⁴ MONTAIGNE, Michel de. Ensaio. Nova Cultural, São Paulo, 1987, prólogo.

¹⁰⁵ In: *Notas de Literatura I*, Coleção Espírito Crítico. SP: Editora 34/Duas Cidades, 2003.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.16.

afetos e não a irrestrita moral do trabalho. “Felicidade e jogo lhe são essenciais. Ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos. Seus conceitos não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último.”¹⁰⁷

Nesse sentido, o ensaio se permite um recorte, sem que seja preciso um inventário de formulações e ideias desenvolvidas até aquele momento sobre o tema em questão. O desejo é o ponto de partida para toda ação de reflexão, reflexão essa que se permite partir de motivações internas e subjetivas, deixando para trás qualquer obrigação para com operações que busquem registrar ou classificar, deixando o caminho livre para interpretações e devaneios.

Essas colocações de Adorno nos remetem aos filmes de Varda no que tange à esfera dos afetos, tomados como motivação de uma narrativa que nunca se constitui como uma verdade sem dono, configurada numa narração que encarna a “voz do saber”, pois existe sempre esse ponto de vista destacado formado por um desejo. No ponto de partida está aquilo que se quer falar e que põe o filme em movimento, num processo que se abre para múltiplas possibilidades que o próprio filme vai subsidiar em seu andamento. No início de cada filme, há sempre uma proposição, geralmente no plano sonoro, em *off*, que delimita um campo de interesse, um foco, que irá se personificar enquanto personagem que conduz a narrativa.

Em *L’Opéra Mouffe*, o desejo se situa no plano de uma mulher que está grávida e escreve o seu caderno de notas, este será o foco da narrativa elaborada por imagens, música e letreiros. Quer dizer, trata-se de uma “escrita” que prescinde da palavra falada, um filme em que se escreve com imagens. Em *Salut les cubains* o ponto de vista será o da personagem-cineasta que foi a Cuba, trouxe essas imagens desordenadas e para classificá-las realiza o filme. O filme vai se constituir enquanto diário de viagem, que instaura uma narrativa que, já de antemão, se comporta como ato criativo de uma realidade. Outro exemplo é *Ulysse*, em que um questionamento da cineasta sobre a importância de uma foto engendra um curta-metragem que vai percorrer o caminho de uma investigação com os personagens presentes na foto e se indagar sobre a imagem e suas especificidades. Podemos

¹⁰⁷ Ibid., p.17.

citar ainda *Daguerreotypes*, cujo ponto de partida é uma admiração pelos vizinhos, seus pequenos estabelecimentos, a curiosidade de perceber como o tempo desse cotidiano, fundado na espera, transcorre.

Adorno também sublinha que o ensaio apresenta um caráter fragmentário, que privilegia o parcial em detrimento do total, que se abstém de qualquer redução a um princípio, que não pretende uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. “.”Ele [o ensaio] se revolta, sobretudo, contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos da filosofia.”¹⁰⁸

As narrativas de Varda são sempre situadas, nunca pretendendo generalizações ou totalizações. Circunscritas ao âmbito pessoal, estão sempre se desenvolvendo passo a passo e, se o ponto de partida está dado, o de chegada é um devir que se constitui pelo filme, por uma realidade que ele constrói. O filme se apresenta ele mesmo como uma ferramenta de produção de realidades que engendram significados dentro de seus contextos próprios. Não há certezas, há considerações que se explicitam na medida mesma do encaminhamento da realização e levam a narrativa a transcender a si mesma.

Para Adorno, o ensaio toma a experiência do pensamento, enquanto processo em ato, como modelo, e usa a memória de seu processo como conteúdo mesmo da narrativa, através de sua própria organização conceitual. Em contrapartida, o ensaio vai renunciar ao ideal da certeza, ele “torna-se verdadeiro pela marcha de seu pensamento, que o leva para além de si mesmo, e não pela obsessão em buscar seus fundamentos como se fossem tesouros enterrados”.¹⁰⁹

Transposto para o contexto do audiovisual, esse procedimento recai no modo reflexivo da narrativa, a qual deixa transparecer em seu próprio encaminhamento o processo de sua construção, o próprio filme afirmando-se como realidade. Dziga Vertov, um dos pioneiros dessa via reflexiva, toma, em seu filme *O homem da câmera*, de 1928, o processo de realização, com seus aparelhos, a câmera, a mesa de montagem, a escolha do ponto de vista, como fio condutor de uma *mise en scène* que se apresenta como “cine-escritura” ao construir uma realidade para além daquela possível para o olho humano. Em

¹⁰⁸ Ibid; p.25.

¹⁰⁹ Ibid.,p.30.

seu contexto, Vertov considerava o cinema como instrumento privilegiado no processo de educação revolucionária das massas na Rússia da época.

Varda é uma cineasta que transita dentro dessa perspectiva na construção de suas narrativas. Desde o momento em que se explicita um ponto de vista, funda-se o lugar de “onde se fala”, sendo ativada uma situação circunstanciada, localizada, que se contrapõe à “voz do saber”, caracterizada pela locução extradiegética, a “voz de deus” que traz consigo a perspectiva de uma pretensa objetividade e totalização do discurso. Muitos de seus filmes seguem se apresentando como processo, como percurso, obra que se dá a ver enquanto construção de si mesma.

Em *Ulysse*, por exemplo, o processo de busca empreendido pela cineasta se apresenta como fio de uma narrativa que se desenrola em ato, transformando cada encontro num acontecimento que não só se incorpora ao filme, como se realiza *dentro* dele. Não há certezas colocadas de antemão, o que existe é um lançar-se para além de si mesmo, absorvendo os fatos e suas reverberações, seus acasos e imprevistos como tessitura própria do filme.

L'Opéra Mouffe é uma narrativa em que a marcha do pensamento (da personagem grávida) se apresenta como uma grande subjetiva indireta livre, em que o visual e o sonoro se relacionam de maneira a tornar indiscernível o que é da ordem do subjetivo (o que o personagem vê) e o que é da ordem do objetivo (o que a câmera vê). Nesse sentido, é a própria experiência do pensamento que põe em movimento imagens e sons entrelaçados por uma montagem conceitual, num jogo poético entre metáforas e metonímias. As imagens se aproximam umas das outras, dialogam num constante imbricamento de novos significados que se configuram como síntese, cada imagem transcendendo o seu significado primeiro.

Os filmes em que o encontro se coloca como ponto de partida, como *Oncle Yanco*, *Les glaneurs et la glaneuse*, *Deux ans après*, nos quais identificamos o procedimento *work in progress* como constitutivo de suas narrativas, se apresentam como *performances* que se desenrolam tendo a interatividade e o risco como elementos primeiros de uma trajetória que os incorpora. A marcha dos acontecimentos passa a constituir, ela mesma, o filme enquanto processo.

Esse modo de ser abrange outro aspecto da forma ensaística tal como compreendida por Adorno, a saber, “todos os seus conceitos devem ser expostos de modo a carregar os

outros, cada conceito deve ser articulado por suas configurações com os demais. Essa configuração é um campo de forças, assim como cada formação do espírito, sob o olhar do ensaio, deve se transformar em um campo de forças”.¹¹⁰

Esse arranjo dos elementos está presente nos filmes analisados, em que os acontecimentos e reflexões vão se relacionando uns com os outros de maneira a agregar novas forças que, por sua vez, geram novos pontos de equilíbrio na narrativa. Os sentidos proliferam, mas todos os pontos se mantêm interligados como vetores que só fazem redesenhar a rede de fluxos possíveis, redimensionando os seus múltiplos significados e suas interações recíprocas.

Adorno ainda observa que a descontinuidade é essencial ao ensaio, seu assunto é sempre um conflito em suspense. “O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplinar a realidade fraturada.” Essa colocação nos leva ao filme-busca *Ulysse*, em que as imagens, a cada encontro, não dizem nada aos personagens da foto, seguem refratárias em suas formas, se fechando em suas possíveis significações para além de cada leitura singular. A cada encontro, Varda se depara com a falta de reverberação, com a constatação de que as imagens não existem por si, mas evocam um para além de si, que depende do conhecimento e da vivência que forma o universo interpretativo de cada receptor. A unidade do filme fica entregue à própria busca empreendida, movimento de agregação na narrativa que tem que se haver com uma realidade fraturada, fragmentada.

Mas a realidade se apresenta geralmente assim nas narrativas de Varda, fragmentada e fraturada. Em *Les glaneurs et la glaneuse*, por exemplo, as relativizações e reconsiderações se realizam e redimensionam os vários aspectos dessa atividade milenar de recolher, que, vinda dos tempos em que o gesto remetia a respigar os restos de uma colheita no campo, perdura até os dias de hoje, quando esse mesmo gesto se atualiza como combate ao desperdício de uma sociedade de consumo, que pratica a exclusão dos menos abastados. Os pontos de vista proliferam a cada personagem que se conhece e que ocupa um determinado lugar na sociedade, seja o produtor, o catador, o juiz, o artista e assim por diante. Cada um confere um significado ao seu gesto, fazendo da narrativa um conflito em suspenso, e da sua descontinuidade, a sua unidade.

¹¹⁰ Ibid; p. 31.

As palavras de Max Bense citadas por Adorno em seu ensaio parecem se referir diretamente às considerações sobre as narrativas de Varda:

*Escreve ensaisticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira o seu objeto, quem o questiona e o apalpa, quem o prova e o submete à reflexão; quem o ataca de diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever.*¹¹¹

Se emprendermos uma espécie de tradução intersemiótica, realizando uma transposição direta para o contexto cinematográfico, acreditamos conseguir uma ressonância significativa em relação ao modo ensaístico que estamos identificando em Varda:

“Filma ensaisticamente quem narra experimentando; quem vira e revira o seu objeto, quem o questiona e o apalpa, quem o prova e submete à reflexão; quem o ataca de diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, pondo em imagens e sons o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de filmar.”

Essa maneira de ser do ensaio se conecta com mais uma peculiaridade considerada pelo autor – a relação com a experiência, que é uma relação com toda a história, no sentido de que a experiência individual é sempre mediada pela “experiência mais abrangente da humanidade histórica”. Fragmentário, contingente e transitório, o ensaio, coloca o autor, se distancia da ideia tradicional de verdade.

Em Varda, as narrativas se apresentam sempre circunstanciadas, existe um sentimento do localizado, do momentâneo, do transitório, do acontecimento se realizando em ato. Uma coisa leva a outra, engendrando uma realidade que se constrói através do filme e se direciona para uma deriva, abrindo-se para transições, mudanças de percurso, a todo instante refletindo sobre si mesma. É o filme realizando-se como ato experimental.

O modelo de verdade e o ato de fabulação

A questão da verdade no documentário nasce imbricada com ele, como um cordão umbilical, cujo corte demorou décadas para ser realizado. Uma separação entre as duas instâncias se apresenta no horizonte mais precisamente nas décadas de 50 e 60, quando novas relações entre o visual e o sonoro vêm destronar o modelo de verdade até então

¹¹¹ Ao diferenciar o ensaio do tratado, Adorno apresenta esse trecho de Max Bense, “Über den Essay und seine Prosa” (Sobre o ensaio e sua prosa), Merkur, I, p.418.

vigente. O domínio do documentário, em sua trajetória, atravessou um longo caminho em que se deparou por um lado, com a questão da reprodução da realidade como seu duplo e por outro, da explicitação de sua construção, apresentando-se reflexivo em sua narrativa, até assumir a presença direta e explícita do cineasta, e foram vários os parâmetros teóricos por meio dos quais essas inflexões foram analisadas.

Vamos destacar, para os fins desta pesquisa, as considerações de Deleuze¹¹² (que se referem ao cinema de ficção e ao que ele chama de “cinema de realidade”) sobre essas transformações que vão repercutir numa mudança de paradigmas em relação ao que se convencionou denominar a relação entre quem é o sujeito (aquele que detém o conhecimento, geralmente o cineasta) e o objeto (aquele sobre o qual incide o conhecimento). Emerge uma outra abordagem em que os conceitos de objetivo (o que a câmera “vê”) e subjetivo (o que a personagem “vê”) são lançados num questionamento sobre o modelo de verdade aceito até então, seja na ficção ou no documentário.

Para o autor, as novas estratégias de abordagens contextualizadas a partir do final da década de 50 trazem consigo um novo regime da imagem, em que emergem descrições óticas e sonoras puras, que se consolidam a partir da *Nouvelle Vague*, rompendo com a “forma da verdade para substituí-la por potências de vida, potências cinematográficas mais profundas”. Filmes como *Os Incompreendidos* (1959) de Truffaut, *Hiroshima, mon amour* (1959) de Alain Resnais ou ainda *À bout de souffle* (1959) de Godard marcam profundas mudanças estilísticas, como uma encenação livre de marcações predeterminadas, luz natural, o uso criativo da narração *off*, as ruas como locação, um uso diferenciado da câmera, em que se flagra a sua presença. A montagem também se explicita pelos cortes secos e abruptos que não obedecem mais à cadência da montagem clássica, ao passo que as ações em seus encadeamentos já não se apresentam como motor da narrativa, dando lugar a uma indiscernibilidade entre o que a câmera vê e o que o personagem vê, fazendo irromper o que o autor chama de “descrições óticas e sonoras puras”, que destronam a verdade como sua perspectiva última.

Essas novas inflexões também chamaram a atenção de Pasolini e foram colocadas sob a rubrica de “cinema de poesia”,¹¹³ quando o autor se debruça sobre as realizações de

¹¹² DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. SP: Brasiliense, 1990.

¹¹³ PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Herege*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

diretores como Godard, Antonioni e Bertolucci. Em contraposição ao cinema clássico, que ele nomeia como “cinema de prosa”, o cinema de poesia estaria ligado à “técnica do discurso indireto livre cinematográfico”. Em sua origem literária, trata-se, segundo o autor, “da imersão do autor na alma da personagem e da adoção, portanto, pelo autor, não só da sua psicologia como da língua daquela”.¹¹⁴ No cinema, a expressão dessa “visão interior” requer uma estilística especial que vem se consubstanciar numa câmera que se “faça sentir”, que traduza esse ponto de vista da personagem, em contraposição à câmera que não se fazia sentir do cinema clássico. “Subjetiva indireta livre” é como o autor vai chamar essa possibilidade estilística do cinema, que “liberta assim as possibilidades expressivas sufocadas pela tradicional convenção narrativa, numa espécie de regresso às origens: até encontrar nos meios técnicos do cinema as suas qualidades oníricas, bárbaras, irregulares, agressivas e visionárias”.¹¹⁵

Circunscrita ao cinema de ficção, essa discussão também repercute no domínio do documentário quando Deleuze constata que também aí se tinha em perspectiva um ideal de verdade. Isso porque “o cinema de realidade queria ora fazer ver objetivamente meios, situações e personagens reais, ora mostrar subjetivamente as maneiras de ver das próprias personagens, a maneira pela qual elas viam a sua situação, seus meios, seus problemas”.¹¹⁶ Mas o autor chama a atenção para o fato de que, mesmo que a narrativa se referisse ao real e não à ficção, o modelo de verdade se mantinha como foco, “a narrativa continuava veraz, realmente-veraz em vez de ficticiamente-veraz”.

Deleuze vai encontrar a ruptura não entre a ficção e o documentário, mas numa nova narrativa que começa a se fazer sentir no começo da década de 60, “no cinema direto de Cassavetes e de Shirley Clarke, no ‘cinema do vivido’ de Pierre Perrault, no ‘cinema-verdade’ de Jean Rouch”. A responsável pela ruptura será a *função de fabulação*, que dá ao falso a potência do “devir da personagem real quando ela própria se põe a ‘ficcional’, quando entra em ‘flagrante delito de criar lendas’, e assim contribui para a invenção de seu povo”.¹¹⁷

¹¹⁴ Ibid., p.143.

¹¹⁵ Ibid., p 146.m.

¹¹⁶ DELEUZE, Gilles, op. cit., p.181

¹¹⁷ Ibid., p. 182-3.

O que está em jogo é o advento de uma nova condição tanto para as personagens quanto para o cineasta, que se reinventam no percurso mesmo do filme pelo ato da fabulação, reunindo em si a passagem de um “antes” e um “depois”. Os personagens se dão a ver em sua própria mutação, em sua própria “ficção”, sem nunca deixar de serem reais. “Ela [personagem] própria se torna um outro, quando se põe a fabular sem nunca ser fictícia. E, por seu lado, o cineasta torna-se outro, quando assim ‘se intercede’ personagens reais que substituem em bloco suas próprias ficções pelas fabulações próprias deles.”¹¹⁸

Nessa perspectiva, a questão da verdade se subverte totalmente, se deslocando do terreno de uma objetividade como algo dado de antemão, que precisa ser acessado e capturado pelo filme, para o contexto da criação, ele mesmo como agente de produção de realidades. O cinema entra em contato com a sua potência de criação, esta vindo a ser, doravante, a sua verdade.

Nova inflexão, portanto, é colocada para o contexto do cinema e o documentário em particular adquire uma conotação de engrenagem criadora de realidade, ela mesma se apresentando como um processo transformador, alquimia em que os elementos se tornam outros quando entram em relação. Transmutações de si mesmas, personagens deixam de ser reais ou fictícias, para encontrar um *devir* como condição de sua existência. A relação entre subjetivo e objetivo na dinâmica da narrativa se subverte e desloca a noção de verdade, a oposição entre ficção e realidade cede lugar a uma nova relação entre ficção e fabulação.

Essas releituras vêm trazer deslocamentos também no lugar ocupado pelo outro na narrativa documental, já que ele se constituía como um dos elos principais da suposta objetividade da narrativa até então, a ser apreendida pelas lentes da câmera, que deviam “capturar” a verdade. Mas, atravessando esse ponto de mutação, o outro deixa de ser uma entidade e vai adquirir a fluidez de um *processo*, a dinâmica de um *vir a ser* mutante, transformando-se no que poderíamos chamar de *estado de ser*, numa espiral em que a condição “Eu é outro” não é nem ponto de partida nem de chegada, mas um *devir*.

A função fabulação e o ensaio

Na tentativa de delimitar o que seria uma narrativa ensaística no contexto cinematográfico, vamos tomar alguns desses conceitos como balizas importantes. Interessa-

¹¹⁸ Ibid., p.183.

nos aqui não só ressaltar a função fabulação proposta por Deleuze como fazê-la reverberar na questão das vozes na narrativa documental e seus possíveis desdobramentos, principalmente no contexto do filme-ensaio, na medida em que ela ressitua o outro e redistribui a relação entre as vozes.

Com a questão da verdade deslocada para dentro da narrativa, como criação sua, o outro assume um novo lugar, um lugar de pertencimento a um processo que envolve também o realizador, ambos, personagens que se transformam, transmutando-se entre um “antes” e um “depois” promovidos pelo percurso do filme.

Edgar Morin e Jean Rouch, em *Chronique d'un été* (1960), levam a questão do lugar ocupado pelo outro a limites antes apenas esboçados em filmes de Rouch como *Jaguar* (1954) e *Moi, un noir*. O filme de 1960 não só potencializa as possibilidades performáticas, como desdobra as formas que o encontro entre pessoas pode tomar, através de entrevistas, depoimentos, devaneios, num amplo uso da função de fabulação. Nesse momento de inflexão já se aponta para características ensaísticas quando a função fabulação e sua prerrogativa “Eu é outro” mobilizam uma narrativa simulante, instauram novas relações dentro do contexto do audiovisual, indo de encontro ao seu caráter experimental, fragmentário tão bem caracterizado por Adorno.

A relação com a experiência, procedimento caro ao ensaio, vem se somar ao contexto do que Deleuze propõe como sendo o deslocamento da verdade, na medida em que a função fabulação tem como pressuposto o desmoronamento da verdade objetiva e vai buscar a sua possibilidade de existência justamente na experiência de todos os envolvidos, apostando no processo de transformação no percurso do filme. Experiência e processo se apresentam, pois, como dois lados de uma mesma condição para a construção de uma narrativa motivada pelo *devoir* dos personagens reais.

A distribuição das vozes e suas relações internas no filme também sofrem deslocamentos, já que se apresentam como elementos desse fluxo em mutação, em que nada está dado de antemão, em que os papéis de sujeito e objeto não são mais definidores de uma relação que agora se apresenta como abertura para o indeterminado.

Nos filmes de Varda, o outro está sempre *em relação* com a personagem da cineasta, ele nunca está na narrativa “objetivamente”, por si só, como realidade externa que o filme vai apreender e apresentar em sua condição absoluta de existência. O vínculo entre

as personagens e a cineasta está colocado desde o início, sempre referido à experiência da cineasta, circunscrito a uma rede de conexões, um “campo de forças” que articula diferentes configurações conforme essas relações vão se realizando pela narrativa.

Nos filmes em que o encontro é o cerne, a experiência é alçada a *leitmotiv* de uma narrativa que perfaz o percurso das transformações de todas as personagens, realidade mutante que é o próprio filme em processo.

É preciso ressaltar que o espectador faz parte desse “campo de forças”, já que a narração *off*, que fala na primeira pessoa e se comporta enquanto personagem em sua presença sonora, se dirige diretamente a esse outro personagem cúmplice, que compartilha o filme enquanto processo que se dá a ver.

Em contrapartida, a voz *over*, aquela do locutor impessoal e extradiegético,¹¹⁹ foi tradicionalmente usada como voz do saber, sem ponto de vista pessoal. Ela se estruturou historicamente a partir do movimento documental inglês, em 1927, que teve na figura de John Grierson o seu idealizador, e marcou profundamente a narrativa e alguns de seus desdobramentos em relação à inserção das vozes. Grierson ligava a produção documental à educação pública, em sua percepção sobre o grande potencial de persuasão do cinema, que poderia promover a integração social e o desenvolvimento da cidadania. Nesse sentido, a voz *over* sempre esteve associada a uma organização didática e explicativa, uma afirmação que não está alicerçada em algum personagem, mas sempre descolada, como “voz do saber”, estabelecendo uma relação de autoridade em que as imagens se submetem à sua soberania, cabendo a elas corroborar ou ilustrar o discurso expositivo.

Com o cinema moderno instauram-se novas relações entre o sonoro e o visual, que transcendem a oposição entre indireto (como no cinema mudo, em que o ato da fala deveria ser lido) e direto (no cinema falado, a fala acontece no estilo direto) em direção ao estilo indireto livre. Deleuze chama a atenção para o fato de que, com “a ruína do esquema sensorio-motor, o ato da fala já não se insere no encadeamento das ações e reações, e também não revela uma trama de interações. Ele se concentra sobre si mesmo, não é mais dependência ou pertencimento da imagem visual, torna-se uma imagem integralmente sonora, ganha autonomia cinematográfica, e o cinema torna-se realmente audiovisual”.¹²⁰

¹¹⁹ Como já citado, a diferença entre a voz *off* e a voz *over* foi bem delimitada por Jean Claude Bernardet em *Cineastas e Imagens do Povo*. Editora Brasiliense. São Paulo, 1985.

¹²⁰ DELEUZE, Gilles, op. cit., P, 288.

Essas novas relações entre imagem visual e sonora vão recair também no uso da voz, que, no cinema moderno, vai encontrar novas maneiras de inserção e relação com as imagens. No que se refere ao documentário, ela se torna autorreferenciada quando, na década de 50, Chris Marker (*Lettres de Sibérie*) e Jean Rouch (*Moi, un noir*) fazem as primeiras experiências com o uso da primeira pessoa.

Essa voz vai se constituir como “voz-eu”,¹²¹ que, como considera Michel Chion, não é simplesmente uma voz de narrador, não é somente a utilização da primeira pessoa do singular, mas “sobretudo uma certa maneira de soar e de ocupar o espaço, uma certa proximidade em relação ao ouvido do espectador, uma certa maneira de investi-lo e de ocasionar a sua identificação”.

Se a voz se coloca na primeira pessoa, não significa uma afirmação de um “eu” totalizante, onipresente ou onisciente, mas antes uma instância que se apresenta em busca, em transformação, em permanente mudança enquanto parte de um processo que é o filme. Essa nova inflexão da narração traz para a narrativa documental a subversão de seu próprio princípio de realidade, que dá lugar a uma subjetivação que relativiza o saber, aproximando o pensamento de uma operação no âmbito do fazer artístico. Nessa perspectiva, o cinema pode adquirir uma nova conotação se formos buscar alguns parâmetros conceituais dentro da linha de pensamento de Foucault,¹²² que empreende a sua arqueologia das “artes da existência” ou das “técnicas de si” em busca de historiar a questão do sujeito, que vai dar lugar ao que ele chama de “modos de subjetivação”, como uma terceira dimensão para além dos mecanismos do poder e do saber.

Para Foucault, esses “processos de subjetivação” se apresentam como produção de “modos de existência”, transcendendo a condição subscrita pelo âmbito pessoal quando desencadeiam um processo para além de um “si”, em direção à existência como obra de arte, que o autor vai situar no plano da ética, como “um conjunto de regras facultativas que avaliam o que fazemos, o que dizemos, em função do modo de existência que isso implica”.¹²³

¹²¹ “Ce qui fait une voix ‘voix-je’, ce n’est pas seulement l’utilisation de la première personne du singulier. C’est surtout une certaine manière de sonner et d’occuper l’espace, une certaine proximité par rapport à l’oreille du spectateur, une certaine façon d’investir celui-ci et d’entraîner son identification. » Chion, Michel. *La voix au Cinéma*. Editions de l’Etoile/ Cahiers du cinéma, 1982. Réédition 1993. p.53.

¹²² FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade. O uso dos prazeres*. SP: Graal, 2007, p. 15.

¹²³ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. RJ: Editora 34, 2000, p.125.

A criação artística se abre para uma perspectiva suprapessoal, que transcende a visão da interioridade de um sujeito e se potencializa como possibilidades de vida, de modos diferenciados de existência. Nesse contexto, o procedimento artístico quando toma o “si” como referência da narrativa não o faz enquanto instância fechada e circunscrita ao indivíduo, são antes modos de subjetivação tidos como “um campo elétrico ou magnético, uma individuação operando por intensidades (tanto baixas como altas), campos individuados e não pessoas ou entidades. É o que Foucault, em outras ocasiões, chama de paixão”.¹²⁴

É dentro desse contexto que gostaríamos de situar a “voz-eu” de Varda, que se encarrega de enunciar motivações, humor, poesia, comentários, apreciações que estão sempre operando uma mobilização de forças dentro da narrativa em sua relação com as outras vozes. Mas, sobretudo, ela não é uma voz expositiva ou didática, que dá explicações ou informações “objetivas”. Ela faz perguntas, se questiona, se contradiz, mas, acima de tudo, busca, experimenta, sempre trazendo uma perspectiva de processo em andamento, que se dobra e desdobra na medida em que as conexões, os encontros, as conversas acontecem. Nessa medida, trazendo uma conotação reflexiva e performática, esse “eu” está para além de um todo fechado e “ensimesmado”, ele se faz sentir mais como um questionamento, uma instância que se projeta para além de si mesma, que, em sua fabulação, se torna outra, numa busca permanente, num processo de experimentação que é o próprio filme.

“Eu é outro”, então, se configura como o mote principal de uma narrativa que se realiza em seu próprio andamento, criando-se em ato, que caminha para além de si mesma, que se transfigura em potências de vida, em que os personagens estão sempre se transformando, em transmutações permanentes. Nesse sentido, a função fabulação pode ser destacada como um dos elementos fundadores de uma narrativa ensaística no contexto do audiovisual, pois ela introduz a possibilidade de vários elementos que caracterizam a forma ensaio - uma narrativa mutante, flutuante, em processo, que elege a experiência como modelo, renunciando ao ideal de certeza e objetividade, constituindo um campo de forças que coordena elementos sem subordiná-los a uma lógica discursiva, o que, no contexto cinematográfico, se traduz pelo *devoir* de todas as personagens quando se põem a

¹²⁴ Ibid., p. 116-7.

“ficcionar”, a se tornar reais pela marcha de sua fabulação, vencendo as antigas fronteiras entre o que é real e fictício, numa narrativa que encontra na simulação a sua própria realidade.

Subjetivações e uma escrita para além de si

Em seus filmes, Varda não fala *pele* outro, nem lhe *dá* a voz. O que se percebe, antes, é uma perspectiva de tomar o cinema como escrita de si, como um modo de subjetivação, sem fazer reverberar as prerrogativas de “dar voz ao outro” ou “apreender o real”, que se colocaram muito fortemente com o aparecimento do som direto e fundamentaram grande parte da produção cinematográfica desde então, principalmente no contexto do documentário engajado, aquele que tinha no horizonte a ideologia da representação dos excluídos e oprimidos. O cinema de Varda, mais ligado ao contexto das experimentações ressitua o artista como *criador* de realidade, vem dar lugar a uma construção do real por atos de fabulação, em que a improvisação, o acaso e o novo vêm participar ativamente do fluxo narrativo.

Com o cinema moderno, a tradicional fórmula do documentário, “Eu falo deles para você”, sofre um abalo e os lugares, devidamente sedimentados até então, do que é subjetivo e objetivo são subvertidos, emergindo uma outra narrativa que se realiza enquanto potência do falso.¹²⁵

Na filmografia de Varda, acreditamos achar outro tipo de relações internas que poderiam ser assim enunciadas: “Com eles, falo de mim para você”.

Essa formulação carrega em si o fato de Varda, enquanto personagem, estar sempre em relação *com*, sendo que a realidade da narrativa depende dessa relação. O outro deixa de ser uma instância separada do Eu (cineasta), que assegurava uma objetividade enquanto portador da realidade externa e “capturável”, para se tornar um *devoir* que se realiza na interação do encontro, pela sua *performance* dentro desse campo de forças em que se transforma a narrativa.

A narrativa autorreferenciada de Varda se encontra para além da “voz-eu”, que se projeta como que se lançando para o espaço tridimensional, levando as temáticas a se

¹²⁵ Conceito usado por Deleuze em *A imagem-tempo*, ao se referir à função fabuladora enquanto potência do falso, quando a personagem se põe a ficcionar e em seu ato de fabulação ela se afirma ainda mais como real, e não como fictícia. Deleuze, Gilles, op. cit., p.185.

circunscrevem ao que está perto, alinhando o que pertence ao ambiente familiar ou íntimo, um estado de ânimo ou, ainda, a admiração por alguém. Pode ser uma fotografia que ficou anos na porta do armário, como a que desencadeia a narrativa de *Ulysse*, a admiração pela obra de Ydessa, que se transforma em indagação sobre a memória do mundo, ou o cotidiano dos vizinhos. O ponto de partida, outras vezes, se apresenta enquanto preocupação com a sociedade de consumo e sua prática do desperdício, o que suscita uma série de encontros em que o gesto de catar vai reverberar numa espiral, desdobrando o tema que se amplifica num autorretrato.

Mas se a motivação é autorreferenciada, a narrativa a amplia dirigindo-se para a transcendência do particular, indo de encontro ao universal, à experiência que dialoga com a invenção de uma possibilidade de vida, de uma existência que se alça à potência da arte, tomando a vida como obra sua.

Essa perspectiva, em que situamos o cinema como escrita de si, se contextualiza a partir dos deslocamentos da noção de sujeito na contemporaneidade, que não mais remete a uma totalidade fechada e onisciente, mas a formas de subjetivações em que alteridades se relacionam e demandam outras correlações entre si. No documentário clássico, sujeito e objeto se afirmavam por papéis marcados pela certeza de quem se era e quem se filmava, o outro era fonte única da interlocução, no sentido de que era através da sua palavra que se organizava a enunciação, num discurso que tomava a forma direta. Ora o cineasta estava na posição de quem dava voz ao outro, ora na de quem falava em nome desse outro, o que, de qualquer maneira, o colocava como eminência parda de uma fala que se apresentava numa única direção – do outro para o filme, quer dizer, o filme era tido como um lugar que aceitava e incorporava essa fala que lhe era externa, uma via de mão única, em que a voz do outro assumia a enunciação. A situação se subverte quando a fabulação documental faz as alteridades intercambiarem os seus papéis, redirecionando os circuitos para uma *subjetiva indireta livre*, em que já não se pode mais discernir entre o que é subjetivo e objetivo, o filme se constituindo nessa fronteira, como brecha aberta por onde as identidades das personagens estão em constante mutação, onde a câmera consegue atingir uma “visão interior” das personagens, fazendo do filme um território que se constrói por esses devires, por essas metamorfoses de cada personagem, que se dá a conhecer enquanto a própria realidade do filme.

Para além da condição de um “si” fechado e preestabelecido, o que está colocado são processos de subjetivação, atos de criação e recriação de modos de existência. Foucault pensa esses processos de subjetivação não como um retorno ao sujeito, não como formas determinadas e coercitivas, mas como “uma produção de modo de existência”, que “não pode se confundir com um sujeito, a menos que se destitua este de toda interioridade e mesmo de toda identidade. A subjetivação sequer tem a ver com a ‘pessoa’: é uma individuação, particular ou coletiva que caracteriza um acontecimento (uma hora do dia, um rio, um vento, uma vida...). É um modo intensivo e não um sujeito”.¹²⁶

É dentro desse recorte conceitual que podemos dizer que não se trata do sujeito, mas da produção de subjetividade, que está para além do saber e do poder, se constituindo como uma operação artística. Esse sujeito sem identidade tem que se inventar e reinventar, como um outro de si, não mais um pronome na primeira pessoa que afirma a sua identidade “Eu = Eu”, mas uma instância que caminha em direção a “Eu é outro”. Para além de si, uma terceira pessoa em processo de subjetivação. Para além do “tenho” apresenta-se um “há”, como arte de viver, como modo de existência.

É nesse contexto que as narrativas de Varda apontam para um fora, para além de qualquer pronome pessoal. Uma produção de subjetividades artísticas é colocada em marcha, para além de uma identidade a que os filmes pudessem estar sempre retornando como um porto seguro e conhecido. Suas narrativas se reinventam a cada filme, pois Varda faz do cinema o próprio processo de “vir a ser” outra, modo de produção de uma existência como forma de arte.

¹²⁶ DELEUZE, Gilles. A vida como obra de arte. In *Conversações*. RJ: Editora 34, 1992, p. 123.

Bibliografia

Livros

- Adorno, Theodor. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- Aumont, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papyrus, 1993.
- _____. *À quoi pensent les films*. Paris: Séguier, 1996.
- _____ e outros. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 1995.
- Bachelard, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- Baecque, Antoine de. *Cinefilia*. São Paulo: CosacNaify, 2010.
- Barthes, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- Bartucci, Giovanna (org.). *Psicanálise, cinema e estéticas da subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Éditions du Cerf, 1958.
- Bernardet, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- Bellour, Raymond. *Entre-Imagens. Foto Cinema Vídeo*. Campinas: Papyrus, 1997.
- Birman, Joel. *Entre o cuidado e o saber de si. Sobre Foucault e a Psicanálise*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- Blanchot, Maurice. *A conversa infinita*. São Paulo: Escuta, 2001.
- Bordwell, David. *Figuras traçadas na luz. A encenação no cinema*. Campinas: Papyrus, 2008.
- Cavalcanti, Alberto. *Filme e Realidade*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1957.
- *Cahiers du Cinéma* (todos os números com referência a Agnès Varda)
- Charney, Leo e Vanessa R. Schwartz. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: CosacNaify, 2004.
- Cohen, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- Collet, Jean e outros. *Lectures du Film*. Paris: Albatros, 1976.

- Comolli, Jean-Louis. *Filmar para Ver. Escritos de teoría y crítica de cine. Cuadernos de Cine*. Buenos Aires: Ediciones Simurg, 2002.
- Chion, Michel. *La voix au Cinéma*. Paris: Editions de L'Etoile/ Cahiers du Cinéma, 1993.
- Da-Rin, Silvio. *Espelho Partido – tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- Deleuze, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____ . *A Imagem-Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983
- _____ . *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- _____ . *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2006.
- _____ e Guattari, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2010.
- Derrida, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- Dubois, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1994.
- _____ . *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: CosacNaify, 2004.
- Eisenstein, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- _____ . *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- Foucault, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- _____ . *História da sexualidade – o cuidado de si*. São Paulo: Graal, 2007.
- _____ . *História da sexualidade – o uso dos prazeres*. São Paulo: Graal, 2007.
- _____ . *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 2011.
- _____ . *O que é um autor?* Passagens, 1992.
- Franz, Marie-Louise Von. *Adivinhação e sincronicidade. A psicologia da probabilidade significativa*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- Gaudreault, André. *Du littéraire au filmique: système du récit*. Paris: Klincksieck, 1989.

- _____ e François Jost. *El relato cinematográfico*. Buenos Aires: Paidós, 1995.
- Guathier, Guy. *Le documentaire, un autre cinéma*. Paris: Editions Nathan, 1995.
- Jameson, Fredric. *Espaço e imagem*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.
- _____. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- Jung, C. G. *Aion. Estudos sobre o si mesmo*. Rio de Janeiro: Vozes, 1982.
- Kossov, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê, 2000.
- Lins, Consuelo e Mesquita, Claudia. *Filmar o real*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- _____. Anais do 16º Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Curitiba, 2007.
- Luz, Rogério. *Filme e subjetividade*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2002.
- Machado, Arlindo. O Filme Ensaio. Trabalho apresentado no Núcleo de Comunicação Visual, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte, 2003.
- Mascarello, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006.
- Montaigne, Michel de. *Ensaaios*. Volume I e II. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- Mourão, Maria Dora e Amir Labaki (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: CosacNaify, 2005.
- Nichols, Bill. *La representacion de la realidad*. Buenos Aires: Paidós, 1997.
- _____. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.
- Niney, François. *L'épreuve du réel à l'écran*. Bruxelles: Éditions De Boeck Université, 2002.
- Parente, André. *Narratividade e modernidade - Os cinemas não narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papirus, 2000.
- Pasolini, Pier Paolo. *Empirismo herege*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.
- Ramos, Fernão Pessoa. Panorama da Teoria de Cinema Hoje. In: *Cinemas*. Revista de Cinema e outras questões audiovisuais, n.14, 1998.
- _____. O que é o documentário? In: Ramos, Fernão e outros (orgs.). *Estudos de Cinema 2000 – Socine*. Porto Alegre: Sulinas, 2001.

- _____ . *Mas afinal... O que é o Documentário?* São Paulo: Senac, 2008.
- _____ . *Teoria Contemporânea do Cinema*. Vol. I e II. São Paulo: Senac, 2005.
- Renov, Michel (org.). *Theorizing documentary*. Nova York: Routledge, 1993.
- Schaeffer, Jean-Marie. *A imagem precária*. Campinas: Papirus, 1996.
- Tarkovski, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- Teixeira, Francisco Elinaldo. Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre. In: Teixeira, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil – Tradição e Transformação*. São Paulo: Summus, 2004.
- _____. Cinema e Poéticas da Subjetivação in Bartucci, Giovanna (org.). *Psicanálise, cinema e estéticas da subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- _____. Documentário Moderno in *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papirus, 2006.
- _____. *O terceiro olho*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. Documentários em Primeira Pessoa. Comunicação na mesa “O eu e o outro no documentário”. VII Reunião Anual da Socine. Salvador /BA, 2003.
- _____. *Documentário expandido: reinvenções do documentário na contemporaneidade*. São Paulo: Programa Rumos Cinema e Vídeo, Itaú Cultural (no prelo).
- _____. A propósito da análise de narrativas documentais. In: *Estudos Socine de Cinema*, São Paulo, 2005.
- _____. Enunciação do Documentário: o problema de “dar voz ao outro”. In Fabris, Mariarosaria e outros (orgs.). *Estudos de Cinema III, Socine*. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- Xavier, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Catálogo

- Retrospectiva Agnès Varda, o movimento perpétuo do olhar. Centro Cultural Banco do Brasil. São Paulo, 2006.

Filmografia analisada

***L'Opéra-Mouffe* (A Ópera-Mouffe)**

1958, p&b, 16 mm, 17 min.

Direção e roteiro: Agnès Varda

Fotografia: Sacha Vierny e Agnès Varda

Montagem: Janine Verneau

Música: Georges Delerue

Elenco: Dorothee Blank, Antoine Bourseiller, André Rousselet, Jean Tasso, José Varela e Monika Weber.

Produção: Ciné-Tamaris

Prêmios:

- Prêmio da Federação Internacional de Cineclubes na Exposição Universal de Bruxelas, 1958.
- Prêmio de Curta-Metragem de Vanguarda de Paris.
- Prêmio da Semana Internacional de Curtas-Metragens de Viena, 1962.

***Salut les Cubains* (Saudações, Cubanos!)**

1963, p&b, 35 mm, 30 min.

Direção e fotografia: Agnès Varda

Montagem: Janine Vernau

Narração: Michel Piccoli e Agnès Varda

Produção: Pathé-Cinéma

Distribuição: Ciné-Tamaris

- Prêmios

Pomba de Prata no Festival de Leipzig

Medalha de Bronze na 15ª Mostra Internacional do Filme Documentário de Veneza 1964.

Oncle Yanco (Tio Yanco)

1967, cor, 35 mm, 22 min.

Direção: Agnès Varda

Fotografia: David Myers

Montagem: Jean Hamon

Som: Paul Oppenheim

Música: Yannis Spanos e K. Daskalopoulos, Richard Lawrence e Albinoni

Produção: Ciné-Tamaris

Daguerréotypes (Daguerreótipos)

1974-1975, cor, 16 mm, 80 min.

Direção: Agnès Varda

Fotografia: Nurith Aviv e William Lubtchansky

Montagem: Gordon Swire

Direção de produção: Christote Szendro

Som: Antoine Bonfati e Jean-François Auger

Elenco: Rosalie Varda, habitantes da rua Daguerre e o mágico Mystag

Produção: Ciné-Tamaris, Instituto do Audiovisual e ZDF

Prêmios:

- Indicado ao Oscar 1975, na categoria Documentário de Longa-Metragem

- Prêmio dos Cinemas de Arte e Ensaio 1975

Ulysse (Ulisses)

1982, cor, 35 mm, 22 min.

Direção, roteiro e fotos: Agnès Varda

Fotografia: Jean-Yves Escoffier e Pascal Rabaud

Montagem: Marie-Jo Audiard e H  l  ne de Luze

Som: Jean-Paul Mugel

Música: Pierre Barbaud

Documenta  o: Genevi  ve Seeberger e Nathalie Varda

Dire  o de produ  o: Michel Kouklia

Produ  o: Garance, Dominique Vignet, François Nocher, com a participa  o de Paris Audiovisuel, Antenne 2 e C.N.C.

Prêmios:

- Sele  o oficial no Festival de Cannes 1983, Mostra “**Un certain regard**”
- César 1984 de Documentário em Curta-Metragem.

Les glaneurs et la glaneuse (Os catadores e eu)

2000, cor, 35 mm, 82 min.

Dire  o, roteiro e narra  o: Agn  s Varda

Fotografia: Stéphane Krausz, Didier Rouget, Didier Doussin, Pascal Sautelet e Agn  s Varda

Montagem: Agn  s Varda e Laurent Pineau

Som: Emmanuel Soland

Música: Joanna Bruzdowicz, Pierre Barbaud, Isabelle Olivier, François Wertheimer e Richard Klugman

Produ  o: Ciné-Tamaris

Pr  mios:

- Sele  o oficial no Festival de Cannes 2000.
- Prêmio M  li  s de Melhor Filme Francês 2000.
- Prêmio da Academia Europeia de Melhor Documentário 2000.
- Prêmio do Público no Festival de Montreal 2000.
- Hugo de Ouro do Festival de Chicago 2000.
- Melhor Filme pelo Sindicato de Críticos Franceses 2001.

- Prêmio de Melhor Filme de Não Ficção do Sindicato de Críticos de Los Angeles e do Círculo de Críticos de Nova York 2001.
- Melhor Filme no Festival de Praga 2001.

***Deux ans après* (Dois anos depois)**

2002, cor, Beta, 64 min.

Direção, roteiro e narração: Agnès Varda

Fotografia: Stéphane Krausz, Agnès Varda, Didier Doussin, Jean-Noël Felix, Isabelle Fermont, Claudia Imbert e Jean-Baptiste Morin.

Montagem: Agnès Varda.

Direção de produção: Agnès Varda

Música: Joanna Bruzdowicz, Isabelle Olivier, Sébastien Texier, Nicolas Krassik, groupe Océan, Léo Daniderff, J. Bertin, Georges Delerue, Richard Klugman, Agnès Bredel, Agnès Varda e François Wertheimer

Produção: Ciné-Tamaris.

***Ydessa, les ours et etc...* (Ydessa, os ursos e etc...)**

2004, p&b e cor, 35 mm, 44 min.

Direção, roteiro, direção de produção e narração: Agnès Varda

Fotografia: Markus Seitz, Claire Duguet, Rick Kearney e John Holosko

Montagem: Agnès Varda

Som: Jens Christian Börner, Rob Fletcher e Jason Milligan

Música: Isabelle Olivier e Didier Lockwood

Produção: Ciné-Tamaris

Filmografia Agnès Varda

La Pointe Courte – ficção, 1954, p&b, 35mm, 89 min.

Ô Saisons, Ô Chateaux – documentário, 1957, p&b, 35mm, 22 min.

L'Opéra-Mouffe – documentário, 1958, p&b, 35mm, 17min.

Du Côté de la Côte – documentário, 1958, cor, 35mm, 24min.

Cléo de 5 à 7 – ficção, 1961, p&b, 35mm, 90min.

Salut les Cubains – documentário, 1963, p&b, 35mm, 30min.

Le Bonheur – ficção, 1964, cor, 35mm, 82min.

Elsa la Rose - documentário, 1965, p&b, 16mm, 20min.

Les Créatures - ficção, 1965, cor e p&b, 35mm, 105min.

Oncle Yanco – documentário, 1967, cor, 35mm, 22min.

Black Panthers – documentário, 1968, p&b, 16mm, 28min.

Lions Love – doc/fic, 1969, cor, 35mm, 110min.

Daguerréotypes – documentário, 1974/75, cor, 16mm, 80 min.

Réponse de Femmes – documentário, 1975, cor, 35mm, 8 min.

Plaisir d'amour en Iran – ficção, 1976, cor, 35mm, 6 min.

L'une chante, l'autre pas – ficção, 1976, cor, 35 mm, 110 min.

Mur Murs – documentário, 1980, cor, 16mm, 81 min.

Documenteur – ficção, 1980/81, cor, 16mm, 63 min.

Ulysse – documentário, 1982, cor, 35mm, 22 min.

Les dites Cariatides – documentário, 1984, cor, 35mm, 13 min.

7p., cuis., s. de b... (a saisir) – ficção, 1984, cor, 35mm, 27 min.

Sans Toit ni Loi – ficção, 1985, cor, 35mm, 105 min.

T'as de beaux escaliers...tu sais – documentário, 1986, cor, 35mm, 3min.

Jane B. par Agnès V. – doc/fic, 1986/87, cor, 35mm, 97 min.

Kung-fu Master – ficção, 1987, cor, 35mm, 78 min.

Jacquot de Nantes – ficção, 1990, cor e p&b, 35mm, 118 min.

Les Demoiselles ont eu 25 ans – documentário, 1993, cor, 35mm, 63 min.

L'univers de Jacques Demy – documentário, 1993/95, p&b e cor, 35mm, 80min.

Les 100 et 1 nuits – ficção, 1994, cor, 35mm, 122 min.

Les glaneurs et la glaneuse – documentário, cor, 35mm, 122 min.

Deux ans après – documentário, 2002, cor, beta, 64 min.

Le lion volatil – documentário, 2003, cor, 35mm, 12 min.

Ydessa, les ours et etc... – documentário, 2004, p&b, cor, 35mm, 44 min.

Les plages d'Agnès – autobiografia, 2008, cor, 110 min.

ANEXOS

Os anexos se referem ao material colhido na ocasião do encontro – “AGNÈS VARDA” realizado em Fortaleza, entre os dias 21 a 25 de setembro de 2009.

Promovido por:

UFC

Instituto de Cultura e Arte – ICA

LEEA

Laboratório de Estudos e Experimentações em Audiovisual

Casa de Cultura Francesa – UFC

Secretaria da Cultura do Estado do Ceará

Escola do Audiovisual

Vila das Artes

Prefeitura de Fortaleza

Banco do Nordeste

Tempo Glauber

1. Mesa Redonda com os alunos e convidados



Pergunta – Gostaria de saber sobre a importância do acaso nos seus documentários e no seu processo de criação.

Varda – (Ela cita exemplos de momentos em que imagens significativas apareceram e chama a atenção para o fato de que é preciso estar “pronto” para se perceber esses momentos, precisa-se de um olhar atento. Coloca que o acaso é um estado de espírito quando se diz – “Agora eu começo, não sei que força vai me ajudar”.)

Pergunta – Robert Bresson diz que é preciso esperar o inesperado, como você vê isso?

Varda – Esta afirmação é absolutamente verdadeira, mas no caso dele ele era muito preciso na demanda de movimentos, ele era extremamente rigoroso. (Ela diz que o filme de

Bresson que ela prefere é o *Pickpocket*, porque justamente o puritanismo religioso de Bresson nesse caso foi contrariado porque todos os gestos do filme são muito sensuais.)

Pergunta – Bresson ainda diz que só podemos retocar o real com o real.

Varda – Você tem um projeto que realiza, ficção ou documentário, e num determinado momento o que você filmou está ali e você tem que se ocupar da aspiração do teu projeto porque é o que você filmou que é a verdade do filme e é a partir disso que você vai trabalhar e algumas vezes, o material que você filmou diz alguma coisa que você não sabia, existe uma evidência naquilo que se filmou, que significa algo mesmo que você não soubesse disso antes de filmar, então você tem que escutar o que está lá e tentar compreender e não é mais aquilo que você acredita que fez, quer dizer, um pouco entre os dois.

Pergunta – Como você lida com os momentos de insegurança nos momentos de filmagem?

Varda – Quer dizer, às vezes eu não preparo, então é no último momento, daí é a intuição de fazer isso ou aquilo. Se eu começo a ter dúvidas sobre essa intuição eu vou entrar em pânico, então eu creio na minha intuição no momento da filmagem porque é este o momento da verdade. Acontece-me no dia seguinte de dizer – puxa, eu deveria ter feito também isso ou aquilo.

Pergunta – Gostaria que você falasse um pouco da relação entre a filmagem e a montagem, se acontece de filmar e depois na edição perceber coisas que te levam a filmar novamente.

Varda – Sempre volto para filmar, quando eu fiz os documentários, por exemplo, um que eu fiz na minha rua, com meus vizinhos que se chama *Daguerréotypes*, na montagem eu me dizia – “Falta alguma coisa” e foi aí que eu pensei que eu precisava perguntar a eles sobre o que sonhavam porque a gente estava muito na realidade do comércio e eu parei a montagem e fui filmar cada um falando sobre os sonhos. E eu aprendi muito fazendo isso, que justamente o sonho que nós sabemos que ele existe, que ele é importante, sabemos mesmo que a psicanálise dá muita importância a ele, mas as pessoas simples que eu filmei pensavam como dizem de alguma criança que não estuda – ele não trabalha, é um sonhador. Uma mulher que eu perguntei com o que ela sonhava me respondeu – a gente

não tem tempo para sonhar. Ou ainda outro que era o padeiro respondeu que o sonho eram as suas preocupações diárias, com a massa que não cresceu. Eu me dei conta com isso que sonhar não contava para eles. Lembro-me do açougueiro dizendo que sonhava com uma cliente que pedia uma peça de carne que eu não tenho e isso é bem psicanalítico. Quer dizer, a gente aprende quando está perguntando uma questão, eu aprendi sobre o que eles pensavam a respeito dos sonhos, o que era para eles o sonho. E é isso que eu gosto nos documentários, é que é uma escola de modéstia, primeiro, e é uma escola, a gente aprende. Por exemplo, quando eu filmei *Dois anos depois* havia um homem no chão que estava comendo alcachofras, fazia uma salada com tomates, e disse “Eu catei tudo isso que jogaram fora, as pessoas que jogam não têm o respeito por aquele que cultiva os alimentos”. É extraordinário, é um belo pensamento, a gente percebe que os seus pensamentos são, muitas vezes, profundos e existem palavras muito fortes.

Pergunta – No filme *Dois anos depois*, como você reagiu aos comentários críticos do personagem professor que disse que a sua presença era algo inútil, dizendo que o assunto é importante, mas a sua velhice não lhe interessa.

Varda – Ele tem razão no seu ponto de vista, ele é uma pessoa muito generosa, ele é professor voluntário, quer dizer, não era falta de generosidade da parte dele de responder assim. Eu achei bom, eu coloquei no filme, porque de seu ponto de vista ele tem razão e responde a você também que perguntou sobre se eu hesitei em colocar a tampa da câmera, os meus cabelos, as minhas mãos. Ele respondeu à questão, para ele eu não deveria ter guardado e eu pensei que para o espectador era melhor guardar. Foi interessante deixar o ponto de vista dele e algumas vezes, quando apresentamos o filme, me pediam alguém para apresentar e eu o sugeria e pedia que o respeitassem e o pagassem para vir falar e ele falava da fome no mundo, quer dizer, ele partia do filme para dar uma conferência sobre a fome no mundo. Do seu ponto de vista ele tinha um assunto mais importante do que o meu, é interessante.

Pergunta – Sobre o Laplanche, vinicultor que você encontra para filmar e não sabia que ele era um psicanalista famoso que tem como teoria a questão da alteridade do outro como ponto importante para a constituição do si mesmo.

Varda – Dois anos depois eu o encontrei e me desculpei por não saber que era um psicanalista famoso, que tinha escrito livros e então ele me disse que também ele pensou depois numa coisa que não me disse, e isso é formidável o que ele disse, o “glanage” é exatamente o ato de catar alguma coisa que o outro rejeitou, abandonou, e ele disse que compreendeu que a atividade do psicanalista consiste em recolher o que a memória jogou e abandonou, isso é extraordinário. E tudo isso foi por acaso.

Pergunta – O acaso é um tema que está sendo trabalhado por muitos cineastas e queria dizer que gosto do trabalho dela por esse olhar atento.

Varda – A curiosidade perante o outro e a atenção ao outro é a base.

Pergunta – É porque eu acho difícil pensar no acaso como um método.

Varda – Não é um método, é um presente, você não merece o presente, mas simplesmente o merece.

Pergunta – Percebe-se que nos teus filmes a ironia é uma coisa muito importante e também a cumplicidade entre a realizadora e o espectador.

Varda – Eu penso que não devemos misturar ironia e humor, ironia é um pouco a gente zomba e no humor a gente brinca de zombar. Na ironia a gente toma distância.

Pergunta – Eu queria dar um exemplo, no filme *Os catadores e eu* tem várias situações onde a ironia serve como ponto de corte de uma cena para outra, a própria autora tem consciência que já está na hora de passar adiante, de um plano para o outro, então tem dois ou três momentos nos *Catadores* que ela diz “vamos passar para diante”.

Varda – Aí é humor, não ironia.

(Segue-se uma discussão meio confusa sobre os termos ironia e humor para nós no Brasil, que teriam significados diferentes para ela na França)

Varda – A ironia é mais ascética. Eu vou dizer por que não uso a palavra ironia, é que a gente tem que zombar um pouco.

A gente pode usar o humor para criar cumplicidade com o espectador, mas não é só isso, é também o fato de trabalhar com o que eu poderia chamar de denominador comum das emoções, quer dizer que somos todos únicos, temos as nossas coisas excepcionais mas existe esse lugar de cruzamento como se fosse uma praça que a gente atravessa todo o

tempo. Isso quer dizer que alguma coisa que eu disse, as pessoas sentem igual, então a gente é um pouco cúmplice. Depois eu faço uma pequena “brincadeirinha” e eles pensam “ela tem razão”, são pequenos ganchos de cumplicidade. Quando eu tenho uma ternura por alguém que eu filmo, eu acho que o espectador sente a mesma ternura por essa pessoa filmada, por essa situação, então estamos de acordo a respeito do fato de que essa situação é comovente. E quando você chega a temas mais duros ou difíceis como o luto, por exemplo, nem todo mundo já viveu o luto, mas todos entendem e finalmente a dor da perda de alguém ela é um pouco a mesma para todos.

Pergunta – Voltando à questão da ironia, me parece um pouco que o que conta também é a necessidade de rir de si mesmo, de rir com carinho, de ter carinho com a sua própria falha, fraqueza ou luto, com a tampa da câmera que balança, com o próprio acaso, ter essa aceitação delicada com o próprio acaso.

Varda – No caso da tampa eu peço a indulgência do público, do espectador.

Pergunta – Eu acho que isso é uma coisa generosa.

Pergunta – Queria falar sobre o filme *Cléo de 5 à 7*. O que chama a atenção é a narrativa em tempo real e especialmente uma cena que eu senti muita emoção, que é a cena em que a personagem toca piano e que é um plano-sequência e acho que nesse momento foge às regras de roteiro e é uma oportunidade que você me deu de me aproximar tanto da vida desse personagem, de poder acompanhar por duas horas a vida desse personagem e eu queria saber um pouco mais como isso foi criado, como isso apareceu, como chegou na tela.

Varda – A minha maior recompensa como cineasta é quando as pessoas me falam de um filme que eu fiz em 1961, quer dizer que existe alguma coisa que não se deteriorou com o tempo e isso é por causa do rigor da construção, quer dizer, de ter decidido um tempo real com uma precisão entre o tempo objetivo que são os minutos, as horas e o tempo subjetivo das emoções diferentes que a personagem sente e a gente conhece tudo isso – quando a gente espera, o tempo é muito longo, os mesmos cinco minutos quando estamos contentes passam muito rapidamente. Então é como um acordeom, eu queria fazer sentir esse acordeom de emoções dentro do tempo que é real, e sobretudo porque compreendemos que

dentro de uma hora e meia, devido ao medo de morrer, ela vai fazer um trabalho mental, ela vai mudar, ela está no meio da repetição, fazendo tudo igual e quando ela se sente sozinha, as coisas se transformam com um fundo preto e luzes e de repente ela está num musical, quer dizer, que a gente faz dentro do tempo real o tempo virtual, de sua imaginação, e é essa solidão que ela sente que vai fazer ela se transformar. É como se tivessem dois momentos do filme – toda a primeira parte onde ela é como uma boneca frágil que todo mundo olha e ela se olha no espelho e uma segunda parte onde é ela que olha os outros, ela não é mais olhada, é ela que olha os outros. E mesmo se não é analisado assim, eu acho que o espectador sente essa evolução quando ela começa a olhar a sua companheira e o soldado e tudo mais e é como se o medo que é horrível, porque talvez ela irá morrer de câncer, mas o medo fez com que ela se abrisse aos outros.

Pergunta – Mas eu tenho uma curiosidade de saber como você como diretora concebeu o filme, e como foi tomar a decisão de quebrar as convenções, de colocar na tela duas horas.

Varda – Mas é isso que eu estou contando – de passar da repetição para a luz, quer dizer a estrutura dessa evolução dessa personagem é prevista precisamente tanto no roteiro como na minha cabeça.

Pergunta – Quer dizer, isso estava previsto na estrutura da narrativa quando ela pensou o filme.

Varda – E eu tinha ajudado um pouco essa situação filmando as cenas de maneira cronológica, porque vocês sabem que habitualmente a gente roda de maneira desordenada por questões de produção e para ela isso a ajudava a entrar na interioridade do personagem. Sem fazer regime ela perdeu oito quilos durante as filmagens e no final eu penso que havia uma beleza em seus olhos, no seu rosto mais magro que não era o mesmo que no começo das filmagens. E isso a ajudou e nos ajudou a todos a se aproximar de algo que é sensível e não espetacular. De toda maneira, meus filmes não são jamais espetaculares.

Pergunta – Eu tenho pensado em como entra o documentário nas artes plásticas, quer dizer, existe um modo específico de fazer documentário que é das artes plásticas.

Varda – Eu sempre disse que não há objetividade, não se pode fazer um documentário objetivo porque se você coloca a câmera aqui ou ali para fazer a mesma cena não é a

mesma história então toda tomada de cena é subjetiva. Existe uma teoria do cinema-verdade que é tudo besteira. O cinema é sempre de um determinado ponto de vista. Os documentários que eu fiz eu sempre falei, mesmo se eu tento respeitar o tema, que são documentários subjetivos. Subjetivo quer dizer que é do meu ponto de vista, mesmo se não estou falando dos meus cabelos. Então como é que isso chega nas artes plásticas – agora, nos museus a gente vê documentários, porque são alunos que foram para Belas Artes, então eles fizeram um documentário, então a gente diz que vai para o museu e algumas vezes são documentários nulos. Mas acontece, eu acabei de fazer um pequeno filme de sete minutos ainda sobre a praia mas com uma história, mas eu fiz num ritmo de contemplação que não se pode colocar nas salas de cinema porque as pessoas, quando vão ao cinema, querem um pouco de emoções, mesmo nos documentários e é por isso que me dá prazer de trabalhar agora dentro do contexto dos museus porque para alguns filmes como esse de sete minutos que eu fiz, ele é completamente livre em relação a uma demanda comercial ou algo parecido, porque no filme que vocês vão ver essa noite, *Les plages d’Agnès*, que é um filme muito pessoal mas eu tentei com humor, com surpresas, que seja um filme para o cinema, que as pessoas possam pagar dez euros sem dizer que alguém está zombando deles.

Pergunta – Em relação à objetividade no documentário eu também não acredito nisso, mas então é preciso uma nova forma de interpretar esse documentário. Quer dizer frente a essa nova feição do documentário é possível essa hermenêutica e em que se baseia essa hermenêutica, ela é poética? Ela também se baseia no acaso?

Varda – Falando de documentários, você não pode construir o que as pessoas vão fazer, o que elas vão falar, você pode colocar um dispositivo, armar uma situação para que eles estejam em situações, mas no geral a melhor maneira de colocar em verdade é dentro do ambiente deles, suas roupas e na situação deles. Mas você pode modificar um pouco isso trazendo um objeto ou uma ideia ou ainda você pode fazer chegar alguém que eles conheçam e mais a paciência, porque aquele personagem que se alimenta de restos no meu filme, um dia depois de muitas conversas, eu perguntei onde ele morava, se ele tinha televisão, aí ele me explicou que morava numa espécie de abrigo, que não tinha televisão e que dava aulas e aí ele aceitou que filmassem a aula que ele dava e dois anos depois, quando estávamos conversando, ele diz que tem que tomar um chá porque vai fazer a

maratona de Paris de 42 quilômetros e meio e eu só tinha visto ele comendo salada do chão e seis maçãs por dia. Aí eu filmei, ele que deu a ideia – a prefeitura de Paris oferece macarrão na véspera da maratona. Aí eu fui filmar isso, depois ele disse que às seis horas da manhã ele iria estar na largada no Champs Elisées, então a gente foi para ver a largada, todos eles têm um suéter porque faz frio às seis horas, ele estava de tênis que disse ter encontrado na lata de lixo e aí é dada a largada e justo antes de partir eles jogam os pulôveres no chão e aí eu descobri uma cena de “glanagem” porque tem gente que espera e que vem recolher esses pulôveres. Quer dizer, é preciso estar com disponibilidade de que alguma coisa aconteça e que você não deixe escapar. Então é preciso estar atento. Esta é uma atitude de documentarista e ainda mais isso diverte as pessoas, isso acontece no filme *Dois anos depois*.

Pergunta – No filme *Cléo de 5 às 7* você disse que respeitou a cronologia das cenas nas filmagens e eu queria perguntar se o principal motivo de ter mantido essa ordem foi a atriz ou isso foi algo percebido depois.

Varda – Sabe, tem atrizes que interpretaram Tchecov ou Pinter que são um pouco assim frágeis e ela tinha vindo de musicais, ela não tinha uma cultura do texto, então eu acho que a ajudou, e a mim também, a se inteirar com o personagem bastante literário porque não tinha muita ação. Especialmente a primeira cena onde ela vai numa cartomante e que esta lhe diz de repente – você está doente e eu compreendi que ela compreendeu que nesse momento ela percebe que está doente, quer dizer que ela entrou no personagem, ela disse – “Puxa, então é grave” e as lágrimas lhe vieram aos olhos, ela se sentiu doente. A frase entrou como uma facada e depois ela foi totalmente capaz de fazer o seu papel.

Pergunta – Qual é a sua atitude com o ator, qual é a sua postura de também se apresentar na imagem, de se fazer presente na imagem.

Varda – Só agora eu apareço. No começo eu escrevia os comentários e dava para atores narrarem, depois eu pensei eu falo como estou falando com vocês, porque tenho que dar para outra pessoa falar? Eu tenho que falar eu mesma, porque o comentário é um comentário pessoal e no começo eu era clássica.

Pergunta – O tempo é uma matéria muito recorrente no seu trabalho, no seu cinema, e tem um personagem que me intriga muito que são os gatos, que mitologicamente está ligado ao tempo. Eu queria perguntar a aparição do Guillaume no seu filme, que é um gato.

Varda – Nesse filme a questão é outra, tenho um amigo cineasta que é o Chris Marker, que é documentarista também e ele não quer ser fotografado, ele não quer ser filmado, faz trinta anos que ele foge, ele não vai para a televisão. Quando, por exemplo, teve uma retrospectiva dele na Cinemateca francesa ele teve esta ideia de colocar na porta da Cinemateca um grande gato, quer dizer, ele desenhou um gato que o representa e que se chama “Guillaume no Egito”, é um gato que ele teve verdadeiramente, mas que agora se chama assim, e no meu filme eu faço presente o Guillaume no Egito para que ele me faça perguntas mas não com a voz de Marker, mas com outra voz. Isso é uma brincadeira entre amigos.

Falando em gatos, vocês querem um furo? A minha gata Nini teve três filhotes.

Pergunta – *Les plages* era um filme muito de performance também, por exemplo a cena dos espelhos com a qual o filme começa.

Varda – Mas esse não é um verdadeiro documentário, é um falso documentário. É um pouco documentário e um pouco organizado, porque existe reconstituição de cenas, que não é de documentário, e às vezes é verdade. Em francês se chama um objeto voador não identificado (um OVNI).

Pergunta – Tem uma cena que você transforma a rua Daguerre numa praia.

Varda – Sim, porque eu havia colocado um título – *Les plages* (As praias). Então eu tinha as praias da minha infância na Bélgica, depois minha adolescência no sul da França em Sète que eu fui muitas vezes e depois eu morei em Paris cinquenta anos com Jacques Demy, então tivemos que fabricar uma praia, porque depois das praias da Califórnia e das praias de Noirehoutier... isso, então foi para justificar o título. Mas é por isso que não é totalmente sério.

Público – Está aí o humor de que falávamos.

Pergunta – Gostaria que você falasse do filme *Le bonheur*.

Varda – Eu não sei muito bem, alguma coisa me interessava, a pequena célula familiar, a pequena família é um dos pilares da sociedade – existe um homem que trabalha, ele é marceneiro, uma mulher que trabalha, ela é costureira, eles têm filhos, eles amam a natureza, as crianças vão para a escola, ela cozinha, eles fazem amor e a família funciona. Mas é um filme sobre o desejo, o desejo existe, mas não é um filme sobre o adultério, porque o adultério é uma forma burguesa de falar sobre a traição e no filme, o homem um dia vai ao correio, ele vê uma funcionária e ela lembra a sua mulher um pouco, aí ele sente o amor, ele sente o desejo, é um postulado, é natural ele desejar uma outra loira. Ele ama ainda sua mulher, beija sua mulher como sempre, mas ele tem uma felicidade a mais, então será que a gente pode dizer que a felicidade se adiciona? Então, ele acha que sim, mas como a mulher dele percebe que ele está mais feliz do que habitualmente, a gente pode dizer que ele faz uma besteira em lhe contar, mas ele é um homem natural e diz sim, eu amo, ele diz que ele não a trai, que a outra só é a mais, está acrescentando. Ele até diz para ela que, se ela quiser, ele deixa a outra, mas é uma pena se privar de felicidade. Ela parece aceitar, eles estão no campo, fazem amor sob as árvores e depois eles fazem a sesta, as crianças dormem, aí volta à rotina, comidinha, tudo funciona. A moral triste é – todo mundo é único, mas substituível. Evidentemente eu tinha colocado as coisas para que as coisas pudessem funcionar dessa maneira, se o casal tivesse crianças de oito ou dez anos as coisas não poderiam funcionar assim. Na utopia dessa história existe a ideia de que a gente pode contar uma história como essa fora do clichê do adultério, mas é uma proposição utópica evidentemente porque ele é obrigado a inventar uma moral social, senão a cada dois anos ele encontra uma loira. Quer dizer, é um filme utópico, mas que dá umas alfinetadas ao tratamento dado habitualmente ao adultério.

Pergunta – Numa entrevista ela diz que a felicidade não é alegre.

Varda – É uma frase de Marcelo Fuss (?) no *Fim do prazer* (?) e é por isso que eu usei a música de Mozart que é muito leve e alegre mas que dói, que machuca. Bem, é um filme assim, com uma proposição temporária, um filme não é uma coisa definitiva, é só um filme. Ele te incomoda esse filme?

Pergunta – Não me incomoda, me deixa uma sensação de vazio e esperança, assim como o filme *Cléo de 5 às 7*.

Varda – Para mim não, é engraçado, eu nunca ouvi alguém fazer uma ligação entre esses dois filmes, são dois filmes muito diferentes. *Cléo* tem uma estrutura muito particular, muito organizada, e o *Bonheur* é contado como um filme normal, com começo, meio e fim. Eu fiz outro filme normal, o *Kung fu master*, quer dizer, a gente começa uma história, tem os personagens, a gente conta e ela termina. Isso é muito fácil de fazer para mim, eu escrevo em duas semanas, eu filmo em dois meses e edito em dois meses e está acabado. Eu prefiro os filmes que me questionam, que me colocam questões enquanto cineasta, questões de expressões, questões em relação ao espectador.

Existe um poema de Aragon que diz que quem fala da felicidade tem sempre os olhos tristes, porque é a fragilidade da felicidade, a gente tem a impressão que a felicidade é efêmera, tanto que a gente é obrigada a modificar sempre a definição de felicidade e esse filme a gente pode dizer que é um tipo de felicidade.

Pergunta – Você participou de dois projetos que têm uma carga utópica muito grande – um é *Saudações aos cubanos* e *Longe do Vietnam*.

Varda – *Salut les cubains* é um documentário honesto para a época, 1962. Em 1961 eu fui e eu sabia que não podia filmar, eu tinha uma câmera fotográfica rolleiflex, eu fiz quatro mil fotos com a ideia de refilmá-las. A máquina leika clássica precisava armar assim (ela mostra), para cada foto era preciso armar duas vezes. Então, quando eu fotografei um dançarino a distância entre as tomadas eram grandes e isso criou uma animação muito brusca, porque agora existem motores, é quase como no cinema. Mas eu vi cubanos totalmente entusiasmados em 61 e isso foi mostrado para todas as pessoas de esquerda, e essas imagens trouxeram muita esperança para essas pessoas de esquerda de toda a Europa, que a revolução podia realmente funcionar dessa forma, todos estavam virados em direção a Cuba, a imagem de Che Guevara, toda uma mitologia de uma revolução verdadeiramente democrática. E eu suponho que em 61, 62, 63 ela era verdadeira.

Pergunta – Você voltou a Cuba depois?

Varda – Sim, trinta anos depois, mas não era a mesma coisa. Quando filmei eu me dizia, com as minhas fotos, que iria fazer um documentário sobre Cuba e uma reflexão e um estudo sobre a música cubana, sobre as três origens da música cubana e, sobretudo, eu

encontrei pessoas formidáveis, corajosas, otimistas. Para fazer essa pesquisa da música, eu viajei, eu conheci as pessoas do Instituto ICAIC, e eu encontrei gente de grande qualidade e eu estava contente de fazer esse filme e acho que ele é relativamente honesto e conta a situação da época. Eu me dizia – será que posso encontrar Fidel Castro? Finalmente me deram um tempo – essa noite, entre oito e meia e nove horas ele vai estar num lugar, num restaurante. Eu corri e o fotografei e tinha uns rochedos e eu reparei em dois rochedos em forma de asas e aí eu pressenti uma coisa terrível – como um homem com toda essa utopia, mas com asas de pedra. Porque foi terrível, ele foi pego pelo bloqueio americano, as privações, depois todas as dificuldades pelas quais passaram. Mas eu vi coisas formidáveis em Cuba, eu não contei no filme porque não tive ocasião, por exemplo, o problema da prostituição era enorme porque era o bordel da América, então ele refletiu e decidiu dar a companhia de táxi porque assim elas vão procurar clientes. Ele tinha feito um discurso e disse – mas aquelas que quiserem continuar prostitutas mesmo assim, que sejam prostitutas socialistas. E existia um slogan de 1968 que era “A imaginação no poder” e era verdade, nessa época as pessoas tinham uma imaginação extraordinária e de compreender que, mesmo se a gente não tem muito para comer, a cultura é importante, a dança é importante, a música. A escola de cinema era formidável, muito bons cineastas. Eu fiquei muito impressionada com Cuba, mas a história é a história, eu conto uma coisa entre 61 e 62, como eu fiz o filme *Black Panthers* em 68 e depois se transformou em outra coisa, mas eu filmei esse momento específico, quando eles ainda eram fortes, tinham toda uma consistência, um projeto. Quer dizer, a gente está também dentro da temporalidade completamente, o filme documentário e mesmo a ficção conta um momento específico da sociedade, um pequeno momento da nossa história ou um pequeno momento da minha vida. Por isso que não se deve ter medo de fazer documentários situados no tempo, no local, no sentimento que se tem ou os encontros extraordinários ou normais, às vezes a gente encontra com uma pessoa que te leva a um grupo ou a uma situação. Quando eu fui para os Estados Unidos e eu queria fazer um roteiro, eu tinha uma ideia de roteiro na cabeça e não funcionava e aí eu vi as pinturas murais e me disse – vou fazer um documentário e isso representa bem Los Angeles naquela época, bem extrovertida e agora eles apagaram tudo, outros desapareceram. Quer dizer, eu tenho sempre a consciência sempre em um

momento do tempo e que é com isso que a gente pode trabalhar, isso é interessante. Contar uma coisa que vai durar só seis meses tudo bem.

2. Palestra proferida por Agnès Varda



O fato da sala inteira estar no escuro me impressiona, será que dá para ficar à meia-luz??? Senão eu tenho a impressão de falar com um buraco negro... Ah! Obrigada! Agora eu vejo algumas camisas, que bom.

Tem alguém na platéia que viu *As Praias de Agnès*?

(Algumas pessoas do público levantam as mãos)

Sim, alguns. Então, eu não quero fazer a mesma coisa no filme *As Praias*. É um exercício totalmente diferente. E cronológico. E lógico, talvez, não sei...

Eu vou falar apenas do meu trabalho profissional, dos meus três ofícios, por assim dizer (em ordem cronológica): fotógrafa, cineasta e artista plástica.

Enquanto fotógrafa eu aprendi relativamente só, isto é, fiz um curso noturno, não uma escola de verdade. Quero dizer, o mínimo que podemos aprender na escola... E na época eu trabalhava com um aparelho quadrado chamado rolleiflex, no começo... E também com velhas, grandes câmeras a fole, parecidas com um acordeom, com uma placa que a gente mudava por trás.

Eu vou mostrar algumas fotos dessa época... Meus primeiros modelos foram minhas vizinhas...

Eu vou mostrar as duas vizinhas, as duas senhoras na janela.

Aqui está uma senhora... Na janela, o seu filho... E embaixo, uma amiga. Então por exemplo, o que me interessava eram os três perfis... E que eles não prestem atenção em mim. E os três chapéus!

Uma outra vizinha...

Aqui, era uma moça que trabalhava comigo... Lá onde trabalhávamos, ela era contadora... Ela posou para mim.

Essa aqui era a minha vizinha, no pátio... E como eu cultivava abóboras, as folhas secavam...

E por acaso, eu conheci Jean Vilar, que era um diretor de teatro, e eu trabalhei no Festival d'Avignon. Este aqui é um ator muito célebre nos anos 50, uma estrela de cinema, Gérard Philipe, que tinha integrado o grupo (TNP). E aqui ele representava o príncipe de Hombourg, de Kleist.

E esses são Jean Vilar e Maria Casares que eram o rei e Lady Macbeth.

E eu estava tentando mostrar, pois é a história da peça, esse casal unido e frio.

Depois eu fiz retratos, como, por exemplo, Calder, esse maravilhoso escultor que fez móveis, aqui com a sua família, e eles estavam realmente imóveis.

Depois... outras fotos:

Uma busca gráfica, e eu comecei realmente a pensar no que o famoso fotógrafo Cartier-Bresson chama “o instante decisivo”. Isto é, quando você já escolheu a estrutura da sua imagem, existe o momento exato em que (aqui) o homem se encontra entre o sal, o céu e o telhado.

Aqui não se vê muito bem, mas eu estava num terraço e eu creio que fiz essa foto no momento exato em que essa senhora tira a foto...

E aqui, o terceiro exemplo de um instante decisivo, eu estava na frente de um cartaz da Sophia Loren, com uma placa de “vende-se”, e eu vi essa mulher chegando e esperei que ela estivesse exatamente ali embaixo da Sophia Loren. E a impressão que tenho é que ela é ainda mais bela do que Sophia Loren, assim passeando, os pés descalços...

Depois, como comecei a ficar conhecida como fotógrafa por causa das fotos de teatro, fui enviada a diversos países para fazer reportagens. Aqui está Cuba, onde fiquei dois, três meses em 1961, 1962, no momento do impulso extraordinário dessa revolução, que representava uma esperança... Na Europa, em todo caso, todos os olhos estavam voltados para Cuba.

Aqui eu estava num vilarejo, com mulheres que dançavam, e marcaram um encontro com Fidel Castro para mim, eu tinha vinte minutos, nada mais... Era num restaurante à beira-mar, havia rochedos, eu pedi que ele se sentasse ali... Podemos fazer o comentário que quisermos, mas, para mim, ele tem asas de pedra.

Eu fui também à China, em 1957, quando a China ainda não era reconhecida pelas Nações Unidas, e olhem só, eu vi uma coisa que me intrigou: Eu não sei se são trabalhadores ou prisioneiros, pois os intérpretes diziam o que bem queriam.

(...)

E aqui, de repente, eu passo ao cinema. Por quê? Eu não sei ao certo, mas... um desejo de fazer outra coisa.

Eu escrevi meu filme, me organizei com outros jovens, quase sem dinheiro, fizemos um sistema cooperativo. E filmei num vilarejo de pescadores, perto da baía de Sète, e havia histórias, particularmente nessa família muito pobre, vemos aqui o pai (...) e eles tinham nove filhos.

E eu gosto muito dessa foto, pois estou com um joelho no chão, como se eu estivesse saudando esta minha nova profissão, é realmente o primeiro dia, o primeiro plano e o primeiro dia de filmagem.

Então como eu fiz esse filme em 1954, e que aconteceu no cinema o que todo mundo conhece sob o nome de Nouvelle Vague francesa, que precede inclusive o Cinema Novo... Quando essa “Nova Onda” estourou em 1959, como eu tinha começado cinco anos antes, me chamaram “a avó da Nouvelle Vague”... Então peguei um pequeno momento n’*As praias de Agnès* para falar da Nouvelle Vague.

(Ela mostra ao público essa passagem do filme.)

(...)

Na verdade foi JLGodard que foi ver (Georges de) Beaugard (o produtor) e disse, eu vou fazer um filme que vai dar dinheiro, fazer sucesso, e ele tinha razão, ele fez *À bout de souffle*. Um enorme sucesso, agradou ao público e a Beaugard, que perguntou pro

Jean-Luc: “Você não conhece um tipo assim que nem você, que faz filmes baratos, que vão me dar lucro de novo?”. Jean-Luc apresentou-lhe Jacques Demy, que filmou *Lola* com Anouk Aimée. E Beauregard disse a Jacques Demy, “Vou fazer como Thierry, você não conhece um outro cara que faz filmes baratos...”. E ele disse “Não, mas tenho uma amiga, Agnès Varda”. E Beauregard me disse: “Você tem que fazer como os seus amigos que filmam em branco e preto, barato, e eu fiz *Cléo de cinq à sept*, com Corinne Marchand.

(...)

Quando eu fiz *Cléo*, eu me perguntava: Como fazer um filme barato? E concentrar a ação num lugar, num dia, no começo era uma questão de economia. Daí eu comecei a aprofundar essa ideia e disse: vou trabalhar com o tempo “real”. Vamos fazer um filme que começa às cinco horas e acaba às seis e meia. Porque a expressão “das cinco às sete” é mais fácil mas na verdade o filme dura das cinco horas às seis e meia. Você sabe o que quer dizer das cinco às sete em francês? Quer dizer fazer amor à tarde, ao sair do trabalho.

No caso de *Cléo*, é uma história menos brejeira, menos engraçada. Pois é um personagem... que eu queria que estivesse numa situação de medo. Ela está esperando o resultado de um exame, um exame médico, e ela está com medo de estar com câncer, logo, medo de morrer. Então nesse tempo de espera, eu queria fazer sentir isso que todos conhecemos, o fato de sentirmos o tempo de forma diferente de acordo com o momento que estamos vivendo, se estamos esperando, se estamos contentes... É o que eu chamo “o tempo subjetivo”. E, ao mesmo tempo, o pêndulo (do relógio) continua marcando a hora... sem se preocupar conosco.

Em cada capítulo eu coloquei a hora exata, então imaginem só, começamos o filme às cinco horas, na sala de cinema são cinco horas, às cinco e dez no relógio do filme são realmente cinco e dez... Então foi meio que uma acrobacia entre a preparação e a filmagem. E eu tive a sorte de escolher como intérprete uma linda mulher, Corinne Marchand, que representava realmente a beleza em todo seu esplendor, e isso dava uma ideia de que... é ainda pior imaginar que essa mulher iria morrer.

Mas para fazer sentir nessa hora e meia em que não há “ação” (ação psicológica ou de drama), eu queria que existisse uma ação “interior” na personagem. Então nessa primeira passagem nós a vemos cantar, pois ela é uma cantora, e é um momento do filme – toda a primeira parte do filme, ela é como uma boneca, todos a olham, e todos a desdenham de uma certa forma, e nesse momento em que ela canta ela toma consciência disso, de que ela é explorada.

(passagem de Cléo cantando “Sans Toi” até ela sair)

(...)

Então nesse momento ela abandona o seu lindo peignoir, ela arranca a peruca, ela... é como se ela trocasse de pele, ela toma consciência de como ela era tratada. E essa outra pessoa vai começar a sair na rua e *olhar* os outros, sendo que, até esse momento, ela estava no seu espelho (de objeto a sujeito do olhar...).

E talvez seja o fato de *olhar os outros* que vai lhe permitir apaziguar a sua angústia. E particularmente no final do filme, quando ela encontra um soldado, que está fazendo a guerra da Argélia e que tem medo de morrer na guerra.

O pedacinho que vamos ver agora, primeiro tenho que mostrar para vocês que assim como existia o tempo exato, existia a geografia exata. Quando eles atravessam*(*corta a gravação para*):

(passagem de Cléo na rua)

(comentário de Agnès)

E é claro, a loja em que está escrito “boa saúde” a angústia...

Cléo: “Essa cara de boneca, sempre a mesma, e esse chapéu ridículo... Não posso nem ler meu próprio medo, desde sempre penso que todos me olham, e eu não olho ninguém além de mim .”

(...)

Eu queria fazer um contraste entre a fineza dessa mulher e a rudeza da rua.

Aqui um capítulo, com a hora... Ela entra num café, e tem toda uma sequência, ela se vê, coloca seu próprio disco, o disco que ela gravou, e ela vê que ninguém está escutando... e durante todo o filme ela vai oscilar entre o pânico e uma certa doçura do encontro, e no final do filme, quando o soldado vai acompanhá-la até o hospital, e ela encontra o médico, e o médico diz que vai fazer tratamento com raios, então ela está com câncer mas não sabemos se ela vai morrer ou não, mas o que era importante para mim, era mostrar nessa uma hora e meia, existia nela uma perturbação, uma mudança, e isso era para mim fascinante, o fato de mostrar no cinema uma convulsão interna, e não um filme de ação.

Eu insisti um pouco nesse filme *Cléo das 5 às 7* pois ele faz parte dos filmes emblemáticos da Nouvelle Vague, junto com *Jules et Jim* de Truffaut, *Acossado* de Godard, *Lola* de Jacques Demy, e sobretudo um outro filme que ele fez, um filme musical que fez um sucesso enorme, *Os guarda-chuvas do amor*.

Acho que esse filme deu a volta ao mundo, pois ganhou a Palma de Ouro em Cannes, tudo isso... Alguém viu *Os guarda-chuvas do amor*?

Na mesma época eu fiz um filme chamado *A felicidade*, que é a história de um homem, sua mulher, seus dois filhos e uma outra mulher loira. E é um filme muito colorido, como um belo fruto... com um verme dentro.

Eu sei que esse filme fez muito sucesso no Brasil... Atenção, essa cena se passa em 1964, 1965, e eu me lembro que, em 1968, nós tínhamos sido convidados, Jacques Demy e

eu, ao festival do Rio eu acho, e foi então que nós descobrimos maravilhados o Brasil. Tínhamos ido passear em Minas Gerais, me lembro da extraordinária cidade de Ouro Preto, onde há uma igreja por dia, 365 igrejas, existe ainda? Muito bonito. E nós tínhamos ficado na época muito impressionados pela arte contemporânea, tínhamos ido a galerias, encontrado artistas, e encontramos obviamente Glauber Rocha, que já era na época célebre, muito simpático, como se fôssemos uma família de cinema, foi muito excitante... E outros cineastas de quem não me recordo mais.

Então íamos regularmente a festivais, eu fiz um certo número de filmes, Jacques Demy também, ele fez depois um musical muito célebre, *Les demoiselles de Rochefort*, não sei se conhecem, e vivemos também depois dois, três anos nos Estados Unidos, em Los Angeles. Ele fez filmes, eu fiz filmes...

Voltamos à França onde tínhamos uma vida de cineastas, com oportunidade de trabalho, e a excitação de estar numa época em que o cinema... havia menos países onde existia uma cinematografia, então a Nouvelle Vague francesa se exportava bem.

Não vou citar todos os nossos filmes, sou obrigada a ir rápido... Trinta anos depois de encontrar Jacques, ele ficou doente... Ele ficava em casa, pintava e escrevia suas lembranças... Sobretudo suas recordações da infância, pois ele tinha uma lembrança muito viva de sua infância e de sua vocação, ele começou muito cedo a fazer desenhos animados, coisinhas assim. E como ele escrevia suas recordações e ele não tinha talvez a força para fazer um filme, ele me disse: você quer fazer?

Então eu fiz esse filme da infância de Jacques Demy. Quando ele era pequeno, era chamado Jacquot. Na França esse filme se chama *Jacquot de Nantes*. E foi extraordinário que trinta (sic) anos após sua infância tenhamos podido filmar na oficina em que cresceu, e no pequeno apartamento na entrada da oficina em que passou sua infância. E existia ainda pendurada na parede a mesma bomba manual que estava ali desde os anos trinta (sic).

Vou mostrar uma pequena cena do começo do filme, onde se instala a relação entre a mãe, que é cabeleireira mas que coloca a gasolina, o pai que conserta os carros, a pequena vizinha que canta, e que fascina a criança, e sobretudo, eu quis mostrar que a origem dos filmes de Jacques estava na sua infância. Então imaginei, pois obviamente eu tive de imaginar sua infância, imaginei uma cena de conserto de um carro, que é retomada imediatamente por uma cena colorida num filme de Jacques Demy, *Os guarda-chuvas do amor*, como se as palavras que ele ouviu nessa oficina quando ele era criança se encontrassem exatamente num filme, mas cantadas.

Então fiz ao mesmo tempo um filme de época e uma reflexão... Uma ilustração da infância de Jacques Demy e uma reflexão sobre as fontes da inspiração.

Então vejam só, nós estamos em 1937...

(Ela mostra uma passagem do filme)

Então, é a vida cotidiana, o pai pergunta se ele fez os deveres, a vizinha que diz “volta, volta logo para me pentear” e também as canções da época, uma canção chamada “papai não quis nem a mamãe” faz referência ao fato de que o pai dele já queria que ele fosse mecânico, e ele queria fazer cinema. Vejam aqui as palavras do cotidiano da oficina e vejam só uma passagem do filme.

Essa passagem *(do filme de Demy)* ficava assinalada com uma mãozinha e em seguida voltamos ao *(meu)* filme. Então esse é um pedaço do filme *Jacquot de Nantes*.

Infelizmente quando Jacques morreu, o filme ainda não estava pronto. Tínhamos rodado mas ainda não tínhamos acabado de montar. Acabei com muita dificuldade e nos anos que se seguiram eu fiz dois outros filmes sobre o trabalho de Jacques, um documentário sobre o seu trabalho de cineasta que se chama *O universo de Jacques Demy* e um outro que eu fiz de certa forma como um suplemento às *Demoiselles de Rochefort*, que se chama *As “demoiselles” fazem vinte e cinco anos*.

Quer dizer, eu entrei num período em que realmente a lembrança, a memória tornou-se um tema do meu trabalho, porque eu tinha talvez muitas coisas que haviam desaparecido... Eu fiz uma comédia sobre a memória do cinema, as *101 noites*, e depois eu me voltei a uma forma de trabalho que me interessa muito, o documentário. E eu fiz um documentário que acredito ter passado mesmo no Brasil, *Os catadores e a catadora...*

Não foi distribuído?

Somente em festivais, não nas salas...

Ah... esse é um problema difícil...

Bem, vamos mostrar um pedacinho do filme, mas o que tinha me impressionado, é que esse fenômeno que nós conhecemos nos países pobres, de se comer coisas do lixo, de se catar coisas no chão, bem, num país supostamente rico como a França, esse fenômeno existe, porque há muitos pobres.

Eu fiz uma pequena investigação e eu descobri por exemplo que os cultivadores de batata jogavam fora muitas batatas. Então eu as segui nos campos, eu fui ver o que acontecia, e eu tive uma surpresa, e eu quero mostrar essa sequência, pois, a princípio, os cultivadores entram na lógica do comércio de hoje em dia, que é de que tudo deve ser formatado. Na nossa sociedade, aliás, as pessoas que não são formatadas são rejeitadas também. Aqui os agricultores vão jogar fora tudo o que é grande ou pequeno demais, e isso me deu uma surpresa interessante...

E as crianças, pois também vemos crianças catando... São as crianças que dão o sinal.

(ela mostra a passagem de Catadores e a catadora em questão)

as crianças cantam:

segunda-feira, batatas
terça-feira, batatas
quarta-feira, batatas também...
quinta-feira, batatas
sexta-feira, batatas
sábado, batatas também...
e domingo... batatas!!!!

(um catador):

Pois é, catei 100, 150 quilos de batata... Então você vê, no lixo encontramos essas muito grandes, umas estragadas, as pequenas demais a gente não pega, se tem as grandes, a gente pega as grandes! Você vê? Algumas são mesmo disformes, em forma de coração...

(Agnès):

Ah, os corações, eu quero!!!

Eu fiquei contente. Filmei-as imediatamente de perto, e empreendi esse exercício perigoso de filmar com uma mão a outra mão que catava batatas em forma de coração. Depois trouxe-as para casa, e olhei-as ainda, filmei-as ainda.”

E justamente, isto muito me intrigou, que por acaso, quando eu vi que esse tipo jogava fora essas batatas em forma de coração, como sendo disformes e inutilizáveis, eu vi aí um sinal de que esse filme sobre os catadores seria marcado pela ternura e a afeição que podemos ter por eles... A outra coisa é que eu estava descobrindo a utilização das pequenas câmeras digitais e que não somente elas me permitiam fazer pequenas acrobacias com as batatas, mas elas também me permitiram chegar perto de pessoas que estavam numa situação delicada e de quem eu deveria talvez me aproximar sozinha.

Eu quis tratar desse assunto de uma forma mais séria, não somente sociológica ou simpática, eu quis saber se existia uma legislação para aqueles que catam. Existe uma fábula de La Fontaine que eu não sei se vocês conhecem aqui chamada “O rato da cidade e

o rato do campo”... Então aqui tive dois advogados, um advogado do campo e um advogado da cidade, que tentaram descrever de forma totalmente profissional quais são os direitos dos catadores.

Há uma legislação que começou na Idade Média. Por exemplo: Não se pode catar antes do sol se levantar, não se pode catar após o pôr do sol. Numa outra época, era necessário provar que se era pobre, com um certificado do padre. E aqui ele fala da legislação no momento em que fiz o filme, justamente a propósito do fato de que catar é recolher algo que os outros abandonaram, quer dizer, se a colheita já foi feita e sobra alguma coisa, depois disso (da colheita), pode-se catar.

Aqui estão os dois advogados que falam com um catador.

Esse é um caso singular, pois ele cata dentro de uma estufa.

Em todo caso, o que me interessava... obviamente penso que mesmo num documentário podemos ter um pouco de humor, então levei um advogado com sua veste num campo de couves.

(Ela mostra as cenas dos dois advogados, do rap e dos televisores)

Devo dizer que eu tinha bastante prazer de ver bater em televisores assim...

(...)

Enquanto eu fazia esse filme, havia esse problema na França do avanço da extrema direita. Eu tinha filmado uma grande manifestação de esquerda contra a extrema direita. Então num documentário que trata de catadores, dessa pobreza e de como as pessoas comem, eu conseguia colocar algo que era uma opinião pessoal e não uma autobiografia como sempre se diz, mas antes uma maneira de dizer que a história está em curso (acontecendo) todo o tempo, mesmo quando filmamos.