

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA E INTELECTUAL DA UNICAMP

Versão do arquivo anexado / Version of attached file:

Versão do Editor / Published Version

Mais informações no site da editora / Further information on publisher's website:

<http://conjugare.pt/publicacoes/>

DOI: 0

Direitos autorais / Publisher's copyright statement:

©2022 by Editora Cravo. All rights reserved.

DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Cidade Universitária Zeferino Vaz Barão Geraldo

CEP 13083-970 – Campinas SP

Fone: (19) 3521-6493

<http://www.repositorio.unicamp.br>

«QUASE INVISÍVEL»: TESTEMUNHO, ENCENAÇÃO E ARQUIVO EM «NAUSICAA», DE AGNÈS VARDA

Lucas Manuel Mazuquieri Reis¹

Entre o visível e o invisível: as sobrevivências de *Nausicaa*

Em seu livro *Varda par Agnès*, Agnès Varda (1994) afirmou que *Nausicaa*, apesar de totalmente filmado e montado, foi um dos filmes que não pôde realizar. A obra foi comissionada em 1967 pelo Ofício de Radiodifusão Televisão Francesa (ORTF) para integrar uma série de filmes para a televisão pública, *Escrita pela Imagem*, um projeto encabeçado por Pierre Levéille que propunha um novo tipo de escritura televisual e buscava trabalhar temas da sociedade contemporânea apresentados ao espectador como uma realidade com a qual ele poderia se identificar, integrar e participar (LAMOTHE, 1981).

A “temática social”, no caso de *Nausicaa*, seria a “busca pela identidade grega”. Para além de suas experiências pessoais com esta busca (seu pai, Eugène, era um imigrante grego), o interesse de Varda pelo tema se devia particularmente a acontecimentos políticos recentes: em 1967 ocorreu na Grécia um golpe de estado realizado pela junta militar, o qual deu início à Ditadura dos Coronéis, um período ditatorial que durou de 1967 a 1974, no qual o governo do país foi tomado por militares que instituíram restrições às liberdades civis e a prisão, tortura e exílio de oponentes políticos (WOODHOUSE, 1985).

Originalmente, *Nausicaa* seria uma narrativa ficcional inspirada em eventos biográficos da diretora, mas a chegada dos primeiros exilados gregos à França levou à inclusão de testemunhos destes refugiados na obra (BAEZ; HEYNEMAN; MACHADO, 2019). Em 1971, a produção seria interdita e os negativos da obra seriam confiscados e destruídos pelo governo. Considerando que a França mantinha no período relações diplomáticas e econômicas com a Grécia², Varda (1994) acreditava que a obra havia sido censurada pois tais relações poderiam ser prejudicadas caso um filme crítico aos coronéis fosse exibido na televisão aberta francesa.

Nausicaa seria considerado perdido por décadas até que encontrou-se uma cópia bruta do filme nos arquivos da Real Cinemateca Belga. Essa versão era produto da única exibição pública de *Nausicaa*, que havia ocorrido em 1971 na cidade de Bruxelas, ocasião na qual uma *workprint* do filme fora projetada. Essa cópia bruta fora arquivada pela Cinemateca e só foi redescoberta cerca

¹ Graduando do curso de Comunicação Social - Midialogia na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Pesquisa nas áreas de Teoria e Estética do Cinema, Cultura Visual e Teoria da Imagem. Entre 2020 e 2021 desenvolveu o projeto de Iniciação Científica "Por uma análise d'O Discurso Cinematográfico", fomentado pela FAPESP, no qual pesquisou as disseminações semânticas do tensionamento estético-político entre transparência e opacidade. Email: reis.lucas3@gmail.com

² Como apontou C. M. Woodhouse, “o governo francês nunca interrompeu o fornecimento” armamentista para a Grécia (1985, p. 40, trad. nossa)

de 40 anos após da censura dos negativos, sendo então digitalizada e distribuída junto de outros filmes da cineasta na coleção *Tout(e) Varda*, de 2012 (GRÈCE HEBDO, 2019).

Neste ensaio, proponho analisar como o filme elabora sua reflexão sobre a busca da identidade grega e os efeitos do golpe de 1967 através de múltiplas modalidades de enunciação que se atravessam mutuamente. Também buscarei argumentar como a materialidade das imagens do filme passa a incorporar um *modo de ver* que evoca o perigo da destruição experimentado pela obra e seus atores, partindo do seguinte questionamento: se “para saber é preciso imaginar” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 11), a que imaginação a precariedade das imagens de *Nausicaa* dá lugar? Qual camada de visibilidade se adiciona a um filme cuja censura o tornou “quase invisível”?

De Agnès Varda a Agnès-Nausicaa: heterogeneidades mostradas

Na sessão “Os filmes não rodados” do livro *Varda par Agnès* encontramos a seguinte descrição de *Nausicaa*:

Uma jovem, filha de pai grego desaparecido, chamada *Agnès*, estudante da École du Louvre e sua amiga *Rosalie* (Myriam Boyer, tão jovem) acolhem um jornalista grego, refugiado político, pouco após o golpe dos coronéis de abril de '67. (Ao meu ver, assim como *Nausicaa*, uma das virgens da *Odisseia*, avistara *Ulisses* nu nos juncos, como se um naufrágio lhe tivesse depositado na orla da praia). *Agnès-Nausicaa* tem então sua primeira noite de amor com o grego de passagem, que pode ser seu pai ou seu *Ulisses*. Bem! Esse filme de ficção era entrecortado de testemunhos políticos e humanos (expressos pelos verdadeiros gregos que sofreram a pressão e mesmo a tortura dos coronéis, como Périclès Korovessis). E também por esquetes desempenhados por *Rosalie*. Zombamos muito da mitologia e dos coronéis. (VARDA, 1994, p. 120, trad. nossa)

Encontramos aqui uma marca importante da realização de Agnès Varda: a heterogeneidade de procedimentos enunciativos que se atravessam. A obra da cineasta não se permite limitar a *fronteiras* – como as que separariam os domínios da ficção e do documentário –, pelo contrário, sua realização habita um *limiar*, opera em uma *zona de passagem* que “permite a transição, de duração variável, entre esses dois territórios”, possibilitando “fluxos e contrafluxos, viagens e desejos” (GAGNEBIN, 2014, p. 36) entre diferentes modos de fazer cinema.

Para além de ser entrecortada de testemunhos (que alhures poderiam indexar o filme ao domínio documental), a narrativa ficcional de *Nausicaa* traça uma relação curiosa com certos fatos históricos: Stavros Tornos, o ator que interpretou a personagem do refugiado grego (Mikhail “Michel” Alexiou), era ele próprio um refugiado do regime militar. Isso é revelado dentro do filme pela própria diretora, que narra a história do ator enquanto mostra uma viagem que realizou com ele até Sète, a comuna no sul da França onde ela passara sua infância. Nesta cena, a cineasta leva Tornos ao porto para conversar com marinheiros gregos sobre a política do país, mas a conversa não tem seu áudio gravado pois a ORTF não liberara a equipe de som para esta gravação, de modo que a narração de Varda suplementa as imagens da conversa e sintetiza o diálogo em *voice over*.

A sequência estabelece, ao mesmo tempo, um efeito de fragmentação e acoplamento entre as subjetividades do ator e de Varda – onde a voz dele não pôde ser registrada, a diretora lhe empresta a dela – e uma continuidade ator/personagem – pois em grande parte do filme acompanhamos

Alexiou em atividades políticas que ecoam as mesmas práticas ativistas de Tornos, como se o personagem que “corporifica asserções sobre o mundo” (RAMOS, 2005, p. 26) encarnasse também, como ator, uma personalidade que *traduz*³ a sua singularidade na narrativa ficcional. Notamos um acoplamento subjetivo (DELEUZE; GUATTARI, 2010) similar entre a protagonista, “Agnès-Nausicaa”, e a diretora do filme, Agnès Varda. Como nos conta a cineasta, seu pai deixou a Grécia aos 20 anos para estudar engenharia em Montpellier, tornando-se ao longo dos anos um “grande e respeitado industrialista” do ramo armamentista. Segundo a artista, após a imigração seu pai renunciou à Grécia e nunca levou a família para conhecer sua terra natal; esta privação seria o motivo pelo qual a jovem Agnès Varda abandonaria a comuna de Sète para estudar arte e arqueologia grega, deixando sua terra natal para “ir atrás de suas origens” gregas em Paris. Como Varda, Agnès-Nausicaa estuda arte grega da École du Louvre; em suas leituras, visitas a museus e tentativas de trabalhar no ramo do turismo, a personagem demonstra uma obsessão pela Grécia que, como no caso da cineasta, também deriva de uma preocupação “telemáquica”: ela nunca conheceu seu pai, que acredita estar morto. Seu interesse pela antiguidade grega é também uma busca pelo seu passado, que inevitavelmente se revela frustrante: apesar de Agnès procurar a identidade no “retorno às origens”, ela não consegue encontrá-la em aulas modorrentas sobre afrescos cretenses e arquitetura de ordem clássica.

Em determinado ponto da obra, um homem comenta estar surpreso que Varda (então atrás das câmeras) finalmente está fazendo o filme que planejava desde maio de 1967, pois a situação dos exilados mudara muito deste então. Neste momento, a câmera se vira para a diretora, que entra no campo de visão pela primeira vez no filme – dando espessura de personagem ao “sujeito-da-câmera” (RAMOS, 2005) – para responder ao homem: “A situação pode ter mudado, mas o tema da obra segue sendo desde sempre o mesmo: *a busca pela identidade grega*”.

Este momento deixa claro que o seu interesse está justamente em um *processo de busca* que não tem fim determinado. Varda aborda no filme a identidade como uma construção social móvel que sempre se dá na relação dialógica do Mesmo com o Outro, mutualmente indissociáveis neste processo (CANDAU, 2012), sendo que a ilusão de fixidez identitária é um efeito de sentido necessário para que se mantenha a unidade da função-sujeito. Como apontam Felix Guattari e Suely Rolnik (1996) a subjetividade é fabricada no registro social por agenciamentos coletivos de enunciação que produzem semioticamente o sentido em processos simultaneamente extrapessoais e infrapessoais. Nesta seara, estruturas identificatórias de dominação – que se encarnam no corpo, em discursos imagéticos, em relações sociais, etc. – constroem uma referenciação que, ao mesmo tempo, circunscreve o indivíduo a certos quadros de referência na realidade e geram um efeito de delinação fronteiriça entre Mesmo e Outro, de homogeneidade e, conseqüentemente, de unidade subjetiva.

Varda tem consciência deste descentramento, seu cinema não trata a identidade como evidência inerente ao indivíduo, mas como um processo resultante de determinadas condições históricas de

³ Partindo da perspectiva benjaminiana, Mieke Bal (2002) aponta que a tradução (como a imagem e a historiografia) é marcada por uma diferença irreduzível entre o original e o traduzido, uma lacuna sobre a qual a tradução constrói uma passagem, carregando em si as cicatrizes desse processo, sendo sempre marcada por um princípio de dissipação (perda de elementos que resistem à tradução).

possibilidade – sobre as quais ela busca elaborar na materialidade de seus filmes. Sua obra trata “do reposicionamento e da visibilidade de corpos” (BAEZ; HEYNEMAN; MACHADO, 2019, p. 160) em escala macro e micropolítica, consiste em uma constante reconsideração sobre os espaços subjetivos historicamente constituídos em processos ligados a mídia, classe, raça, gênero, trabalho, práticas políticas, identidades nacionais, etc. (BÉNÉZET, 2014). Em sua opacidade, os filmes de Varda fazem emergir como *heterogeneidade mostrada a heterogeneidade constitutiva* dos discursos e dos sujeitos (AUTHIER-REVUZ, 2004).

No caso de *Nausicaa*, essa fragmentação subjetiva se revela na heterogeneidade de procedimentos que compõem o filme, especialmente na tensão irreduzível entre a narrativa ficcional e os fatos históricos. Isso é destacado pela presença de Varda como figura da enunciação dentro do filme, narrando em voz-over os fatos históricos e os elementos autobiográficos que se condensam e se deslocam na trama. Aqui, a locução fora-de-campo demarca ao mesmo tempo a proximidade e a distância dos fatos narrados em relação à realidade, interpelando o espectador de forma ambivalente e suscitando dele uma posição ambígua em relação ao filme, entre o “entreter” ficcional e a “asserção” da realidade (RAMOS, 2005).

Dentre os momentos nos quais Varda toma o lugar reflexivo de narradora em voz-over, um deixa claro as relações de interdependência e fragmentação que tecem a sua subjetividade e a dos personagens: a sequência na qual Agnès-Nausicaa e Alexiou passam a noite juntos [Fig. 1]. Quando o refugiado faz uma pergunta a sua amante a trilha diegética é mutada e a *voice-over* de Varda intervém em seu lugar, respondendo ao personagem com um poema; quando Alexiou compara a jovem estudante a Nausicaa (pois, como a Ulisses, a “virgem dos sonhos” lhe apresenta a tentação de ficar em terra estrangeira ao invés de retornar ao lar), a montagem entrecorta a encenação deste momento com a voz de Varda lendo o diálogo da cena, enquanto surgem imagens das ilhas gregas e do próprio roteiro, que se mostra, de modo autonímico, escrito em papel – “Sobre uma folha branca, um texto. É o *diálogo manuscrito*”, lemos na tela.

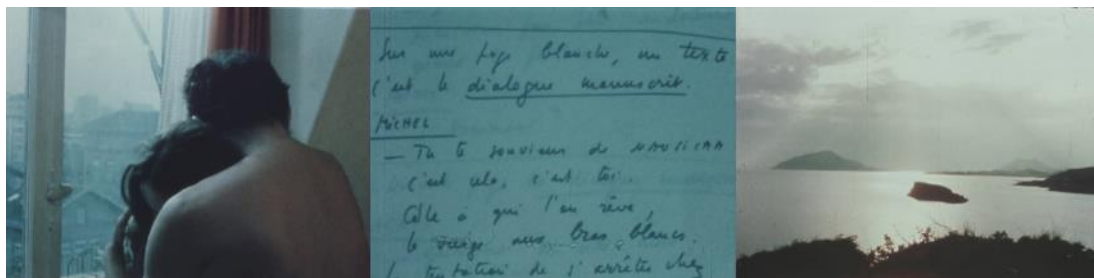


Fig. 1.: Sequência de planos no clímax do filme. Frames de *Nausicaa* (1971/2012), dir. Agnès Varda

Se, como afirma Sarah Yakhni (2014), a fabulação das obras de Varda produz uma subjetividade artística que se estende para além da identidade homogênea – a cineasta fala de si para o espectador, mas fala sempre *com* o outro – notamos em *Nausicaa* que a bricolagem de elementos heterogêneos que compõem o filme parece refletir essa própria heterogeneidade subjetiva: ao se colocar no limiar entre domínios cinematográficos o filme desloca as linhas fronteiriças da identidade. Neste sentido, seu procedimento lembra em muito a reflexão de Jean-Pierre Vernant sobre a constituição identitária do homem grego:

é sempre olhando, não dentro de si mas para fora, para um ser diferente que lhe é aparentado, que nossa alma pode se conhecer, como o olho pode ver no exterior um objeto iluminado por causa da afinidade natural entre o olhar e a luz da similitude completa entre o que vê e o que é visto. Assim, o que somos, nosso rosto e nossa alma, nós o vemos e conhecemos ao olhar o olho e a alma do outro. A identidade de cada um se revela no contato com o outro, pelo cruzamento dos olhares e pela troca de palavras. (VERNANT, 2001, p. 184)

Entre o mito e a história: a *mise-en-scène* como contradispositivo

Em entrevista cedida à *Cahiers du Cinema* em 1977, Varda afirmou que todos os seus filmes eram marcados por relações de contradição-justaposição; no caso de *Nausicaa*, essa relação se construía na tensão “história/mitologia, os gregos após o golpe e o mito dos deuses gregos” (VARDA, 2014, p. 85, trad. nossa). Quais seriam as implicações do mito na “busca pela identidade grega” proposta pelo filme?

Joel Candau aponta que a naturalização de uma comunidade e a gênese de uma identidade nacional costumeiramente passa pela referência a um passado mítico, esse ato de memória seleciona quais acontecimentos do passado serão ou não relacionados com a origem de certo grupo e considerados, dentro de determinado enquadramento de memória, como constituintes dos fundamentos “históricos locais de sua identidade política atual” (2012, p. 97).

Em relação aos enquadramentos de memória relativos à Grécia, Jean-Pierre Vernant afirmou que é necessário revisar certas ideias pré-concebidas sobre a antiguidade clássica, reconhecendo, para além de suas grandezas, também os fracassos e limites do “modelo grego”, situando-o historicamente “no lugar que lhe cabe no curso da história humana, em vez de fazer dela um absoluto” (2001, p. 53). Os coronéis da Junta, em movimento inverso, buscavam totalizar esta posição mítica da Grécia na cultura ocidental, servindo-se dela como “álibi para justificar seu regime de opressão e para fechar a Grécia sobre si mesma em vez de abri-la para os outros povos” (*Ibidem* p. 54).

Pouco após Varda afirmar no interior de *Nausicaa* que o tema do filme é a busca pela identidade grega, a voz de um depoente não-identificado (que inferimos ser grego pela prosódia da fala) narra, fora de campo, o seguinte texto:

O que é um grego? A questão da identidade grega é tão complexa e obscura quanto a própria língua grega. Dizemos “belo como Apolo”, “trágico como Antígona”. Essa é a tragédia mediterrânea, a ideia que o estrangeiro faz da Grécia. Ou Zorba, o Grego, homem efusivo que ama dançar. Mas nós Gregos vemos nosso país de forma diferente. Estávamos apenas começando a nos sentir confortáveis com nossa identidade, conscientes de nossa nação, sabendo que nossas canções, nossos poetas, nossos pintores eram tão bons quanto os de outros países. Foi então que aconteceu o golpe de estado, e essa consciência de nossa identidade foi estilhaçada em milhares de pedaços. (*NAUSICAA*, 1971)

Há uma montagem vertical deste texto com filmagens de estatuária clássica em um museu e registros do exilado Alexiou/Tornes andando por Paris. Nota-se aqui um movimento contraditório, no qual o questionamento da centralidade do modelo grego é parte de um processo de tomada de consciência sobre a identidade nacional – já marcada pela tensão entre a visão dos conterrâneos sobre seu país e a visão dos estrangeiros. Essa ressensibilização identitária é interrompida pelo golpe de estado, como se a imposição de uma visão absoluta sobre a cultura

grega interrompesse um processo de (re)construção da identidade nacional, estilizando as subjetividades em formação e impondo outro dilaceramento em prol do discurso nacionalista. Jean-Pierre Vernant afirma que “a construção de si passa pela abertura para o outro”, de modo que “a busca da identidade não é a busca do absoluto” (2001, p. 35). *Nausicaa* parece estar de acordo com essa posição: a idealização, totalização e mitificação dos modos de ser grego são exploradas por Varda de forma irônica em três esquetes do filme, onde o mecanismo de “contradição-justaposição” age justamente como um “contradispositivo” (AGAMBEN, 2005) que profana a totalização forçada da história e restitui ao uso comum um passado antes subtraído ao livre uso, permitindo a criação de um “espaço de jogo” (BENJAMIN, 2010) no qual a encenação artística pode romper com a rigidez dos espaços cênicos da subjetivação⁴ e produzir uma singularidade disruptiva e autoconsciente de seu caráter processual (BAL, 2001). Em *Nausicaa*, o tom satírico e farsesco confere aos esquetes um caráter subversivo contra os poderes morais e políticos que instituem rigidamente o local do sujeito e a identidade cultural de um povo. O esquete *A pessoa deslocada* é apresentado em duas cenas diferentes (sendo entrecortado pelo primeiro testemunho de Périclès Korovessis). No plano que abre o filme, um diretor – atrás da câmera, só vemos o movimento de sua mão – comanda atores a trazerem para dentro de um espaço teatral (e do campo de visão da câmera) figuras de gesso imitando estátuas helênicas; a seguir dois homens, vestindo indumentária grega, colocam diante de uma das figuras uma placa de isopor imitando mármore, na qual lê-se o título do filme [Fig. 2].



Fig. 2.: Encenação da encenação no plano de abertura. *Frames de Nausicaa* (1971/2012), dir. Agnès Varda

Na continuação do esquete, vemos esse mesmo espaço emoldurado por um prosaetório pintado com chaves gregas. O diretor (que descobrimos se chamar Sr. I.D.) está diante da câmera, vários atores trazem para dentro do *set* adereços que recuperam artificialmente elementos da antiguidade clássica: estatuária de papelão, indumentária feita com tecido de baixa qualidade, colunas de gesso, etc. Enquanto comanda o processo, o *metteur-en-scène* se dirige à câmera dizendo: “É tempo de recuperar a arte clássica. Devemos casar mármore e plástico, bronze e acrílico, pedra e poliéster. Devemos pulverizar a noção de passado. Tudo é presente para nossa recuperação”. No entanto, quando um exilado (figura do presente) adentra o espaço cênico o diretor o despreza, dizendo rispidamente que ele deveria voltar para a Grécia [Fig. 3].

⁴ Mieke Bal (2002) propõe uma leitura do processo de subjetivação como *mise-en-scène*, afirmando que a subjetividade só é possível dentro de um espaço cênico/teatral no qual se pode performar um efeito de individualidade para o outro na interação social.



Fig. 3.: A montagem cênica anacrônica. *Frames de Nausicaä* (1971/2012), dir. Agnès Varda

O que presenciamos aqui é uma *meta-encenação* da identidade (“Sr. I.D.”). Cria-se para um público externo – reconhecido no olhar para a câmera e no posicionamento diante da moldura teatral, que quebram a absorção diegética⁵ – um espaço cênico *kitsch*, cuja artificialidade deliberada revela a plasticidade do olhar homogeneizante para o passado, excluindo o que não interessa à noção de identidade que busca delinear.

Assim, a *montagem cênica* do esquete abre *legibilidade* para o *anacronismo* (DIDI-HUBERMAN, 2015; 2017) de uma visão sobre o passado: sua *meta-mise-en-scène* talha nossa percepção sobre as imagens da Grécia antiga, contrariando o discurso generalizante ao fazer reconhecer nelas a sobredeterminação histórica desse olhar para o passado, a heterogeneidade de tempos que se tece na imagem da antiguidade clássica criada pela modernidade – “O anacronismo é muito moderno”, diz uma das mulheres do coro de teatro.

O esquete *Ô, les îles grecques*, por sua vez, joga ironicamente com a tensão entre a visão contrerrânea da Grécia e a visão estrangeira desde o seu título: por um efeito de homofonia, a frase “Ô, as ilhas gregas” também pode ser ouvida em francês como “Ô, l'exil grecque” (“Ô, o exílio grego”). Na cena, um pastor cuida de ovelhas em uma colina pedregosa adornada de ciprestes e oliveiras. O Sr. I.D. chega ao local, olha para o horizonte e elogia para o pastor a “bela paisagem” – no caso, uma pintura das ilhas gregas exposta em um grande painel; daí o subtítulo do esquete, “Filmada em Provença”, que destaca a inscrição de uma vista artificial da Grécia no território francês [Fig. 4.].

⁵ Também poderíamos associar este procedimento ao *efeito de distanciamento* brechtiano, que Didi-Huberman (2017) associa à própria condição do estrangeiro no exílio.



Fig. 4.: A imagem das ilhas gregas inscrita no território francês. *Frame de Nausicaä* (1971/2012), dir. Agnès Varda

1454

O pastor revela-se um exilado do regime da Junta, que tenta expor os problemas do país ao artista que, por sua vez, insiste em idealizar a Grécia, comparando os horrores da ditadura descritos pelo homem às tribulações da Odisseia - onde o pastor vê Makrónisos, ilha na qual 4000 prisioneiros do regime estão presos em campos de concentração sujos e sem água, o diretor vê os companheiros de Ulisses transformados em porcos por Circe.

O terceiro esquete (cujo título não é apresentado) tem lugar em uma sala montada no interior de um espaço teatral pintado [Fig. 5.]. Uma mãe intima sua filha, Democracia (interpretada por Rosalie trajando um peplo branco e uma peruca curta de tecido preto), a assinar um juramento de lealdade e patriotismo, ameaçando-a com um chicote. Diante da recusa da jovem rebelde, a mãe deixa-a de castigo debaixo da mesa, sem comer, dormir ou poder ir ao banheiro. A seguir, entram em cena três coronéis (respectivamente chamados Ass, Ass e In); escondida debaixo da mesa Democracia chama-os de assassinos. Enquanto procuram quem fala aquilo, o primeiro coronel Ass (interpretado por Sr. I.D.) ameaça a figura invisível: “Nós o furaremos, faremos ele passar fome, enjaularemos ele e então o mataremos”. Olhando para a câmera, Democracia gargalha enquanto os militares deixam sua casa.



Fig. 5.: Democracia em seu espaço teatral. *Frame de Nausicaa* (1971/2012), dir. Agnès Varda

1455

Segundo Pavis (2008), a farsa não se deixa reduzir ou recuperar pela ordem, sua comicidade se constrói através de procedimentos demasiado visíveis e infantis que propiciam ao espectador uma revanche contra as opressões angustiantes da realidade e da razão. Neste sentido, o terceiro esquete é talvez o mais abertamente farsesco do filme, ele opera com um humor pouco refinado (feito a partir de trocadilhos baratos e piadas óbvias), chamando sempre a atenção do espectador para a arte da cena e a técnica corporal dos atores. No entanto, à guisa do mecanismo de contradição-justaposição, o humor burlesco da cena se contrapõe radicalmente às implicações horríficas do que o esquete alegoriza: a limitação de direitos democráticos; a prisão e a tortura de oponentes do governo.

Pavis também aponta que a farsa se constituiu como gênero teatral na Idade Média e, em sua origem, intercalavam-se momentos de mistério tenso e relaxamento cômico. Por sua natureza entrecortada, nos parece particularmente apropriado aproximar o gênero da farsa aos esquetes de *Nausicaa*, que se intercalam às tragédias da narrativa ficcional e dos testemunhos documentais do filme, proporcionando momentos de alívio cômico (porém crítico), ao mesmo tempo em que potencializam a dimensão trágica da obra pela disjunção: à risada maníaca de Democracia sucede-se na montagem um plano do rosto triste e entediado do exilado Alexiou/Tornes, totalmente sozinho em seu quarto com janelas que abrem para um real planimétrico e claustrofóbico [Fig. 6].



Fig. 6.: Disjunção entre planos. *Frame* de *Nausicaa* (1971/2012), dir. Agnès Varda

A ficção e o “real”: encenar o testemunho

Em sua leitura de Lacan, Daisy Wajnberg (1995) afirma que a verdade conhecida pelo indivíduo se sustentaria sempre na ficção da linguagem pois o conhecimento do mundo pelo sujeito, situado pelo discurso do Outro, é sobredeterminado pela ordem simbólica. É ela que organiza a experiência e realidade do ser do sujeito, cujo efeito de unidade evidente se constitui na “mentira verídica” da palavra.

É por este motivo que o testemunho habita também um limiar entre a ficção e o “Real” – aqui compreendido na chave freudiana do *trauma* que resiste à representação (SELIGMANN-SILVA, 2003). O testemunho, como aponta Derrida, se *demora* (permanece, habita, faz sua última morada) na “cena intraduzível” (2015, p. 10) da experiência traumática. É por tal resistência à representação que o testemunho sofre do martírio de traçar uma relação indissociável com a ficção; ainda que a tradição jurídica exija da testemunha dizer “toda a verdade” ela, contraditoriamente, adquire o estatuto de testemunha justamente por não poder atender a tal totalização – porque sua experiência é incomensurável, intraduzível. Portanto, testemunhar implica sempre “a possibilidade de ficção, de simulacro, de dissimulação, de mentira e de perjúrio” (*Ibidem*, p. 38).

No mesmo ensaio, Derrida nos aponta que todo o testemunho se dá dentro de uma *encenação*, fora da qual a testemunha não pode testemunhar, pois é esta cena que “afirma ser um lugar único e um aqui-agora, isto é, um instante agudo que suporta justamente esta exemplaridade.” (*Ibidem*, p. 50). Neste sentido, *Nausicaa* constrói uma cena muito peculiar para as suas testemunhas: os exilados entrevistados no filme são enquadrados frontalmente, em primeiro plano e, majoritariamente⁶, são filmados diante de um fundo neutro [Fig. 7]. Alguns olham para a câmera, outros desviam o olhar e falam com Varda. A aparente simplicidade desta encenação ganha grande relevância quando considerada dentro do sistema de articulação discursiva da obra da autora, onde a relação figura-fundo se configura de modo radicalmente diferente.

⁶ As exceções são os testemunhos de Marios Ionannidis, Phaedon Metalinos, Vlassis Caniaris e Philolaos.



Fig. 7.: Os testemunhos em fundo neutro. *Frames de Nausicaa* (1971/2012), dir. Agnès Varda

Recorre na obra de Varda o *motif* de entrevistas enquadradas frontalmente em primeiro plano diante do espaço onde se desenvolvem as experiências cotidianas de seus personagens [Fig. 8]. Em sua prática materialista de reposicionamento de corpos, Varda traça uma relação figura-fundo pela encenação em profundidade que relaciona os sujeitos captados por sua câmera com o espaço social que os produz: o local onde se trabalha, a casa onde se mora, o espaço onde o artista realiza sua obra de arte. Essa prática não busca gerar um pretenso realismo ou um efeito transparente de evidência, pelo contrário, Varda sempre inflexiona sua subjetividade na cena e os seus personagens reconhecem a sua encenação para a câmera e para a cineasta na circunstância da tomada.

1457



Fig. 8.: Entrevistas com enquadramento similar na obra de Varda. *Frames* de *Black Panthers* (1968); *Daguerréotypes* (1975); *Mur Murs* (1981); *Ulysse* (1982); *Les Demoiselles ont eu 25 ans* (1993); *Les glaneurs et la glaneuse* (2000); *Deux ans après* (2002); *Rue Daguerre en 2005* (2005), dir. Agnès Varda

Em *Nausicaa*, porém, o que está em jogo é justamente a “extraterritorialidade do exilado”, como descrita por Traverso (2018), sua posição de interna-exterioridade, sua vivência heterotópica e heterocrônica entre passado e presente, entre a pátria que o exilou e a terra que o hospeda. Ele é um estrangeiro por onde quer que esteja: nunca em casa no país em que se refugia e não podendo voltar ao país do qual partiu. Enquanto a identidade pressupõe hegemonia e harmonia, traçando uma linha divisória como fronteira que impede que algo se derrame em direção ao informe, a espacialidade do estrangeiro-exilado sempre se dá no limiar entre uma coisa e outra, em um lugar de passagem variável, no tempo, entre os espaços (AFFORTUNATI, 2021).

Considerado dentro desse sistema de articulação discursiva, o fundo neutro diante do qual se dão os testemunhos de *Nausicaa* opera um desvio justamente por *negar* a integração do sujeito ao espaço. A encenação planimétrica⁷ tem como efeito a *afirmação da ausência* do espaço que originalmente produzira os sujeitos filmados: a terra natal que, originalmente, lhes conferira identidade como um Mesmo e agora lhes confere a excentricidade como um Outro estrangeiro. Ocorre assim uma singularização dos depoentes, como se a cena para eles construída lhes

⁷ David Bordwell chama de “planimétrica” uma vertente de encenação na qual “o plano de fundo é decididamente perpendicular ao eixo das lentes e as figuras ficam totalmente frontais” (2008. p. 219-220), negando a profundidade representacional.

destacasse do fundo, conferindo-lhes no “instante agudo” da circunstância da tomada a exemplaridade do estatuto testemunhal.

É importante destacar que esta cena de exemplaridade não visa uma totalização. Como notaremos no testemunho de Périclès Koroivessis, existe um reconhecimento reflexivo da criação da cena testemunhal, onde a figura de Varda também é inflexionada, abrindo espaço para lacunas e faltas que podem ocorrer no testemunho – sintomas do real na ficção do discurso. Deste modo, como aponta Patrícia Machado, o filme pode incitar reflexão e pensamento histórico sem recorrer ao que Annette Wieviorka descreveria como o sentimentalismo que toma conta do espaço público na “era da testemunha”, que dá ao testemunho o estatuto totalizante de verdade pessoal, ao mesmo tempo em que apresenta o perigo de fragmentar a narrativa histórica em histórias individuais. (BAEZ; HEYNEMAN; MACHADO, 2019)

A honra do real: o testemunho do anarquismo

Nos testemunhos de *Nausicaa* o que *não se fala* e o que *não se pode falar* (o Real que não pode se tornar ficção) é tão importante quanto o dito. Isso se torna claro na fala de Péricles Koroivessis que abre o filme e fragmenta o primeiro esquete:

Agnès, você me pede para aparecer em seu filme. Há três anos, quando eu era ator, eu teria aceitado com muita felicidade. Hoje, prefiro não falar, especialmente sobre o meu caso. Prefiro ser um anônimo, que foi preso em 8 de outubro de 1967 e, após seis meses de prisão e tortura, foi solto em março de '68. Me tornei escritor por razões políticas. Escrevi um livro, *O calvário*, para testemunhar diante da consciência dos responsáveis após testemunhar diante do Tribunal... do Tribunal de Direitos Humanos. (NAUSICAA, 1971)

Nota-se nesse e em outros testemunhos do filme a necessidade de falar pelos que não escaparam, de elaborar sobre as condições históricas que levaram ao golpe, sobre o estado da cultura na Grécia durante o regime militar, a precariedade das condições de trabalho no exílio, as formas de resistência possíveis dentro da estrutura autoritária e, recorrentemente, a falta de um espaço social de escuta, a qual entra em conflito com a necessidade de alertar os outros sobre o perigo da ascensão de regimes autoritários. Mas, ao mesmo tempo, encontramos nos testemunhos a recusa e a impossibilidade de falar diante destas condições.

Delineia-se aqui a aporia entre testemunho e arquivo. Como afirma Giorgio Agamben, o testemunho garante a exterioridade de um enunciado em respeito ao arquivo – aqui tomado na acepção foucaultiana de “sistema das relações entre o não-dito e o dito em cada ato de palavra, entre a função enunciativa e o discurso sobre o qual se projeta, entre o fora e o dentro da linguagem” (2008, p. 146) – pois testemunhar implica “pôr-se na própria língua na posição dos que a perderam, situar-se em uma língua viva como se fosse morta, ou em uma língua morta como se fosse viva – em todo caso, tanto fora do arquivo quanto fora do corpus do já-dito” (*Ibidem*, p. 160).

Deste modo, testemunhar implica articular uma possibilidade de palavra pela impossibilidade – a incapacidade de testemunhar no lugar do Outro e no seu próprio lugar; essa atividade, portanto, é desde-sempre incompleta, precária, impossível, mas aporeticamente, é também um imperativo

ético (DERRIDA, 2015; AGAMBEN, 2008). Neste sentido, *Nausicaa* busca produzir uma *cena possível* que acolha a *impossibilidade do inarquivável*.

A censura política de *Nausicaa* tinha a intenção de manter fora do arquivo as tentativas de expressão do trauma. Curiosamente, a própria interdição da obra pelo governo dá a suas imagens uma nova camada testemunhal. Devido ao estado inacabado da cópia bruta de *Nausicaa* exibida em 1971 em Bruxelas, bem como o desgaste sofrido pelos negativos ao longo do tempo, a própria materialidade do filme testemunha a censura à qual foi submetida. Clivadas entre o presente de sua redescoberta e o passado de sua interdição, as imagens do filme apresentam em si mesmas uma “temporalidade de exílio” (DIDI-HUBERMAN, 2017).

Em sua montagem fragmentária e incompleta, em seus defeitos na mixagem de som, na deterioração de suas imagens, *Nausicaa* incorpora no presente uma forma de ver que evoca o perigo da destruição experimentado pelo filme e seus atores. Essas imagens carregam, em sua precariedade, as *marcas visuais* dos quarenta anos nos quais foram invisíveis, em que não puderam *ser imaginadas* e, portanto, não puderam dar lugar a um saber [Fig. 9].



Fig. 9.: Deteriorações na materialidade do filme. Frames de *Nausicaa* (1971/2012), dir. Agnès Varda

O espectador que se coloca diante do filme e é olhado por suas imagens não pode mais vê-las de outra maneira que não como um anarquivo, uma perturbação da impressão de totalidade do arquivo causada pela consciência da pulsão destrutiva que o assola – o mal de arquivo; essa perturbação converte-se numa *paixão* que nos convoca "a procurar o arquivo onde ele se esconde, correr atrás dele ali onde: mesmo se há bastante alguma coisa nele se anarquiva" (DERRIDA, 2004, p. 118). É interessante notar, no caso de *Nausicaa*, como o anarquivamento se deu em relação à preservação: o filme só pôde ser reencontrado porque, uma vez, fora arquivado pela Cinemateca Belga, mas ficou desaparecido por décadas justamente por não poder ser encontrado no interior do próprio arquivo.

A sobrevivência material de *Nausicaa* enuncia em suas imagens um potente assombro, sua permanência mostra-se ainda mais impressionante pela possibilidade de destruição que uma vez

as assolara, e é justamente por terem sido *quase invisíveis* que elas nos intimam, em sua ardência, a *imaginar* a destruição de outras imagens e corpos que não tiveram a oportunidade de testemunhar ao nosso olhar. Como afirma Didi-Huberman

cada vez que pousamos o nosso olhar sobre uma imagem deveríamos pensar nas condições que impediram a sua destruição, o seu desaparecimento. É tão fácil, foi sempre tão corrente destruir as imagens. [...] O próprio do arquivo é a sua lacuna, a sua natureza esburacada. [...] O arquivo é muitas vezes cinzento, não só por causa do tempo que passou, mas também por causa das cinzas de tudo o que o rodeava e que ardeu. É quando descobrimos a memória do fogo em cada folha que não ardeu que experimentamos a barbárie documentada em cada documento da cultura. (2015, p. 297-298)

Tomada de posição: imagens dialéticas entre o Então e o Agora

Como apontam Angouri e Wodak (2014), a ascensão da extrema-direita na Grécia contemporânea, destacadamente o fenômeno do partido neonazista Aurora Dourada, só pode ser compreendida quando colocada no contexto da história grega moderna. Os efeitos do golpe de abril de 1967 se mantêm relevantes para compreender o perfil e o crescimento de tal fenômeno: o período da Junta fez reemergir diversos grupos de extrema-direita que haviam sido marginalizados desde o fim da guerra civil (1946-1949); após a restauração da democracia e sentenciamento de prisão perpétua aos líderes da Junta, em 1974, esses grupos reemergentes buscaram “recrutar e preparar os futuros líderes da ‘extrema-direita’ grega” (*Ibidem*, p. 543)

Em um presente no qual no qual ideologias de extrema-direita como estas e governos autoritários metastizam-se pelo mundo, num tempo em que incendeiam-se “tão facilmente” arquivos, as imagens dialéticas de *Nausicaa* saltam do *Então* para o *Agora*, formando, em lampejo, uma constelação que quebra qualquer progressão linear (BENJAMIN, 2008). Elas nos oferecem, em sua imaginação, novas formas de olhar para o nosso presente. Elas nos intimam a nos posicionar – pois “para saber é preciso tomar posição” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 15) – em um gesto móvel e relativo que se situa no agora e visa um futuro sobre o fundo de uma temporalidade precedente que engloba a todos e chama por nossa memória⁸

Referências bibliográficas

AFFORTUNATI, A. **O estrangeiro em Freud e Benjamin**: curso de extensão universitária, São Paulo, UNIFESP, 2 ago. – 20 set. de 2021

AGAMBEN, G. “O que é um dispositivo?”. **Outra Travessia**, Ilha de Santa Catarina, v. 5, p. 9-16, 2005.

_____. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha. São Paulo: Boitempo, 2008.

⁸ Gostaria de deixar meu agradecimento a Dr^a. Mariana Duccini Junqueira da Silva que, em “política de amizade”, realizou uma generosa leitura da primeira versão deste trabalho e contribuiu com valiosos apontamentos.

ANGOURI, J.; WODAK, R. “They became big in the shadow of the crisis”: The Greek success story and the rise of the far right”. **Discourse & Society**, [S.L.], v. 25, n. 4, p. 540–565, 2014.

AUTHIER-REVUZ, J. **Entre a transparência e a opacidade**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

BAEZ, L.; HEYNEMANN, L.; MACHADO, P. “Dossiê Varda”. **Revista ALCEU**, Rio de Janeiro, v. 19 n. 39, pp. 159-186, dez. 2019.

BAL, M. **Travelling concepts in the humanities: a rough guide**. Toronto: University of Toronto Press, c2002.

BÉNÉZET, Delphine. **The cinema of Agnès Varda: resistance and eclecticism**. Londres: Wallflower Press, 2014.

BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CANDAU, J. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2012

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DERRIDA, J. **Demorar**: Maurice Blanchot. Florianópolis: Editora UFSC, 2015.

____. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, G. “A imagem arde”. In: _____. **Falenas**: ensaios sobre a aparição, 2. Lisboa: KKYM, 2015. pp. 292-319.

____. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Editora 34, 2020.

____. **Quando as imagens tomam posição**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

GAGNEBIN, J.-M. **Limiar, aura e rememoração**. São Paulo: Editora 34, 2014.

GRÉCE Hebdo. “Nausicaa – le film censuré d’Agnès Varda sur la Grèce”. 12 abr. 2019.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1996.

LAMOTHE, J. “Cheminement des dramatiques françaises à travers quelques œuvres significatives”. **Études Littéraires**, [S.L.], v. 14, n. 2, p. 251-279, 1981.

NAUSICAA. Direção de Agnès Varda. Paris: Cine Tamaris, 1971. (94 min.), color.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

RAMOS, F. **Mas afinal... o que é mesmo o documentário?** São Paulo: SENAC São Paulo, 2008.

SELIGMANN-SILVA, M. “O testemunho: entre a ficção e o ‘real’”. In: ____ (org.). **Testemunho, memória, literatura.** Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 371-385

TRAVERSO, E. “Las dimensiones del exilio: pensar el pasado y el presente desde la ‘extraterritorialidad’”. **Las Torres de Lucca**, Madrid, v. 7, n. 12, pp. 159-181, jun. 2018.

VARDA, A. **Agnès Varda: Interviews.** Editado por T. Jefferson Kline. Jackson: University Press of Mississippi, 2014.

____. **Varda par Agnès.** Paris: Editions Cahiers du Cinéma; Ciné-Tamaris, 1994.

VERNANT, J.-P. **Entre mito e política.** São Paulo: EDUSP, 2001.

WAJNBERG, D. “A verdade tem estrutura de ficção”. In: CESAROTTO, Oscar (Org.). **Idéias de Lacan.** São Paulo: Iluminuras, 1995, v. 1, pp. 155-159.

WOODHOUSE, C. M. **The rise and fall of the Greek colonels.** Londres: Granada Publishing, 1985.

YAKHNI, S. **Cinensaio de Agnès Varda: o documentário como escrita para além de si.** São Paulo: Hucitec, 2014.