



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

ANA KARLA BATISTA FARIAS

*DO CINE-ENSAIO À LITERATURA: OS MODOS DE SUBJETIVAÇÃO DAS NARRATIVAS
DE AGNÈS VARDA E DE CLARICE LISPECTOR*

CAMPINAS
2022

ANA KARLA BATISTA FARIAS

*DO CINE-ENSAIO À LITERATURA: OS MODOS DE SUBJETIVAÇÃO DAS NARRATIVAS
DE AGNÈS VARDA E DE CLARICE LISPECTOR*

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas como parte dos
requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em
Multimeios.

ORIENTADOR: FRANCISCO ELINALDO TEIXEIRA
ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA
DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA ANA KARLA
BATISTA FARIAS, E ORIENTADO PELO PROF. DR.
FRANCISCO ELINALDO TEIXEIRA.

CAMPINAS
2022

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

F225d Farias, Ana Karla Batista, 1987-
Do cine-ensaio à literatura : os modos de subjetivação das narrativas de Agnès Varda e de Clarice Lispector / Ana Karla Batista Farias. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.

Orientador: Francisco Elinaldo Teixeira.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Ensaios. 2. Subjetividade no cinema. 3. Subjetividade na literatura. 4. Cinema e literatura. 5. Cinema e linguagem. I. Teixeira, Francisco Elinaldo, 1954-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: From cine-essay to literature : the modes of subjectivation of the narratives of Agnès Varda and Clarice Lispector

Palavras-chave em inglês:

Essays

Subjectivity in motion pictures

Subjectivity in literature

Motion-pictures and literature

Motion pictures and
language

Área de concentração: Multimeios

Titulação: Mestra em Multimeios

Banca examinadora:

Francisco Elinaldo Teixeira [Orientador]

Fernando de Mendonça

Suzi Frankl Sperber

Data de defesa: 10-01-2023

Programa de Pós-Graduação: Multimeios

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-8024-6323>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/8659331565965241>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

ANA KARLA BATISTA FARIAS

ORIENTADOR: FRANCISCO ELINALDO TEIXEIRA

MEMBROS:

1. Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira
2. Prof. Dr. Fernando de Mendonça
3. Prof^a. Dr^a. Suzi Frankl Sperber

Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 10/01/2023

A todas as mulheres (Clarices, Virginias, Marias, Veras, Anas, Fátimas, Júlias, Agnès) que vieram antes de mim e ousaram, transgredindo papéis sociais: suas vozes ainda reverberam aqui.

Às futuras gerações de mulheres que ainda precisarão ocupar o espaço público com palavras e pensamentos, escrevendo e inscrevendo-se na história, apesar do mundo.

Às mulheres da minha família, agricultoras, empregadas domésticas, donas de casa, mães, advogadas, escritoras, minhas maiores inspirações de potência e de luta. É tudo por vocês!

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, sob número de processo: 88887.659025/2021-00.

Agradeço ao meu orientador, Francisco Elinaldo Teixeira, pelo acolhimento, generosidade, ensinamentos e confiança a mim dedicados nessa jornada acadêmica;

A todos os funcionários do Programa de Pós-graduação em Multimeios, pela disponibilidade e suportes valiosos que recebi nesse período;

Aos professores Fernando de Mendonça e Karla Bessa pela grandiosa colaboração prestada a este trabalho na banca de qualificação;

Aos meus amigos e colegas de pós-graduação que deixaram essa caminhada menos solitária;

Ao meu amor, Wilker, que ilumina meus dias mais cinzentos com a poeticidade do seu amor e gentileza desmedidos. Quando o mundo se despedaça, ele edifica, tornando os dias sempre mais lindos com sua presença solar;

Àquela que está sempre nas trincheiras ao meu lado com seu amor e lealdade, minha irmã, Ana Santana. Apesar do distanciamento geográfico, sua presença é um estar em mim, um sentimento meu como Diadorim o é para Riobaldo;

Àqueles que moram em mim, o meu lar onde quer que eu vá, os meus pais: Vera e Francisco. Meus maiores alicerces e incentivadores;

Ao meu sobrinho, Joaquim, que tem quatro aninhos e já é leitor de Clarice Lispector. A sua sabedoria de criança me motiva a ser uma pessoa humana melhor para o mundo;

À minha gata, Varda, que deixa meus dias mais lúdicos, repletos de amor e de pelo.

RESUMO

Esta dissertação se dedica a investigar os modos de subjetivação do filmes-ensaio *As praias de Agnès* (Agnès Varda, 2008) e do livro de inflexões ensaísticas *Água viva* (Clarice Lispector, 1973), já que a ruptura de formatos clássicos, a inscrição da subjetividade e o desvelar do pensamento rizomático (DELEUZE, 2017) das autoras sobre o processo de criação das obras, atendem as características estético-formais postuladas pelo ensaio como forma fílmica e literária. Com o intuito de averiguar os pontos convergentes e divergentes das narrativas em análise, questiona-se, sobretudo, os recursos dos processos de subjetivação como o gesto de carregar o corpo e a voz para dentro das obras por meio da enunciação em primeira pessoa, do fluxo de consciência, do monólogo interior, dos paratextos, como também através da recorrência aos próprios fragmentos de arquivo para evocar a memória. Sob a perspectiva ensaística (TEIXEIRA, 2015), nossas análises também levam em conta a importância do silêncio para a construção de uma linguagem própria que fosse capaz de contemplar a experiência feminina, excluída dos espaços públicos do cinema e literatura convencionais, como também as influências das águas e da abertura para a alteridade na construção dessa subjetividade em devir que não se fecha no eu. Constatase que, apesar de estar em territórios distintos como o cinema e a literatura, estas artistas partem de experiências pessoais, sem contudo, reduzir-se ao si, dada a abertura para a alteridade, o trânsito entre o privado e público, o ato criativo ensaístico de escrever ou filmar questionando o objeto, bem como desconstruindo acepções tradicionais para criar mundos novos e caminhos outros.

Palavras-chave: Ensaio; Subjetividade; Cinema; Literatura.

ABSTRACT

This dissertation is dedicated to investigating the modes of subjectivation of the essay-films *The beaches of Agnès* (Agnès Varda, 2008) and the book of essayistic inflections *Água viva* (Clarice Lispector, 1973), since the rupture of classical formats, the inscription of the subjectivity and the unveiling of the rhizomatic thinking (DELEUZE, 2017) of the authors about the creation process of the works, meet the aesthetic-formal characteristics postulated by the essay as a film and literary form. In order to investigate the converging and divergent points of the narratives under analysis, we question, above all, the resources of subjectivation processes such as the gesture of carrying the body and the voice into the works through the first person enunciation, the stream of consciousness, of the interior monologue, of the paratexts, as well as through the recourse to the archive fragments themselves to evoke the memory. From the essayistic perspective (TEIXEIRA, 2015), our analyzes also take into account the importance of silence for the construction of a language of its own that would be able to contemplate the female experience, excluded from the public spaces of conventional cinema and literature, as well as the influences of water and openness. for alterity in the construction of this subjectivity in becoming that is not closed in the self. It appears that, despite being in different territories such as cinema and literature, these artists start from personal experiences, without, however, reducing themselves to the self, given the opening to alterity, the transit between the private and the public, the creative essayistic act of writing or filming questioning the object, as well as deconstructing traditional meanings to create new worlds and other paths. Keywords: Essay; Subjectivity; Cinema; Literature.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Agnès Varda suege em campo com a câmera na mão.....	21
Figura 2: Agnès Varda.....	22
Figura 3: Fotografia de Varda criança e irmãos.....	24
Figura 4: Crianças encenando a infância de Varda	24
Figura 5: Encenação de crianças brincando de amarelinha no pátio da escola.....	25
Figura 6: Instalação de espelhos na praia.....	26
Figura 7: Agnès Varda.....	27
Figura 8: Demy e Varda.....	28
Figura 9: Palácio Papal de Avinhão.....	31
Figura 10: Varda emociona-se diante das fotografias de amigos falecidos.....	31
Figura 11: Instalação de praia na rua de Varda.....	34
Figura 12: Ato performático de Varda.....	35
Figura 13: Ato performático.....	35
Figura 14: Músico brasileiro.....	37
Figura 15: O vento agita o lenço de Varda, encobrendo-lhe o rosto.....	38
Figura 16: Arquivo fílmico de Varda (Jane B. por Agnès V.) (1988).....	42
Figura 17: Arquivo fílmico de Varda (Tio Yanco).....	43
Figura 18: Jardim na casa da infância.....	45
Figura 19: Vitral na casa da infância.....	45
Figura 20: Piso na casa da infância.....	46
Figura 21: Agnès Varda andando de costas.....	49
Figura 22: Agnès Varda.....	56
Figura 23: Agnès Varda.....	56
Figura 24: Agnès Varda.....	59
Figura 25: Casarão onde morou Clarice em 1925, em Recife (Clarice uma vida que se conta, Nádia Gotlib).....	62
Figura 26: Datiloscrito e manuscrito de Água viva (exposição Constelação Clarice-IMS).....	64
Figura 27: Clarice e o marido em Veneza. Ela morou longos anos no exterior com o marido diplomata (Clarice uma vida que se conta- Nádia Gotlib).....	83

Figura 28: Ginásio pernambucano onde estudou Clarice (Clarice uma vida que se conta- Nádía Gotlib).....	84
Figura 29: Infância de Clarice em Recife (Clarice uma vida que se conta- Nádía Gotlib).....	85
Figura 30: Trecho filme La Pointe Courte.....	96
Figura 31: Trechos do arquivo fílmico de Varda usado no filme mosaico As praias de Agnès.....	98
Figura 32: Varda em quadro andando de marcha ré para evocar arquivo fílmico de Cléo de 5 à 7.....	99
Figura 33: Cléo caminha angustiada por Paris (arquivo fílmico da realizadora).....	99
Figura 34: Varda caminha para trás para evocar lembranças de Demy.....	100
Figura 35: Imagens de arquivo de Demy.....	101
Figura 36: Arquivo fílmico de Os panteras Negras.....	101
Figura 37: Varda andando de costas na praia para evocar uma memória.....	102
Figura 38: Arquivo fílmico Oncle Yanco.....	103
Figura 39: Trecho arquivo fílmico Oncle Yanco, cena encontro entre tio e sobrinha.....	104
Figura 40: Fotografias de infância de Varda.....	105
Figura 41: Trecho final do filme, Varda com a família na praia.....	106
Figura 42: Trecho de A descoberta do Mundo, obra que reúne as crônicas da autora no JB....	111
Figura 43: Trecho Água viva, reaproveitado de crônicas publicadas no JB.....	112
Figura 44: Anotações de Clarice em papéis avulsos.....	113
Figura 45: Anotações avulsas de Um sopro de vida.....	113
Figura 46: Anotações avulsas de Um sopro de vida.....	114
Figura 47: fotografia ao fundo feita de fragmentos.....	116
Figura 48: Água viva, editora Nova Fronteira, texto em bloco.....	121
Figura 49: Água viva, editora Rocco, texto corrido.....	121
Figura 50: Varda em primeiro plano tecendo comentário.....	133
Figura 51: Imagens de arquivo do filme Sem teto nem lei.....	133
Figura 52: Varda e a Nouvelle Vague.....	135

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1. NO LIMIAR ENTRE O DE-DENTRO E O DE-FORA: CONSTRUÇÃO DA SUBJETIVIDADE DA CINESCRITORA EM <i>AS PRAIAS DE AGNÈS</i>	17
1.1 Os recursos de subjetivação como estratégia narrativa no filme-ensaio de Varda....	22
1.2 Partir de si para tornar-se outro: a subjetividade ensaística à deriva em <i>As praias de Agnès</i>	39
1.3 “São os outros que me interpelam, me desconcertam, me apaixonam”: o cinema da alteridade.....	48
1.4 Deslocamentos: as águas profundas e o desmonte da solidez em <i>As Praias de Agnès</i>	52
2. “ALGUNS COSTURAM PARA FORA, EU COSO PARA DENTRO”: CONSTRUÇÃO DA SUBJETIVIDADE EM <i>ÁGUA VIVA</i> DE CLARICE LISPECTOR.....	60
2.1 Os elementos de subjetivação em <i>Água viva</i> : monólogo interior, epifanias, estranhamentos e transformações internas.....	67
2.2 O eu é sempre o outro: o nomadismo de uma literatura menor e a abertura para a alteridade.....	77
2.3 Águas turbulentas: os devires e o entre-ser na escritura de <i>Água viva</i>	83
3. DO CINE-ENSAIO DE VARDÁ AO ANTILIVRO DE CLARICE: TRANSGRESSÃO DE FORMAS E LIBERDADE DE EXPERIMENTAÇÃO DAS NARRATIVAS.....	90
3.1 Contaminações entre cine-ensaio e literatura experimental: as construções estilísticas, o efeito de bricolagem e remissão ao próprio acervo das artistas na confecção de suas obras.....	93
3.1.1 Autorreflexividade, hibridismo, fragmentário e liberdade formal em <i>As praias de Agnès</i> e <i>Água viva</i>	114
3.2 Lugar de mulher: o ensaio como forma de inscrição da subjetividade feminina.....	125
3.3 “Não se esmaguem com palavras as entrelinhas”: o não-dito em Varda e Clarice.....	140
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	146
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	151

INTRODUÇÃO

A pesquisa se propõe a investigar os modos de subjetivação e movimentos de pensamento da cineasta belgo-francesa que se autointitula cinescritora, Agnès Varda, bem como da escritora brasileira Clarice Lispector. Ambas, através de um processo ensaístico de inscrição subjetiva e da liberdade de experimentação, construíram narrativas no cine-ensaio e na literatura que escapam de uma acepção convencional do cinema e da literatura. Por meio de uma inflexão ensaística seja no cinema, seja na literatura, Varda e Clarice reinventam uma estrutura narrativa, implodindo gêneros e apostando no experimentalismo a partir da construção/desconstrução de formatos e temáticas que têm como ponto de partida suas motivações pessoais, mas com interpelação do outro. Elas partem do si para um além de si através de um processo de experimentação de formas, comum na dimensão ensaística.

Objetiva-se aqui analisar os recursos do processo de subjetivação, bem como as marcas de transgressão de gêneros/formatos e liberdade de criação característicos do pensamento ensaístico, presentes nas narrativas e estilísticas da cinescrita de Varda e da literatura de Lispector. Para tanto, o itinerário metodológico será um estudo comparativo da cinematografia de Varda e literatura clariceana, a partir da investigação do diálogo entre o filme-ensaio de Varda, *As Praias de Agnès* (2008) e a obra clariceana, chamada de antilivro pela própria autora, *Água Viva* (1973).

Partindo dessas âncoras discursivas, busca-se fundamentar a nossa hipótese de vislumbrarmos que diante dessas obras, avessas a um método e abrindo margem para a liberdade de criação artística, verificam-se inflexões ensaísticas como experimentação formal, subjetividade nômade, diluição de prescrição de regras, trânsito entre a experiência privada e pública e a presença do pensamento rizomático.

A problemática norteadora da presente pesquisa é investigar os modos de subjetivação presentes na cinescrita de Varda em *As praias de Agnès* (2008) e na escritura de Clarice Lispector em *Água viva* (1973), tendo como base o pensamento e criação ensaística de ambas as artistas; como também averiguar de que forma as tendências estético-formais do ensaio entrecruzam tais narrativas, repercutindo na construção da subjetividade.

Ante o exposto, propõe-se construir como resultado, a partir da tecitura de cartografias entre os perceptos e afectos aquosos que entrelaçam as obras das duas artistas, o despertar de um novo olhar que emerge com a reflexão acerca das estratégias de abordagem e liberdade inventiva de Agnès Varda e Clarice Lispector. Como também reforçar que as instâncias do cinema e da literatura mais experimentais dialogam e se influenciam, tendo como elo o ensaísmo. As experiências e motivações pessoais ancoram as narrativas dessas duas artistas múltiplas, sem,

contudo, centrar-se e fechar-se no si, dada a abertura para a alteridade. Elas têm como semelhanças: a ruptura de formatos clássicos, o modo de subjetivação e a construção de personagens que escapam dos papéis sociais normativos, estando entregues a um perene devir. Deleuze e Guattari, referindo-se ao escritor, o que por extensão, pode ser atribuído ao artista de modo geral, dado que a obra de arte é um ser de sensações, citam: “um grande romancista é antes de tudo, um artista que inventa afectos não conhecidos ou desconhecidos, e os faz vir à luz do dia, como o devir de seus personagens”. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 226).

Embora não tenha uma demarcação rígida, o ensaio fílmico caracteriza-se, em suma, pela autorreflexividade e liberdade formal. Nesse sentido, a cinematografia de Varda, rompendo com formatos do cinema tradicional e tendo o hibridismo e as impressões pessoais da realizadora como estratégias de abordagem, situa-se no domínio do ensaio. O ensaio no cinema, segundo Teixeira (2015), tem um caráter fugidio enquanto conceito e demarcação de um lugar, podendo-se situá-lo como um quarto domínio ou concepção entre a ficção, o documentário e o experimental.

A cinescrita de Agnès Varda, que assim se declarava por apregoar que a imagem pode ser projetada como um texto, bem como por defender para o cinema uma liberdade de formas tal qual como se escreve (YAKHNI, 2014, p. 46), conduz a um movimento de subjetivação. A cinescritora realizou filmes ficcionais e cine-ensaios, que dialogam com o seu universo pessoal e nos quais ela organizou sua subjetividade com o objetivo de retratar uma dada realidade do mundo histórico a partir do de dentro, ou seja, tendo como ponto de partida suas interrogações sobre si mesma, ela refletia e explorava o outro e o mundo.

A inscrição da subjetividade como estratégia narrativa na cinematografia de Varda pode ser percebida em *Os Catadores e Eu*, *As Praias de Agnès*, *Visage Villages*, *Varda por Agnès*, entre outros. Segundo Yakhni (2015), a construção da subjetividade como procedimento estilístico é conceituado por Pasolini como cinema de poesia, tratando-se da imersão do autor na alma do personagem. Já a possibilidade estilística de libertar a voz autoral, subvertendo o formato tradicional da narrativa, é chamada de subjetiva indireta livre. De acordo com Yakhni (2015, p. 254), “no cinema, a expressão dessa voz interior requer uma estilística que venha se consubstanciar numa câmera que se faça sentir, em contraposição ao cinema clássico”.

Partindo-se do processo de subjetivação, o cinema de Agnès Varda se apresenta como reflexão sobre o mundo, a partir do olhar introspectivo, mas não reduzido à escrita de si, transformando-se e reinventando-se pelo outro e pelos espaços percorridos. Sob uma ótica deleuziana, seria plausível pensar o cinema de Varda como um devir onde a realizadora e

personagens estão entregues a uma desterritorialização, “uma passagem de vida que atravessa o vivível e o vivido”, (DELEUZE, 2019, p. 11).

O filme-ensaio selecionado para a presente pesquisa: *As Praias de Agnès* (2008), foi filmado quando a diretora contava 80 anos de idade, discorrendo sobre si mesma, os lugares e pessoas que cruzaram seu caminho, sua filmografia com abordagens de contextos íntimos, mas também sociais e históricos e questões existenciais como envelhecimento e morte. A cineasta coloca-se em cena, em muitos trechos, inscrevendo sua presença subjetiva e movimentos do pensamento a partir de seu corpo e voz, como também através de intercessores. Segundo Teixeira (2019), os intercessores consistem numa terceira pessoa ou figuras estéticas que intercedem na condução do processo de pensamento do ensaísta, sendo um modo de inscrição da subjetividade artística.

Como uma costureira de mãos habilidosas que vai tecendo fios de um manto confeccionado de retalhos e remendos diversos, Varda cose, em forma fílmica, uma colcha de retalhos onde vão sendo incorporados encenações, instalações, performances, fotografias, arquivos familiares, trechos dos seus filmes e o seu bom e velho assistente, como a cineasta costumava dizer, o acaso.

Assim sendo, a escolha do corpus fílmico se justifica por sua inflexão ensaística, como também por ser uma obra irrigada de uma abordagem narrativa em que a cineasta reflete a realidade a partir de suas impressões pessoais, construindo narrativas costuradas para dentro, mas que se colocam em abertura para o outro e o mundo. No limiar entre o de dentro e o de fora.

Para além das características que configuram o ensaio no cinema, como a autorreflexividade, a inflexão subjetiva, a combinatória de materiais de composição diversos, presentes em *As Praias de Agnès*, o filme é estruturado pela associação livre de ideias em que se dar a ver o processo de pensamento da realizadora, seguindo um fluxo errante que vai e vem, feito ondas.

Quem também apresentou obras atravessadas pelo próprio olhar, percorrendo um movimento de voltar-se para dentro de si e sair em visita do outro, bem como se lançou na ruptura das designações convencionais das narrativas, mas no âmbito da literatura, foi a escritora Clarice Lispector, que em 1973, publicou *Água Viva*. Obra que apresenta elucubrações, por meio de um monólogo interior, não se sabe se destinado ao leitor ou ao ex-amor, sobre a vida e a arte da criação. *Água Viva* é uma obra de gênero indefinido, que poderia se situar entre ficção e autobiografia na trajetória literária da autora. De domínio híbrido que escapa de uma delimitação

de gênero e lugar e desmonta a ideia de livro, *Água Viva* foi chamado pela própria autora de antilivro ou ficção sobre o qual ela proferia: “Inútil querer me classificar, gênero não me pega mais”.

Água Viva não se classifica como romance, conto, crônica ou novela, sendo chamado por alguns estudiosos de metaficção. Desprovido de um enredo e marcado por procedimentos radicais de experimentação, a obra é constituída de uma personagem-narradora, uma pintora sem nome, da qual pouco se sabe, que decide escrever. O fio narrativo é constituído por um monólogo dialogado que se destina a uma segunda pessoa anônima. Trata-se de uma obra subjetiva, fragmentada e abstrata tal como afirmava a escritora, uma pintura que escapa de uma nomenclatura literária.

A escolha da obra reside no fato de que a liberdade de criação configura o valor maior da escrita clariceana que em *Água Viva* chega ao ápice da experimentação, não se permitindo ser enquadrada em procedimentos convencionais da linguagem literária. Empenhada na desconstrução de estereótipos relativos a conceitos literários, Clarice por meio de uma liberdade estético-formal na escrita, perfaz um caminho de desmontagem literária, de desescritura da linguagem até chegar às pulsações, conforme elucida Gotlib (2020), em debate no Colóquio Internacional 100 anos de Clarice Lispector, realizado pela Universidade de São Paulo (USP). “Ela não quer depender das palavras, mas ficar com as pulsações”.

Diante disso, a escolha da temática é justificada pela necessidade de se pesquisar as possíveis relações entre os processos de pensamento e criação ensaísticos da cinescrita de Agnès Varda e da escrita transgressora de Clarice Lispector, que criaram no âmbito de suas expressões artísticas, novos paradigmas, tendo o movimento de interiorização e o olhar feminino como elementos em suas narrativas. Mergulhando-se nas entrelinhas das narrativas, permeadas pela interioridade de sentimentos da escritora e cinescritora, vê-se um horizonte que se abre para a relação com o outro. A partir do olhar multifacetado, característicos de Varda e Lispector, foi gestado no cinema e na literatura, o procedimento estilístico que se apropria do si como referência narrativa, borrando-se as fronteiras entre os universos objetivo e subjetivo, real e imaginário. No olhar que emerge com as estéticas de Varda e Lispector dentro de seus campos artísticos reside a relevância do presente estudo.

As inquietações pessoais norteadoras desta pesquisa foram motivadas pelo entusiasmo ao ver o cine-ensaio de Varda, ao ler a escritura de Clarice e em face do pioneirismo de ambas em seus territórios de conhecimento, criação e fruição, bem como da curiosidade de estudar as suas narrativas, constituídas dos modos de subjetivação que as entrelaçam. Ser atravessada pelas

múltiplas vozes da cinescrita de Varda e escritura de Clarice é um processo ambivalente: penoso e revigorante. Ademais, a seara de estudos acerca da articulação entres as narrativas de Varda e Lispector ainda é inexplorada, podendo, assim, o presente trabalho contribuir para germinar futuras discussões sobre a relação e construção inventiva e mais ensaística entre a filmografia da cineasta belgo-francesa e a literatura da escritora brasileira.

Por fim, a pesquisa lança-se à contribuição social e acadêmica de volver os olhos para o legado de duas mulheres, que em territórios distintos e não estanques, quebraram paradigmas ao se debruçarem sobre estruturas narrativas livres, não engessadas, ousadas e que renovaram acepções tradicionais, falando de si e da experiência feminina para falar do mundo. Como também lançaram um olhar feminino, com perspectiva de gênero, ao retratarem personagens femininas fortes que fogem de um padrão hegemônico, em épocas nas quais tanto o cinema como a literatura eram espaços majoritariamente ocupados por homens.

Isto posto, no primeiro capítulo, intitulado “No limiar entre o de-dentro e o de-fora: construção da subjetividade da cinescritora em *As praias de Agnès*”, serão discutidos a inserção da presença subjetiva e os processos de pensamento da cineasta em seu filme-ensaio *As praias de Agnès* (2008). A realizadora alarga os horizontes da experimentação em sua filmografia, transgredindo nos formatos tradicionais do fazer fílmico, implodindo gêneros e limites entre os circuitos objetivos e subjetivos no documentário, como também construindo narrativas baseadas em suas experiências pessoais. Com sua subjetividade nômade, Varda se desloca em vários lugares, tornando-se personagem, narradora, comentadora de seus próprios filmes.

O segundo capítulo, por sua vez, vai se debruçar especificamente sobre as marcas de subjetividade da obra *Água Viva* (1973) de Clarice Lispector. Intitulado “Alguns costumam para fora, eu coso para dentro”, dizeres da própria escritora ao ser questionada sobre seu modo transgressor de expressar sua subjetividade e se colocar livremente em suas obras literárias.

No terceiro capítulo da dissertação, intitulado “Do cinema-ensaio de Varda ao antilivro de Clarice: a transgressão de formas e a liberdade de experimentação das narrativas”, serão tecidas correlações sobre as estilísticas e processo de pensamento de Varda e Clarice, com base nas tendências estético-formais do ensaio. Por fim, no tópico: ““Não se esmaguem com palavras as entrelinhas: o não-dito em Varda e Clarice”, a expressão entre aspas refere-se a uma passagem de *Água Viva* (1973). Nessa ficção de classificação indefinida e aberta, tem-se a ideia de que a palavra sozinha não dá conta de exprimir o indizível, as sensações, é seguidamente retomada “O melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas”. Nesse sentido, o último capítulo orbitará sobre esse lugar entre o silêncio e o não-dito como tendência ensaística.

1. NO LIMIAR ENTRE O DE-DENTRO E O DE-FORA: CONSTRUÇÃO DA SUBJETIVIDADE DA CINESCRITORA EM AS PRAIAS DE AGNÈS

“Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer?” (LISPECTOR, 2020, p. 09).

Em mais de 60 anos dedicados ao cinema, Agnès Varda, que se autodeclarava cinescritora por conceber que se pode realizar um filme com a mesma liberdade de formas assim como se constrói um poema, apresenta uma filmografia híbrida. A cineasta belgo-francesa toma a subjetividade como estratégia narrativa e embaralha as fronteiras entre objetivo e subjetivo, real e imaginário, escapando de uma acepção clássica e convencional do cinema. Varda realiza cine-ensaios que consistem em uma forma híbrida, filiada à literatura e filosofia por sua constante experimentação.

Comparada por críticos de cinema e jornalistas à Virginia Woolf do universo cinematográfico, segundo apregoa Yakhni (2014), a literatura e a escrita assumiram lugares importantes nas narrativas da cinescritora Agnès Varda. Assim como escritoras do patamar de Virginia Woolf e Clarice Lispector, vanguardistas por romper com um formato tradicional literário, Varda capta em suas narrativas os fragmentos, os acontecimentos pequenos, o acaso e o íntimo. O que lhes interessa é a descoberta do mundo por dentro sem se esquivar de abrir-se ao outro.

Em sua filmografia, a cineasta opta por uma abordagem subjetiva, desconstruindo o documentário do seu formato clássico de transmitir a realidade com objetividade; tecendo um solo fértil para o hibridismo da narrativa, a autorreflexividade, a experimentação e o uso de materiais de composição diversos, criando assim novas combinatórias. Já nas ficções, Varda também amplia os horizontes da experimentação e introduz elementos documentais nelas, como é o caso do filme *Cleo de 5 à 7* (1962). Além de permeado por recursos documentais, o filme também se inscreve no contexto do íntimo. É a subjetividade da protagonista Cleo que vai conduzindo a narrativa. O tempo de vida de Cleo, assinalado no filme, corresponde ao tempo de sua transformação interna dolorida.

A narrativa aproxima-se de uma das obras literárias de Virginia Woolf, intitulada *Mrs. Dalloway* que apresenta como enredo a ida da personagem protagonista Clarissa Dalloway a uma loja para comprar flores no intuito de realizar uma festa em sua casa. Toda a obra ocorre

no decurso de uma dia, exteriormente sem muitas ações significativas, contemplando menos de 24h da vida das personagens. Tanto Cleo quanto *Mrs. Dalloway* percebem a cidade e se permitem ser atravessadas por ela, integrando um “composto de sensações”. Como na proposição de Deleuze e Guattari (1991, p. 160), “as personagens entram na cidade feito uma lâmina através de tudo”. O detalhe, as minúcias e os acontecimentos banais do cotidiano destacam-se em primeiro plano, conforme leciona Auerbach:

(...) Trata-se preponderantemente de movimentos internos, isto é, de movimentos que se realizam na consciência dos personagens, e não só de personagens que participam do processo externo, mas também de não participantes. (...) No caso de Virginia Woolf, os acontecimentos exteriores perderam por completo o seu domínio; servem para deslancar e interpretar os interiores, enquanto que anteriormente e em muitos casos hoje, os movimentos interiores serviam para a preparação e fundamentação dos acontecimentos exteriores importantes. Também isto vem à luz no acaso e na casualidade do motivo externo que desencadeia o processo interno, muito mais importante. (AUERBACH, 2002, p. 485).

O diálogo interartístico e a decisão estética de entrecruzar cinema, escrita e subjetividade são recursos característicos da cinematografia de Varda que podem ser auferidos, por exemplo, nos filmes *L'opéra-Mouffe*, *Os catadores e eu*, *As praias de Agnès*, entre outros, nos quais a escrita cinematográfica expressa uma voz que ecoa do de dentro para o de fora. O de dentro e o de fora estão indissociáveis na perspectiva do pensamento foucaultiano, verificada na obra Foucault (2019) de Gilles Deleuze. O lado de dentro constitui a dobra do lado de fora. Uma vez dobrado, o lado de fora compõe uma profundidade e a subjetivação se perfaz por essa dobra da superfície, conforme salienta Deleuze.

(...) O lado de fora não é um limite fixo, mas uma matéria móvel, animada de movimentos peristálticos, de pregas e dobras que constituem um lado de dentro: nada além do lado de fora, mas exatamente o lado de dentro do lado de fora. (...) A subjetivação se faz por dobra. Mas há quatro dobras, quatro pregas de subjetivação: tal como os quatro rios do inferno. A primeira concerne à parte material de nós mesmos que vai ser cercada, presa na dobra: para os gregos, eram o corpo e seus prazeres; a segunda dobra são as relações de forças, a terceira: o saber; quarta: é a do próprio lado de fora. Ela constitui uma interioridade de espera. (...) As quatro dobras são como a causa final, a causa formal, a causa eficiente, a causa material da subjetividade ou da interioridade como relação consigo. (DELEUZE, 2019, p. 105).

Segundo ressalta Silva (2015), a filmografia de Varda traz um olhar pessoal para a realidade retratada. Em *Os Catadores e Eu*, a título de exemplo, a cineasta escolhe uma abordagem subjetiva para discorrer sobre como os restos e sobras da sociedade são administrados, esquecidos ou ressignificados. Já em *As Praias de Agnès*, a cineasta usa como mote as paisagens litorâneas que constituem o gatilho de ativação da sua memória. Assim, Varda conduz o espectador a revisitar sua vida pregressa, as pessoas que fizeram parte de suas veredas, bem como sua própria filmografia.

A cinescritora retrata um fato do mundo histórico a partir de suas impressões, de sua voz e de um eu narrador em movimento de interação com o mundo, transformando poeticamente a realidade objetiva. A cinematografia vardaniana é centrada na mesclagem de som, imagens e ideias que seguem um fluxo de pensamento, evidenciando a subjetividade da cineasta que fala de si em um movimento de travessia do individual em direção ao coletivo. O ponto de partida é sempre a escavação do de dentro, todo o resto se perfaz no ato do percurso. Como elucida Nichols (2007, p. 44), “o nós falamos sobre nós para vocês foi uma estratégia narrativa encontrada pelas minorias sociais e políticas para se autorrepresentar no campo cinematográfico”.

Por meio de uma obra que foge da normatividade clássica, Varda borda no mundo suas experiências sensíveis e transbordamentos, cavando profundidades também no espectador. Ela se lança em um movimento de bifurcação da subjetividade, uma subjetividade nômade que não está acabada, não está dada, mas em constante fluxo de desterritorialização e reterritorialização. A subjetividade em devir entra em contato com o outro e o mundo externo, abandonando a si mesma no processo para se reinventar e tornar-se múltipla, tornar-se outras.

Nem sempre os processos de subjetivação carregaram um peso tão relevante, a partir das reflexões foucaultianas, a ideia do sujeito soberano passa a ser questionada, dando margem para a tecitura de novas possibilidades de vida e agenciamentos existenciais. A questão da interioridade de um indivíduo e de um sujeito cede lugar para a ideia de subjetividade. Esta última se coloca em constante movimento, num patamar de incerteza e instabilidade.

Não faz muito tempo, mas a subjetividade antes não existia e, hoje, é como se não se conseguisse mais atinar com sua anterior ausência. Antes, existia o sujeito, mas não a subjetividade. (...) havia a problemática de um sujeito soberano, senhor de seu devir e história, com um longo culto que persistiu até os anos 60. (...) No limiar dos anos 80, o tema da subjetivação, totalmente distinto dos anteriores começa a ganhar contornos. Pois bem, no curso de um luto pesaroso do sujeito e de categorias com as quais formava uma constelação, essência, verdade, razão progressista, humanismo; emerge a noção de subjetividade. (TEIXEIRA, 2012, p. 80).

No cinema moderno, diferente das narrativas clássicas, emergem novas acepções formais e estéticas que permitem interações outras entre imagens visuais e sonoras. Conforme elucida Yakhni (2014), a exteriorização de uma visão interior no cinema vai demandar o surgimento de uma nova estilística, calcada numa câmera que se faça sentir, ou seja, que traduza o de dentro do personagem para o espectador.

A partir das mudanças auferidas no regime enunciativo da imagem cinematográfica, o cineasta e estudioso italiano, Pier Paolo Pasolini, lança luz sobre o que seria uma terceira visão no cinema em sua obra *Empirismo Herege* (1982). O advento dessa terceira visão promoveria

um novo tipo de circuito entre o objetivo e subjetivo, cunhada por ele de subjetiva indireta livre. Com gênese nas experimentações da linguagem literária que desembocou no discurso indireto livre, a subjetiva indireta livre propõe uma indiscernibilidade entre o que a câmera vê e o que o personagem vê, constituindo uma técnica própria do que Pasolini chama de cinema de poesia que se opõe ao cinema de prosa, correspondente à narrativa clássica.

A criação da subjetiva indireta livre veio trazer uma indiscernibilidade no que na composição da imagem clássica era distinto entre aquilo que a câmera vê (objetiva indireta da câmera) e o que o personagem vê (subjetiva direta da personagem). Com a subjetiva indireta livre esse circuito do objetivo e subjetivo resulta num visionarismo da imagem, que não se sabe mais identificar se é do cineasta ou da personagem. Para Pasolini, esta é a marca por excelência de um cinema de poesia, doravante liberto da vontade de contar histórias, lançando-as e truncando-as em pseudonarrativas. (TEIXEIRA, 2012, p. 255).

Se a subjetivação é um processo perene de vir a ser, ela se potencializa no campo artístico, sobretudo, no ensaio fílmico que se liberta de uma domesticação e de um modelo normativo, estanque. O posicionamento subjetivo dos filmes de Varda pode ser verificado na presença da cineasta na tela, o texto em *voz over*, a narração em primeira pessoa, a câmera subjetiva, a quebra de narrativa, momentos digressivos, entre outros recursos que marcam a abordagem subjetiva de sua filmografia.

À maneira de uma bricolagem, Varda vai lançando mão de materiais heterogêneos de composição para o seu processo de criação artística. Em face da abertura para a experimentação formal-estilística, a obra da ensaísta ganha uma consistência híbrida. Em *As Praias de Agnès*, que parece um caleidoscópio em forma fílmica, a realizadora se utiliza de materiais de composição como imagens em primeira mão, voz over em primeira pessoa da cineasta, música, instalação de espelhos em frente ao mar, encenações, atos performáticos, recortes de jornais e um vasto acervo particular da própria Varda, incluindo fotografias e trechos dos seus filmes.

Dedicado aos filhos Rosalie e Mathieu, bem como aos netos, o filme *As Praias de Agnès* transita no quase, no entre-ser do mundo íntimo da realizadora e da realidade social. Após subirem os créditos iniciais do filme, Varda surge em quadro, posando com a câmera fotográfica na mão numa espécie de autorretrato, como quem executa em ato o seu ofício e revela os movimentos do seu pensamento através de um gesto performativo, externando o próprio processo de construção da narrativa. Dado que a obra se desvelando e orbitando sobre si mesma durante o seu processo de feitura constitui um movimento característico do filme-ensaio, configurando um dos seus elementos constitutivos.

Figura 1: Agnès Varda surge em campo com a câmera na mão



Fonte: Varda (2008).

Para além do performativo e da presença da cineasta em campo como gestos de inscrição de si e de autorreflexão, Varda também se utiliza da voz *over* em primeira pessoa, que no cine-ensaio ganha relevo com uma textura de incerteza, digressão ou monólogo interior, externando de dentro para fora os movimentos de pensamento da ensaísta. Em certo trecho do filme, vemos imagens em primeira mão do mar de Bruxelas enquanto o efeito sonoro diegético do barulho das ondas é rompido por uma música clássica. Na cena seguinte (figura 2), Varda aparece em tela, sentada em sua cadeira de diretora, em frente ao mar como quem se encontra em estado contemplativo e de meditação. Aqui incide mais uma vez a presença do autorretrato da cineasta enquanto trabalhadora da imagem e do som, sob o gesto performativo e artístico de tradução do seu pensamento. A pausa silenciosa é rompida pela voz cheia de nuances da realizadora, que por meio de um monólogo interior, exterioriza seus pensamentos íntimos e estado emocional: “Este mar do Norte e a areia são meu princípio”. Como elucida a própria cineasta em *As praias de Agnès* (2008), “dessa vez, para falar de mim pensei: se abrissemos as pessoas encontraríamos paisagens, se abrissem a mim encontrariam praias”.

Figura 2: Agnès Varda



Fonte: Varda (2008).

1.1 Os recursos de subjetivação como estratégia narrativa do filme-ensaio de Varda

“Se eu fosse eu parece representar o nosso maior perigo de viver, parece a entrada nova no desconhecido” (LISPECTOR, 2020, p. 199).

Os processos de subjetivação operam na criação e fazer artísticos de Varda, que em seus devires, parece extrair da banalidade e das pequenas coisas do cotidiano, novas intensidades. O cinema vardaniano cria movimentos de linhas de fuga contra o embrutecimento e engessamento da vida e da arte. A partir de um cinema que experimenta e possibilita a passagem de diferentes fluxos, Varda fala de si para falar do outro, de um fato no mundo histórico e de sua cinematografia.

Ela se situa no entre-ser das coisas, no limiar entre o de dentro e de fora, do familiar e social, do privado e público. Teixeira (2012), ao se debruçar sobre o ato experimental em Hélio Oiticica salienta: “Enquanto abertura para o ato experimental, o estado de invenção não é ativismo puro e desenfreado, busca ininterrupta de criatividade, mas um modo de ‘ser-entre’, de ‘entre-ser’, de ‘estar no meio’”.

A memória

As Praias de Agnès (2008) é um filme-ensaio que dialoga, o tempo inteiro, com o universo interior da realizadora no qual ela organiza sua subjetividade no intuito de desnudar-se, revisitando suas memórias de infância, pessoas que foram relevantes em sua vida, como: o cineasta Jacques Demy, marido de Varda, sua cinematografia, a *Nouvelle Vague*, artistas com quem trabalhou e as paisagens litorâneas que lhe comovem muito. Como se a memória da

enunciadora-personagem determinasse a ordem temporal da narrativa com seus lapsos, fluxos e lacunas, Varda evoca seus materiais à medida que as recordações vêm à mente. A narrativa híbrida caminha por lugares, performances, fotografias, arquivos familiares e pelos próprios filmes da cineasta. As praias, como lugares de afeto para Varda, são apenas o ponto de partida para o fluxo narrativo que segue uma livre associação de ideias, digressões, devaneios, imagens, encontros, afetos e memórias.

Varda aparece em quadro, caminhando pela praia e dirigindo-se ao espectador para comentar episódios de sua vida, revisitando os lugares da memória ao passo que evoca filmes, materiais de arquivos, fotografias e outros suportes que ativam suas lembranças fragmentadas, presentificando o passado num movimento de pensar-sentir em ato. Assim, são estabelecidas livres conexões entre presente e passado e as sequências da narrativa se perfazem de associações múltiplas e disruptivas: um filme, uma fotografia, uma emoção, uma palavra ou uma onda. As justaposições das cenas seguem um fluxo contínuo e os ventos do acaso vão soprando a narrativa para o mar.

Como cineasta ensaísta que abraça os riscos e acasos da narrativa a fim de buscar uma renovação do cinema, Varda traça esboços e potencializa sua capacidade de criação. Tanto que para passear pelo passado, ela leva consigo o baú de memórias para a praia como tentativa de sentir o mar nas pontas dos dedos para desaforar e se entregar a transbordamentos. Para Yakhni (2014), “(...) esse fluxo pode ser associado à escrita ensaística, que dá livre curso às associações de ideias, como no pensamento que vagueia solto, que cria o seu próprio caminho, que engendra e concatena ideias no seu próprio devir”.

No início do filme, a realizadora manuseia fotografias de sua infância nas quais aparece ao lado dos pais e irmãos, o que por associação, nos conduz para uma cena de duas crianças, em primeira mão, brincando com uma instalação de rosas na praia. Uma delas vestindo um maiô e usando laço no cabelo, remetendo à própria realizadora quando pequena, tal qual é mostrado em uma das fotografias antigas (figura 3). As garotinhas encenam a infância da cineasta (figura 4) e o passado, para além de resgatado, é revivido. O objetivo do recurso da encenação não é meramente reconstituir o passado no tempo atual, mas produzir uma nova intensidade através da associação entre memórias da cineasta, as paisagens litorâneas e o ato inventivo. O tempo é manipulado pela realizadora de modo a produzir diferentes efeitos de sentido.

Figura 3: Fotografia de Varda criança e irmãos



Fonte: Varda (2008).

Figura 4: Crianças encenando a infância de Varda



Fonte: Varda (2008).

As emoções decorrentes das experiências vividas, como também das memórias e do tempo presente enquanto filma vão extraindo profundidades na cineasta. Do mesmo modo como se cava na areia da praia as conchas ali depositadas pelo mar, segundo elucida Souza.

(...) a cineasta coloca fotografias de seus arquivos na areia para falar de sua infância. Varda conecta dois materiais: areia e fotografia. Um que não consegue guardar a memória e outro que mumifica o tempo (...). A artista se coloca como presença atual nesse cenário enquanto comenta aspectos do cotidiano. Ela foi a menina da fotografia, e para além desse documentário que é um fragmento material do passado, ela está presente como essa mulher em cena, através do gesto de colocar as fotografias na areia e, como uma camada a mais, essa mulher que dirige o filme em que está contido o gesto. (SOUZA, 2008, p. 89).

O filme *As Praias de Agnès* revela-se como um experimento da realizadora que se debruça sobre si, também perpassando à experiência do outro, tecendo não apenas uma memória pessoal, mas uma memória coletiva através de trechos da sua filmografia, ou seja, arquivos de filmes da realizadora que remetem ao próprio cinema e a passagens históricas. A narrativa transita entre o pessoal e o histórico, dado que a filmografia de Varda comumente reflete um fato social a partir de suas visões internas. Trata-se de uma forma cinematográfica orientada pelo percurso eu/outro, Varda/mundo, vida/arte.

Por meio de um gesto performático de andar para trás, ela dá indícios ao espectador de um mergulho na sua rememoração. Como quando a cineasta revisita os lugares de sua infância através das imagens de arquivo (fotografia e trechos de seus filmes) ou imagens em primeira mão na qual ela se coloca em quadro, bem como utiliza dos recursos de encenação. A título de exemplo, tem-se a cena do pátio da escola onde Varda estudara e lá procede a encenação de crianças brincando de amarelinha (figura 5).

Figura 5: Encenação de crianças brincando de amarelinha no pátio da escola



Fonte: Varda (2008).

Outro momento que conecta os arquivos privados da realizadora à memória, ocorre na primeira seção do filme na qual ela usa de sua liberdade de criação estético-formal para estruturar uma instalação de espelhos na praia, tecendo comentários de suas experiências pessoais através da *voz over* em primeira pessoa. A cena é costurada por um som metadieético do ranger de um armário antigo, em alusão aos armários velhos de sua mãe.

No efeito sonoro, Varda projeta na cena um fragmento do seu mundo interior. Na *mise-en-scène* não há a presença de armários, somente a instalação de espelhos na praia. Mas o recurso sonoro tem o efeito de expressar um pensamento íntimo, reativar uma memória da realizadora, que ao se deparar com a moldura dos espelhos, recorda-se da casa da infância, do

barulho dos armários velhos e dos pais (figura 6). A imagem sonora no filme-ensaio de Varda não serve de mera coadjuvante da imagem visual, mas abre possibilidades para produzir novos sentidos. Evoca-se uma memória do passado, ao mesmo tempo em que se desperta outras intensidades no presente. “Isso me faz lembrar os móveis que havia no quarto dos meus pais, em Bruxelas. A cama e o armário eram disso. Mas não fazem aquele rangido que eu adorava quando minha mãe abria o armário” (*As Praias de Agnès*, 2008).

Figura 6: Instalação de espelhos na praia



Fonte: Varda (2008).

Em continuidade à busca subjetiva da cineasta, Varda escreve na areia da praia o seu nome de nascimento, Arlette, que fora alterado aos 18 anos de idade, para Agnès. Todo o filme é estruturado de modo a tatear a memória lacunar que segue o jorro do pensamento errante da cineasta.

O movimento segue por toda a obra e não de maneira única, as evocações são bastante improváveis, como é o trabalho da memória. Nem sempre fazemos ideia sobre que imagem chamará outra ou sobre como as palavras da sua narração podem evocar certos temas, certas questões e certos registros, até porque a lógica da comoção muitas vezes pode ser misteriosa. (SOUZA, 2008, p. 73).

Figura 7: Agnès Varda



Fonte: Varda (2008).

No trânsito entre os materiais de composição costurados por seus comentários e as praias que carregam vestígios e rastros de suas andanças resvalosas, Varda exterioriza seu olhar e impressões pessoais sobre o mundo, sobre a vida e sobre si mesma. Para Souza (2008), “não só as praias como também os elementos constitutivos, a areia, o mar, as ondas, passam a ter outras funções representativas para dizer o percurso da cineasta”.

Varda recorre às águas do mar para dar corpo e deixar que fluxos e transbordamentos lhe atravessem. Como quem sobrevive aos dissabores da vida porque confia tudo ao mar, esse personagem importante da narrativa guarda a sete chaves os lamentos e revelações das vivências subjetivas da cineasta. A ele, Varda entrega suas dores, acalentada por espumas leves e flutuantes. A praia também se configura como gatilho ativador das lembranças construídas em torno do falecido marido, Demy. “A narrativa que ela fez dos últimos dias em sua companhia é atravessada pelas referências às paisagens litorâneas e, principalmente, por registros das filmagens e cenas de *Jacquot de Nantes*”. (Souza, p. 91).

Figura 8: Demy e Varda.



Fonte: Varda (2008).

A voz subjetiva-digressiva

Ao optar por uma abordagem subjetiva, traçando estratégias de aproximação com o público, Varda recorre à voz-eu como uma das formas de expressão da subjetividade. Ao inscrever sua subjetividade através de uma narração em primeira pessoa, ela questiona o formato convencional do documentário no que tange à relação com a realidade, bem como desmistifica um saber e uma voz soberana.

Há uma voz subjetiva que apresenta uma inflexão pessoal e modulações tonais. Trata-se da voz ensaística ou do pensamento da realizadora que não é unívoca, apresentando uma textura informal e heterogênea, singularizando-se na figura da cineasta. Varda vai trazendo à tona fabulações, reflexões, comentários, monólogos interiores e devaneios, deixando rastros do seu olhar no filme. Para Yakhni (2014), a cineasta usa a narração em primeira pessoa como um dos recursos centrais para as suas obras, criando inflexões subjetivas, como o bom humor, uma interpretação pessoal ou o comprometimento com a afetividade.

Segundo Chion (2004), a voz-eu caracteriza-se não apenas por uma enunciação do realizador em primeira pessoa, mas pelo sentimento de identificação que desperta junto ao espectador que se ver reconhecido naquela narrativa. Trata-se de uma voz que se propõe a falar ao ouvido desse espectador, gerando com ele proximidade.

A identidade de uma ‘voz-eu’ não reside unicamente na utilização da primeira pessoa do singular. Trata-se sobretudo de um modo de ressonar e de ocupar o espaço, de uma determinada proximidade em relação ao ouvido do espectador, de uma determinada maneira de rodeá-lo e de provocar sua identificação. (CHION, 2004, p. 57).

Varda usa a própria voz e suas nuances para evocar sua vida e intimidade, mas não se encerra nelas. Ela se posiciona em abertura para o outro e para o mundo, sendo a partir do movimento contínuo de deslocamento de si para outros espaços e intensidades, que a cineasta

potencializa o seu pensamento. Dado que a arte não se fecha e estanca no vivido do artista, transformando-se em algo para além de si. A voz do ensaio fílmico, portanto, segue na contramão de uma voz assertiva e ditatorial, assumindo um caráter mais dialógico e íntimo.

Costuma ser conjugada em primeira pessoa e não se priva de adotar tons mais afetuosos, o que lhe confere um caráter confessional e vai à contramão do rigor ditatorial da “voz de Deus”. Apesar disso, reconhecemos tratar-se, sobretudo, de uma voz acusmática, nos termos propostos por Chion, em que a imagem ainda-não-vista desse sujeito narrador que responde pelo realizador, pode ser revelada a qualquer instante em seus materiais fílmicos, capturados em primeira mão ou de arquivos pessoais. Seguindo apartada das imagens, essa voz “íntima, porém clara” é capaz de argumentar sem autoritarismo (WEINRICHTER, 2007, p. 29, tradução nossa), o que torna possível a construção de um discurso interlocutório capaz de envolver cineasta e espectador. (ALMEIDA, 2018, p.127).

A voz ensaística percorre um longo caminho até encontrar um tom e modulação, desentranhados de uma suprema autoridade para se tornar a inscrição da subjetividade e do olhar do realizador, voz essa carregada de dúvidas e incertezas. Segundo elucida Weinrichter (2015), para além de uma língua paterna (a do discurso público e oficial) e de uma língua materna (dos contos de dormir), há o surgimento de uma voz intermediária: a voz ensaística.

Por um lado, a língua paterna: é a linguagem do poder social e acadêmico, o discurso histórico, público, oficial; a linguagem racional que busca ser objetiva (...). Depois há a língua materna: é a voz dos contos para dormir, trivial e sem pretensões; usa uma linguagem comum, que não separa, mas conecta, oferece a experiência como única verdade, não dita senão oferece e está encarnada. Finalmente, haveria uma terceira língua, intermediária entre as duas, na qual se fundiram o discurso público e a experiência privada, capaz de argumentar sem autoritarismo, mas sem reduzir-se à esfera doméstica. Esta voz íntima, mas clara seria a própria voz do ensaísta. (WEINRICHTER, 2015, p. 63).

A inflexão subjetiva da narração que se percebe não apenas em *As Praias de Agnès*, mas na maioria dos filmes-ensaios de Varda, desestabiliza o saber e a certeza do procedimento artístico e da narrativa. Desde que o documentário se tornou falado, a voz de Deus que tudo sabe e vê era masculina, assertiva. Já a ensaísta ousa falar e expor uma voz em tom afetivo, digressivo e humorístico, contrariando o formato clássico de se fazer documentário.

(...) 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 outras vozes. Mas, sobretudo, ela não é uma voz expositiva ou didática, que dá explicações ou informações objetivas localizadas para além da narrativa, num lugar habitado por um saber atemporal e extradiagético. 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 se desdobra na medida em que as conexões, os encontros, as conversas acontecem. (YAKHNI, 2014, p. 207).

Como uma narrativa que traduz o olhar nômade da realizadora que não cansa de se lançar a novos territórios e combinatórias, experimentando estilos e conexões, o filme segue poroso para encontros, afetos e para se abrir aos acidentes de percurso. A enunciação subjetiva de

Varda comenta, faz autorreflexões por meio do monólogo interior, fabula e devaneia numa narrativa que não está posta em definitivo, mas vai se perfazendo ao longo da travessia com a ajuda de intercessores. Dado que o eu é o outro. “Este modo de conceber a relação com o outro entra em crise com a introdução no documentário de um princípio de incerteza que vem abalar os dois polos da relação, tanto o saber de si do cineasta quanto o suposto saber sobre o outro. Passou-se do eu/eu para o eu é o outro.” (TEIXEIRA, 2012, p. 254).

As quebras de narrativas e o pensamento digressivo são característicos da inflexão subjetiva na filmografia de Varda. Em *As praias de Agnès* em que o fio narrativo se constitui por fragmentos encadeados livremente, não seria diferente. O fluxo narrativo é comumente interrompido por divagações e digressões sobre questões mais existenciais, a exemplo da velhice, a morte e fatos históricos que afetaram sua geração como a Segunda Guerra Mundial, as lutas emancipatórias da mulher e dos negros, bem como a perseguição nazista aos judeus. Mais uma vez, a realizadora parte de um olhar pessoal para reter a alteridade e o mundo externo. Varda parece se situar no entre, ou seja, no estar à beira de algo, no lugar do devir e da potência de tornar-se outra coisa. Posicionando-se num estrato entre o de dentro e de fora que também é corporificado no seu movimento perene de entrar e sair do quadro. Conforme, endossa Yakhni (2014): “a realizadora entra e sai de quadro fazendo reverberar essa fronteira entre o dentro e fora de campo, transitando de um ponto a outro”. Um dos momentos em que ela interrompe o seu olhar subjetivo sobre aspectos da sua vida para se deter a um fato histórico, ocorre quando ela cria uma instalação de fotografias em homenagem à memória das pessoas (os justos) que prestaram ajuda humanitária aos judeus perseguidos durante o nazismo. Os justos ofertavam alimentos, passaportes e esconderijos à população judia.

Varda está em cena em boa parte do filme e sua presença vai permeando a travessia pela memória, lugares, materiais de arquivo fílmico e fotografias. Em uma das passagens do filme, ela visita o Palácio *Papal de Avinhão*, em Paris, onde realiza uma exposição de fotografias no *Festival de Avignon*. Neste momento, o espectador depara-se com mais um caso de quebra do fluxo da narrativa e digressão, quando ela externa seu movimento de pensamento em zigue-zague mental, ao observar um rapaz chamado Therry, colando pedaços de mosaicos: “atrai-me muito esta ideia de fragmentação, corresponde verdadeiramente a certos aspectos da memória. Será possível reconstituir a personagem, a pessoa que foi Jean Vilar, um homem tão excepcional?” (*As Praias de Agnès*, 2008). Nessa ruptura narrativa, ela dar a conhecer sua reflexão e lança um questionamento para o espectador.

Figura 9: Palácio Papal de Avinhão



Fonte: Varda (2008).

Durante a exposição, Varda que acumula os papéis de diretora, narradora, roteirista, montadora e personagem do seu próprio filme, permite-se ser afetada pelo luto em relação às pessoas ali fotografadas que já estavam mortas. A câmera subjetiva indireta livre, como um terceiro olhar, possibilita captar a crise e estado emocional da cineasta/narradora/personagem (figura 10). Ao fim da sequência, Varda lança rosas em alusão à memória daqueles falecidos queridos e tece um comentário emotivo: “Como eles eram jovens e belos” ou ainda “a emoção é algo incontrollável” (*As Praias de Agnès*, 2008).

Figura 10: Varda emociona-se diante das fotografias de amigos falecidos



Fonte: Varda (2008).

Outra digressão incorporada à narrativa, que interrompe o seu fluxo, é o comentário de Varda sobre si mesma. Em um trecho do filme, durante uma refeição, antes de saborear as

panquecas ali postas, ela coloca uma delas no rosto, de forma lúdica, como se brincasse diretamente com o espectador. A cineasta comenta sobre sua distração, esquecendo que estava sendo filmada. Para Yakhni (2014), “as narrativas de Varda são cheias de digressões que se incorporam ao filme. Essas interrupções no fluxo narrativo trazem à tona a dimensão de construção do filme, de processo, em que a reflexividade e performance caminham juntas”.

A realizadora se coloca subjetivamente na narrativa através do seu corpo e voz *over* feminina. Por meio da subjetividade ensaística que está no processo de se lançar e transformar-se com o outro e os espaços do mundo, Varda escapa de uma identidade e papel fixos. Segundo Yakhni (2014), “Varda, enquanto personagem também é contextualizada quando fala de si, mostra sua casa ou mesmo discorre sobre aquilo de que gosta”.

Ela vai se deslocando de uma margem a outra como forma de potencializar a vida e a arte, que em seu cinema estão fortemente imbricadas. Sendo assim, ela segue construindo devires: devir-cineasta, devir-narradora, devir-artista, devir-mulher e devir-personagem. A dimensão ensaística é um terreno fértil para o brotar da subjetividade que não está circunscrita ao eu, abrindo-se à relação com a alteridade. Em seu filme-ensaio, Varda empresta sua voz como personagem, elaborando-se no trânsito entre o cotidiano/pessoal e o social/outro.

O performativo

Nos movimentos de subjetivação do cine-ensaio de Varda, há a presença da cineasta, em tela, na maioria dos seus filmes. Colocar-se dentro do campo é um recurso estratégico da realizadora a fim de exteriorizar os processos de seu pensamento, desvelando o seu ponto de vista. O corpo deixa de ser um mero suporte para transcender. Trata-se agora de dar corpo à obra e ao pensamento da ensaísta. O corpo físico é elevado ao corpo artístico, funcionando como ponto de partida, movimento e gestualidade para compor o filme.

O ensaio no cinema possibilita que a cineasta arraste seu corpo para dentro da obra e narrativa. Em *As Praias de Agnès*, a realizadora faz o filme e está nele, dentro do campo, ao mesmo tempo. Os procedimentos estilísticos referentes a pequenas performances, *collages* e encenações para dizer de si e do mundo são bem recorrentes, compondo um emaranhado de tecituras que transbordam pelo olhar e corpo de Varda.

Para Cohen (2007), a performance se apresenta como “uma linguagem híbrida que busca uma integração entre as artes, mas por conter uma intenção dramática, estaria mais ligada à linguagem cênico-teatral (...)”. No que tange ao recurso da *collage*, Cohen acrescenta tratar-se de um traço importante da performance, sendo “uma justaposição e colagem de imagens não

originalmente próximas, obtidas através da seleção e picagem de imagens encontradas, ao acaso, em diversas fontes”. Além da presença da cineasta em tela, elementos da cena e da montagem somam-se num caleidoscópio e jogo de composição, que tornam o filme performativo. Como é o caso da instalação feita em frente ao mar, onde artistas circenses realizam acrobacias ou como se percebe nos gestos performáticos condizentes com os comentários da cineasta e como se ver nas justaposições das imagens feitas com trechos de filmes, fotografias do arquivo pessoal da cineasta e materiais diversos.

A realizadora vai colocar o seu corpo no circuito de cenas, enquanto articula muitos elementos cênicos na construção de uma narrativa que se apresenta em ato (...). O performático também se faz sentir pelo uso e justaposições e superposições de diferentes tipos de imagens. Aquelas criadas e articuladas no próprio set de filmagem e também as imagens articuladas pela montagem, como imagens de arquivo e efeitos, que, consideradas em seu conjunto, vão configurar uma mise-en-scène que acreditamos poder contextualizar dentro do âmbito do documentário de performance. (YAKHNI, 2014, p. 145).

Em uma passagem do filme, Varda constrói uma escultura de baleia e se insere no interior da instalação, que é fruto de sua fabulação e criação artística. Em um ato performativo, ela é filmada como se tivesse sido engolida por aquela estranha baleia azul, encalhada na areia da praia. O performativo, em consonância com o recurso estratégico, permite à cineasta relatar questões a partir de suas experiências pessoais e de suas lembranças sobre os tempos de faculdade. Ocasão na qual fora aluna do filósofo Bachelard, que será mais bem citado em tópico adiante. “Hoje criei imagens que me habitam há muito tempo. Desde que frequentei as aulas de Bachelard, na Sorbonne” (*As Praias de Agnès*, 2008). Ela acrescenta que, à época de estudante, não entendeu bem quando o filósofo mencionou que Jonas (referência ao livro bíblico do Antigo Testamento) não queria sair de dentro da barriga da baleia, enquanto ali, naquele momento, ela compreendia a felicidade e plenitude de estar no interior do animal recriado, fazendo o tempo presente coexistir com o passado distante.

Em cena, Varda entra dentro dela vestida em cores que confundem com o interior de seu animal inventado. De lá, ela se abana e segue a contar suas histórias da época da faculdade, seus devaneios, menciona algumas de suas influências. Enquanto narra uma aula que teve com Bachelard, uma fotografia do filósofo toma toda a tela e novamente temos a impressão de tela em branco em três dimensões em que sua baleia pode ser posta. (SOUZA, 2008, p. 89).

Em uma outra cena, Varda realiza um movimento inverso, levando a praia para as imediações de sua casa. Longe de um olhar engessado, destituída das amarras que a impeçam de experimentar no seu fazer artístico, a cineasta recria a paisagem litorânea em um trecho da rua onde mora. Em meio à presença de elementos como a areia que encobre o asfalto e pássaros pendurados como se recortassem o horizonte, a cineasta monta, ali, o escritório de sua produtora *Ciné-Tamaris*.

A performance segue sendo uma das referências- a presença física de Agnès, o seu encontro com as pessoas, a sua voz que faz comentários, se engaja e explicita a sua ligação com os fatos trazem uma inflexão subjetiva, reflexiva, performática, transformando a narrativa num entrelaçamento da experiência do mundo, da vida e de si. (YAKHNI, 2014, p. 157).

Figura 11: Instalação de praia na rua de Varda



Fonte: Varda (2008).

Na última seção de *As Praias de Agnès*, o reencontro com a equipe que trabalhou no filme alusivo à infância de Demy, qual seja: *Jacquot de Nantes*, evoca a memória dolorosa da morte do cineasta. O sentimento enlutado da realizadora, diante da perda do marido, ainda lhe queima feito um mar de águas-vivas, deixando sobre o corpo marcas indeléveis. Na sequência, seguindo a livre associação de sensações e memórias, a cineasta em um ato performativo está em quadro, sentada no pátio da casa, vestindo uma roupa branca. Ali, está um corpo habitado pela fragilidade do de dentro e do de fora, moldado a partir das relações tecidas com o outro e com o mundo. Varda inscreve seu corpo na própria obra e no espaço público do cinema, desvelando uma superfície que representa um universo de possibilidades. Como um grito lançado para o mundo, esse corpo que vai assumindo sua dor e a memória de um luto, sendo sobre ele projetadas imagens, ora de ondas, ora de Demy, ao passo que a cineasta liga um rádio antigo, conforme ilustram as figuras 12 e 13. Segundo o pensamento bergsoniano, por meio do conhecimento interno da afecção do corpo próprio como imagem privilegiada em relação às demais, é possível perceber as imagens do exterior, mas também internamente sentir o próprio corpo através de afecções¹. Dessa forma, o corpo da cineasta ali em tela é sujeito das percepções e afecções daquele mundo que a rodeia, carregado de uma atmosfera de lembranças.

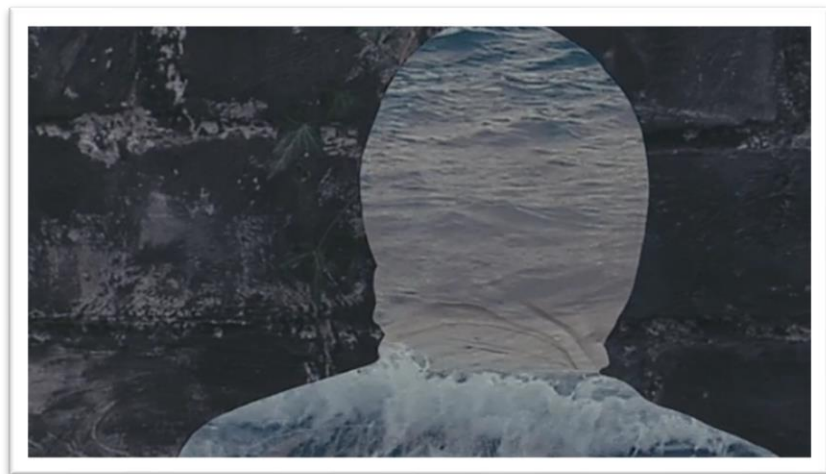
¹ Examino as condições em que essas afecções se produzem: descubro que vêm sempre intercalar entre estímulos que recebo de fora e movimentos que vou executar, como se elas devessem exercer uma influência maldeterminada sobre o procedimento final. Passo em revista minhas diversas afecções: parece-me que cada uma delas contém, à

Figura 12: Ato performático de Varda



Fonte: Varda (2008).

Figura 1: Ato performático



Fonte: Varda (2008).

Varda, que é aberta a intensidades, busca por meio da inventividade e da liberdade de criação, linhas de fugas para escapar do sufocamento gestado pela perda de Demy. Assim, ela permite que as experiências vividas cavem profundidades em sua pele, desfazendo as rígidas fronteiras entre o privado e público. Vê-se o corpo da cineasta em interpelação com a memória do marido, com os sentimentos, pensamentos, com as ruas, paisagens e praias, evidenciando o desejo de coletivizar a sua experiência pessoal.

sua maneira, um convite a agir, ao mesmo tempo com a autorização de esperar ou mesmo de nada fazer. Examino mais de perto: descubro movimentos começados, mas não executados, a indicação de uma decisão mais ou menos útil, mas não a coerção que exclui a escolha (BERGSON, 2005, p. 11-12).

A possibilidade de autorreflexão a partir do imagético-narrativo que a dimensão ensaística oferece, parece oportunizar à realizadora, também uma espécie de cura para as questões que a atormentavam. Questões que, embora não respondidas, param de incomodar. As paisagens litorâneas e o rosto de Demy, mesclados e projetados naquele corpo frágil e envelhecido dialogam com o passado, traçando conexões entre a importância das praias para a história pessoal do casal.

(...) Trata-se de um comentário visual sobre a importância do mar para os dois como casal: as praias os uniram e no filme ela gostaria que soubéssemos disso. (...) A areia e o corpo de Demy se misturam nessa investigação dele em todas as possibilidades do olhar de quem ama e deseja salvar a conexão. (SOUZA, 2008, p. 91).

O acaso e o cinema de afetos

Ao longo da filmografia de Varda, o acaso parece ser-lhe um leal aliado, conforme ela menciona em *Visages, Villages* (2017): “o acaso sempre foi meu melhor assistente”. Fato que é reforçado pela própria Varda em trecho de *As Praias de Agnès*, quando ela comenta sobre as gravações do seu filme *Documentira* (1981): “o acaso me levou a um casal de namorados. A gritaria nos alertou e eu desviei a câmera”. Sem um roteiro posto e fechado, a cineasta se põe em busca do seu tema como quem se lança numa odisseia e não solta a mão do imprevisível que vai construindo conjuntamente esse filme-percurso: *As Praias de Agnès*.

O ensaio, em face de sua liberdade de forma e estilo, permite uma renovação formal e estética do cinema, abrindo novas possibilidades de se experimentar narrativas. Assim, seguindo um pensamento rizomático² que não está enraizado, mas ramificado em todas as direções, o filme de Varda vai agregando eventos que se desenvolvem no ato do percurso, bem como pessoas que casualmente se tornam personagens a partir dos encontros e reencontros estabelecidos. “(...) As relações deixam de ser causais para se tornarem proliferantes, a narrativa se desenvolve como que para todos os lados, justapondo significações, aglutinando territórios, reciclando imagens”, segundo argumenta Yakhni (2014).

Com uma sensibilidade aguçada para o ato da criação, Varda sabe que ao longo do processo, as potências de vida pulsam em todo lugar, nos movimentos de desterritorialização, nas curvas, nos desvios e nas bifurcações. Os ventos do acaso sopram para lugares antes não habitados, onde Varda vai fazendo morada e imprimindo conexões e intensidades. Em *As Praias de Agnès*, o acaso toma forma em algumas passagens como na ida de Varda ao Festival

² Conceito proposto por Deleuze e Guattari em *Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. Termo emprestado da botânica, rizoma consiste em um processo de ligação da multiplicidade por ela mesma.

de *Avignon* onde encontra aleatoriamente um músico brasileiro, oriundo da Bahia. O músico itinerante é, então, incorporado à narrativa como personagem.

Figura 14: Músico brasileiro



Fonte: Varda (2008).

Ainda no início do filme, durante as instalações de espelhos na praia, o vento agita o lenço da realizadora, que diante da câmera, comenta de forma lúdica e bem-humorada: “faço isto com o lenço de propósito, mas é brincadeira, certo? Tenho esperança de que fique assim, e que só consiga me pegar assim. Era assim que queria o retrato”. O vento, que poderia ser interpretado pela cineasta como um estorvo para a filmagem, acaba sendo integrado como um elemento da narrativa através do inesperado.

Figura 15: O vento agita o lenço de Varda, encobrindo-lhe o rosto



Fonte: Varda (2008).

Assim, as circunstâncias irrompem no caminho como um inesperado bom que pode acontecer, sendo incorporadas ao fluxo da narrativa que não está bem-acabada, mas em vias de construção. O filme está aberto ao acaso, ao risco e ao vir a ser.

O artista recriando imagens e objetos continua sendo aquele ser que não se conforma com a realidade. Nunca a toma como definitiva. Visa, através de seu processo alquímico de transformação, chegar a uma outra realidade- uma realidade que não pertence ao cotidiano. (COHEN, 2007, p. 61).

Embora Varda tenha realizado filmes-ensaios que dialogam com o seu universo pessoal e nos quais ela organizou sua subjetividade com o objetivo de captar o real a partir do de dentro, a cineasta não é autobiográfica, não está interessada somente em contar uma história. Ela vai além, intensificando uma experiência de vida para transformá-la.

A partir de suas motivações internas, ela vai construindo junto a intercessores que encontra no caminho e incorpora à narrativa, um cinema de afetos. Seja em *L'opéra-mouffe*, *Ulysse*, *Os Catadores e Eu*, entre outros, a sua filmografia tem sempre como ponto de partida sentimentos e motivações subjetivas que tocam a realizadora. Para além dos recursos aqui já relatados que denotam a inflexão subjetiva da realizadora, como a narração em primeira pessoa, a sua presença em campo, a memória, entre outros procedimentos estilísticos; a afetividade é uma estratégia de abordagem do cine-ensaio de Varda também perceptível em *As Praias de Agnès*.

Os Catadores e Eu (2000), a título de exemplo, é um filme-ensaio que vai descortinar um fato da realidade histórica e geral, qual seja, o desperdício de alimentos e como a sociedade gerencia seus restos em direção ao particular e ao universo íntimo da realizadora. Agnès Varda evoca, portanto, sua experiência de vida e interioridade dos pensamentos, tendo como fio condutor a pintura a óleo *As Catadoras* ou *Respigadoras* (des Glaneuses) de Jean François Millet, datada de 1857. O filme é resultado de um turbilhão de emoções e reflexões experienciadas pela realizadora, ou seja, o de dentro está sempre interpelando o de fora.

(...) ele 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. (...) Consegui me aproximar deles e fazê-los sair do anonimato. E acabei descobrindo pessoas generosas. (...)As pessoas que filmei nos ensinam muito sobre nossa sociedade e sobre nós mesmos. Eu também aprendi muito fazendo esse filme. (VARDA, 2006, p. 117 apud YAKHNI, 2015, p. 155).

Na iminência de completar 80 anos, à época, a cineasta parte também do contexto da intimidade, da memória e de uma retrospectiva de sua filmografia, em *As Praias de Agnès*, onde vida e arte dão as mãos e caminham juntas. Varda é uma artista que cria afetos a partir do simples e banal, movendo o espectador para outras intensidades e devires. Afastando-se de construções fechadas e seguindo um cinema de livres associações, a cineasta apresenta uma narrativa aberta aos encontros, ao improviso e aos afetos potentes.

1.2. Partir de si para tornar-se outro: a subjetividade ensaística à deriva em *As praias de Agnès*

“Dar a mão a alguém foi sempre o que esperei da alegria” (LISPECTOR, 2020, p. 10).

Com gêneses que remontam à filosofia de Montaigne (1533-1592), perpassando pela literatura, o ensaio chega ao cinema, tornando-se um rico território responsável pela renovação dessa arte por mobilizar outras práticas artísticas. Desde sua filiação filosófico-literária, a obra ensaística foge de uma classificação rígida, sendo caracterizada como uma forma de reflexão mais livre e escorregadia. Na literatura ou no cinema, o ensaio ocupa uma espécie de entre-lugar. O ensaio no cinema, segundo Teixeira (2015), tem um caráter fugidio enquanto conceito e demarcação de um lugar, podendo-se situá-lo como um quarto domínio entre a ficção, o documentário e o experimental.

O ensaio é avesso a toda sistematização, constituindo-se como uma espécie de selvagem em exercício da abstração. Ele começou a inscrever seu potencial no horizonte cinematográfico desde os anos de 1920, quando poderia ter se estabelecido como quarta dimensão ontológica do cinema, conjuntamente com outras três que se afirmaram. Mas teve de esperar a emergência do cinema moderno a partir do qual vai começar a ganhar corpo. (...) as relações entre os três domínios sofrem grandes alterações: a partir do movimento neorrealista seguido pelo cinema de autor, *nouvelle vague* e cinemas novos. A ficção começa a voltar-se para o espelho do documentário, intensificando suas trocas com ele, que inaugura novas estilísticas cada vez mais contaminadas por procedimentos do experimental(..). (TEIXEIRA, 2015, p. 187).

A subjetividade ensaística possui em seu DNA uma característica nômade, em devir, como ocorre à Varda que se mostra uma realizadora de alma porosa ao tecido fino da vida e aos processos de vir a ser, de tornar-se outros. O devir é um ponto de partida que não sabe exatamente onde vai chegar porque incorpora o acaso durante o percurso. O devir tem como propósito a abertura de novas possibilidades e criação de subjetividades múltiplas, partindo-se do si para o fora de si.

Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de devir, e através das quais devimos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo. (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 67).

Como processo de agenciamento de desejos, o devir se propõe aberto aos encontros, afetos e intensidades do vir a ser; Varda a partir de uma subjetividade à deriva e entregue ao devir, não cessa de se lançar a outros territórios, experimentando e escapando dos níveis de estratificações que despotencializam sua criação e arte. A filmografia da cineasta vai se conectando a outras veredas e cavando orifícios sensíveis como forma de resistência às forças que anestesiavam a vida e as relações com o mundo. A chamada cinescrita de Varda caracteriza-se pelo nomadismo em meio a territórios que se abrem, desfazendo-se e refazendo-se a todo instante.

O descentramento de si, para se tornar um devir-cineasta, devir-cinescritora, devir-personagem, devir-mulher, devir-outros, ocorre com a busca de intercessores no processo de construção fílmica. Para Deleuze (2011), tomando como exemplo a literatura, esta só começaria “quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer eu”. A literatura consistiria num agenciamento coletivo de enunciação. O que pode ser equiparado ao cinema, uma vez que Deleuze eleva o cinema ao status de uma arte do pensamento, tecendo cartografias entre arte, filosofia, cinema e pensamento no transcurso de sua obra. Nesse sentido, o cinema, sobretudo no que tange ao cinema moderno, assume a função de intercessor para o pensamento deleuziano e a construção da sua filosofia.

Os intercessores seriam, portanto, encontros, alianças, terceiras pessoas que intermedeiam a passagem do devir-outros, de uma margem a outra, bem como conduzem o ato de pensamento do ensaísta, inscrevendo a subjetividade deste em cena, sem que haja a necessidade de sua presença em corpo ou voz. Conforme apregoa Teixeira (2019), segundo a proposição deleuziana, “há um terceiro modo de inserção da presença subjetiva que se pode nomear de criação de ‘intercessores’/ ‘personagens conceituais’/ ‘figuras estéticas’, podendo prescindir da imagem visual em corpo e da imagem sonora em voz do ensaísta”. Ainda sobre o conceito de intercessores que estimulam o pensamento a se movimentar, Deleuze afirma:

O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas – mas também coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores. É uma série. Se não formamos uma série, mesmo que completamente imaginária, estamos perdidos. Eu preciso de meus intercessores para me exprimir, e eles jamais se exprimiriam sem mim: sempre se trabalha em vários, mesmo quando isso não se vê. E mais ainda quando é visível: Félix Guattari e eu somos intercessores um do outro. (DELEUZE, 1992b, p. 156).

No filme *As Praias de Agnès*, para além de personagens que a cineasta encontra no caminho e servem de intercessores na inserção do olhar e do seu processo de pensamento na narrativa, está a figura de Jacques Demy. O marido da cineasta é fundamental para o movimento de criação, bem como para o livre fluxo de pensamento, de afetos, memórias e fabulações que costuram o filme. Além da família da cineasta, que se coloca em quadro em muitos trechos do filme-ensaio, constituem intercessores cruciais para colocar em relevo a presença subjetiva da ensaísta na narrativa, componentes como: os lugares escolhidos, a manipulação do fluxo das imagens por força da montagem que desnuda e expressa o pensamento de Varda e a presença da própria realizadora que transcende a si mesma quando se torna múltipla.

Para contar de si e de sua filmografia, ela utiliza seu material de arquivo particular a fim de criar configurações e ressignificações a partir de uma revisitação e de um novo olhar sobre velhas imagens, o que é um procedimento muito usual no cinema-ensaio da realizadora. Em *As Praias de Agnès*, para falar de si, a cineasta-ensaísta se volta para dentro com intensidade, volvendo os olhos para o seu baú de lembranças. Embora a apropriação ressignificada não se dê sobre imagens de arquivo alheias, a passagem do tempo deixou marcas indeléveis naquele material que já não é o mesmo, desnaturalizando-se de seu sentido e função originais, ressignificando-se.

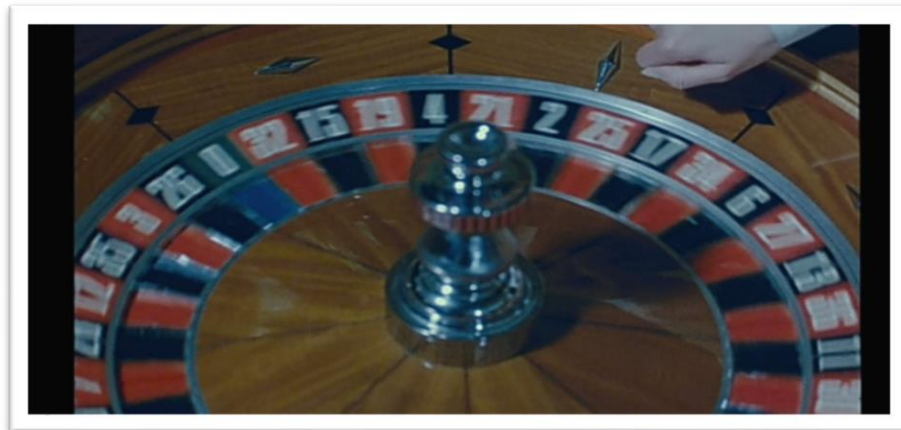
Evidentemente, a utilização de material de arquivo tem sempre uma deriva ensaística (ou, pelo menos, analítica), pois propõe um “voltar a olhar” que arranca a imagem de seu contexto e sentido originais, modificando, assim, seu caráter literal de representação; por isso consideramos antes o cinema de compilação como uma fonte dos recursos do cinema-ensaio (WEINRICHTER, 2015, p. 81).

Nas proposições de Weinrichter (2015), é preciso manipular a imagem, tratando-a como uma segunda camada para se auferir um filme-ensaio, o que gera um distanciamento das imagens para então voltar a olhá-las. Esse procedimento é observável em *As praias de Agnès*, quando Varda vai costurando pequenos fragmentos como quem tece um manto feito de muitos retalhos para criar camadas de significados sobre imagens antigas de seu acervo particular. Na primeira parte do filme, ela caminha pela praia e mostra ao espectador a imagem de um cassino na praia belga. Nesse momento, a cineasta-ensaísta evoca as imagens de arquivo do seu filme *Jane B. par Agnès V.*

Varda revisita aquela imagem de arquivo, exatamente no trecho em que o mesmo cassino já visto em imagens de primeira mão ali na praia, é mostrado no filme para o qual serviu de locação. Na cena filmada no cassino, Jane Birkin encena uma *croupière* e Varda, uma jogadora.

Por meio de imagens articuladas pela montagem, ela arranca um outro sentido daquela imagem reciclada e partilha com o espectador o movimento sinuoso do seu pensamento, qual seja: a associação do cassino com a lembrança do seu pai. “Perdi meu pai nesse cassino, Eugène Jean Varda. Jogou...perdeu...caiu e morreu” (*As Praias de Agnès*, 2008).

Figura 16: Arquivo fílmico de Varda (Jane B. por Agnès V., 1988)



Fonte: Varda (2008).

A memória do pai da realizadora serve de *leitmotiv* para a cena seguinte do filme, também associada a Eugène Jean Varda e sua origem grega. Na tela, surgem trechos do arquivo fílmico de Varda, especificamente do filme *Tio Yanco* (1967). Na narrativa de 1967, permeada por inflexões subjetivas e performáticas, a cineasta encontra seu tio paterno, até então desconhecido, Jean Varda, um artista *hippie* que residia na Califórnia, conforme a figura 17.

Figura 17: Arquivo fílmico de Varda (*Tio Yanco*)



Fonte: Varda (2008).

Nesse trabalho de montagem e remontagem de fragmentos, atribuindo um novo olhar e novo sentido para seus arquivos pessoais, Varda vai pincelando a narrativa sobre si, suas vivências, filmografia e relação com o mundo. Esse esforço de voltar a olhar para si e para a própria obra numa tentativa de ressignificação é representado ao longo do filme, quando a ensaísta anda de costas em marcha ré.

A ordem que *As Praias de Agnès* estabelece é aquela que cria um novo tempo e novas distâncias que obedeçam ao trabalho da reminiscência. (...) Para seguir nesse comentário emotivo sobre seu pai, Varda traz à tona cenas do filme e da filmagem de seu tio Yanco, irmão de seu pai. Dos seus arquivos, ela retira o momento específico do material em que Yanco lhe questiona: “Você é filha de Eugène Varda?”. (SOUZA, 2018, p. 70).

Varda usa abordagens subjetivas para narrar uma realidade objetiva, mas o outro está sempre no centro de suas preocupações, a alteridade move sua máquina desejante e pulsações. Vê-se uma artista em contínuo movimento, lançando-se numa viagem nômade e desconhecida que se perfaz na intensidade, em direção ao devir. Nos processos de pensamento e devires da realizadora para a composição desse filme-percurso, Varda recebe a inesperada carta de um médico que, à época, morava na casa de infância dela, em Bruxelas.

Nessa dimensão memorialística de escavação do passado, Varda se coloca em cena, por meio de imagens feitas de dentro do carro em movimento, que segue em direção a sua antiga casa da infância a fim de se abrir a novos transbordamentos. “Fui então a Bruxelas, à rua *L’Aurore*, com a minha pequena câmera rumo a minha casa de infância” (*As Praias de Agnès*, 2008). Conforme vê-se na figura 18, numa composição cênica e performativa, a cineasta se coloca em tela, parada no jardim da sua casa de infância, enquanto elucubra sobre aquele espaço, as lembranças e a falta de emoção que o lugar inesperadamente lhe despertara.

Em um plano aberto com a presença da realizadora em campo e elementos da ambientação compondo a *mise-en-scène*, a imagem do jardim descuidado descortina sentidos de fragmentação e rastros de ruínas de um passado que ilumina o presente. Naquele espaço da casa, que já fora um jardim florido e cheio de vida, Varda parece enfrentar o caos para reconstruir uma memória fragmentada, estilhaçada de tempos outros que coexiste e se atualiza no presente da cineasta. “Estava igual, mas malcuidado com os seus muros de tijolo pintados de branco. Lembro-me perfeitamente dos lagos, sobretudo, daquele em forma de pêra, bem como da passeirinha de cimento. O jardim estava lá, mas não me provocou qualquer emoção” (*As Praias de Agnès*, 2008). Para descortinar esse

afeto e experiência sensível da realizadora, o recurso sonoro metadieético mais uma vez é utilizado, emitindo um barulho de pássaros.

Bachelard em *A poética do espaço* (2008), infere a casa como lugar do devaneio por ser o primeiro espaço vital que habitamos, correspondendo ao nosso canto no mundo. Embora o pensamento de Varda não seja enraizado, dado o seu nomadismo interior, o retorno a sua casa de infância respalda o perene movimento de deslocamento da cineasta entre o de dentro e o de fora. Partindo do mundo externo das paisagens litorâneas e das ruas, Varda também regressa à interioridade do espaço doméstico, do íntimo, do seu primeiro universo: a casa da infância. Aqui o fora dobra-se para dentro e o dentro se torna seu próprio fora.

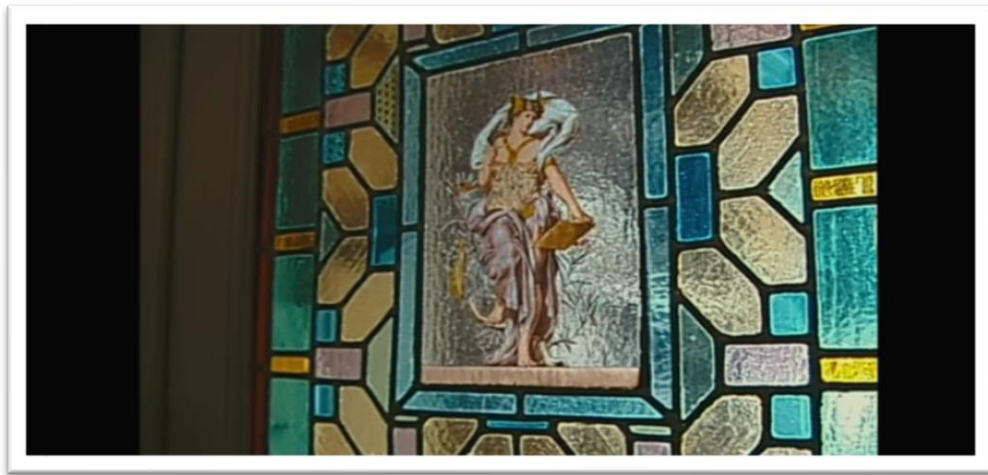
Figura 18: Jardim na casa da infância



Fonte: Varda (2008).

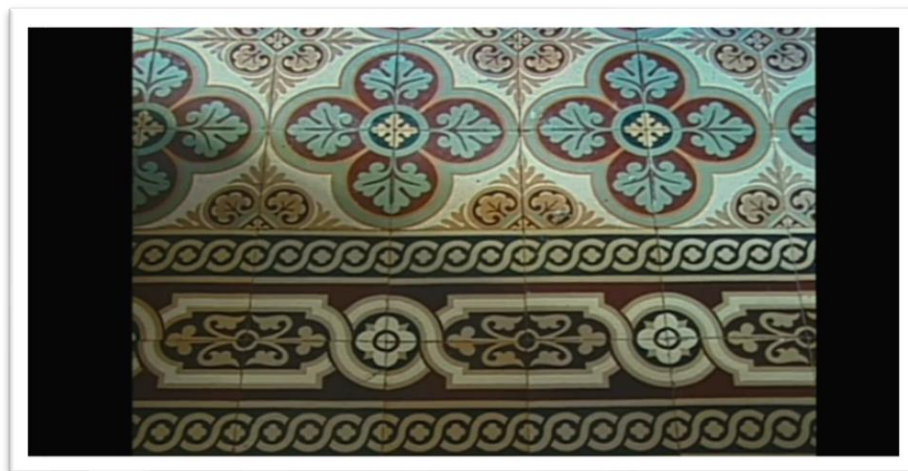
Ao adentrar na casa, nos limites daquele espaço circunscrito, Varda vai enxergando os detalhes, os pormenores. Por meio de um olhar míope aprende-se a olhar melhor o que está perto: o de dentro das coisas. Em planos fechados, estão imagens da escada, do piso, de objetos e de um vitral. Diferente do jardim que não despertou emoção na cineasta, é no de dentro que ela se permite ser atravessada por afetos. Seja por meio da casa da infância, dos lugares, dos materiais de arquivo pessoal da realizadora, o passado e presente se entrelaçam, coexistindo simultaneamente.

Figura 19: Vitral na casa da infância



Fonte: Varda (2008).

Figura 20: Piso na casa da infância



Fonte: Varda (2008).

O passado parece vivo, em confluência com o agora, que se refaz continuamente e habita os ambientes e o corpo da cineasta. “Lembro-me de ver a mamãe a chorar ao pé deste vitral, quando morreu a rainha Astrid de quem ela colecionava fotografias” (*As Praias de Agnès*, 2008). À luz do pensamento deleuziano, a imagem-tempo predominante no chamado cinema moderno, consiste numa apresentação direta do tempo. O cinema teria, no decurso da história, passado de uma narrativa a outra, isto é, de imagens que representam indiretamente o tempo (cinema clássico) para imagens que o apresentam diretamente (imagem-tempo).

Esse cinema de vidência que desfaz os encadeamentos sensório-motores, apresenta uma relação com o tempo em que este não se subordina mais ao movimento, ao cronológico e empírico. O regime de imagem-tempo, característico do cinema moderno, portanto, percebido no filme-ensaio de Varda, abre espaço para o tempo crônico, simultâneo. Segundo elucida Pelbart (2015): “É preciso admitir então que coexiste com esse presente o passado que não é um antigo presente, e um futuro que não é um presente por vir”.

Já em determinado trecho do filme, a realizadora dialoga em tom digressivo e informal com o atual proprietário da casa que se torna personagem da narrativa e vem a se constituir como intercessor, por assistência do acaso. A cineasta-ensaísta que não se cansa de devir-outros, interpela-se com esse outro e o proprietário lhe apresenta uma coleção de trens em miniatura, configurando aí uma quebra da narrativa decorrente do livre fluxo de pensamento. No âmbito dessa conversa esquizofrênica de exteriorização dos movimentos do seu pensamento, Varda e o médico (proprietário da casa) divagam sobre assuntos do seu casamento. Ele e a esposa confidenciam à cineasta que se casaram há dois anos e contam como se conheceram.

Por meio de um cinema que move o pensamento, Varda vai costurando, na montagem, pequenas encenações, seus arquivos familiares e fílmicos para inscrever a sua presença subjetiva em campo, quando a inserção em corpo da realizadora recua. É o caso da reconstituição da mãe e dos irmãos de Varda em um barco. A encenação conecta a memória da cineasta sobre suas vivências pessoais: um período difícil de sua infância durante a Segunda Guerra Mundial, vivenciado em um barco. A cena é associada ao arquivo de um dos seus filmes que discorrem sobre os horrores infringidos aos judeus.

Já para discorrer sobre sua posição política voltada ao feminismo e ao espectro progressista, Varda mobiliza arquivos de *Uma Canta, a Outra Não* (1977) e *Sem Teto nem Lei* (1985), dois dos seus filmes que têm as causas e experiências das mulheres como centrais. Em cena, a realizadora narra sobre sua experiência no movimento feminista enquanto seu depoimento é sobreposto por imagens de arquivo dos filmes supracitados.

Em imagens feitas em primeiro plano, Varda está presente numa manifestação feminista nas ruas parisienses e comenta: “procurei ser uma feminista alegre, mas estava muito zangada”, enquanto corta para a cena subsequente em que a narrativa é costurada por imagens de arquivo do filme *Sem Teto nem Lei*. É exibido o trecho em que a

protagonista Mona, chutando um barril, expressa sua raiva aos padrões normativos e patriarcais que cerceiam seu desejo por liberdade extrema, sendo, portanto, conduzida para a morte por negar esse sistema hegemônico. Mona é uma nômade que se recusa a se encaixar na sociedade de consumo e nos papéis sociais destinados à mulher.

Para um ensaísta de alma porosa aos fluxos e intensidades do mundo, o eu é um eterno processo de investigar-se e transformar-se. Varda, por sua vez, com sua subjetividade nômade está sempre em deslocamento, negando-se a ancorar em um porto seguro. Sua subjetividade alude a um barco à deriva sobre muitas águas, sempre perenes e fluidas. Desse modo, inscrever a si mesma é apenas o ponto de partida para uma relação com o outro que está no centro de suas narrativas.

Não são poucas as vezes em que Varda insiste na ideia de que o que lhe interessa são os outros, e quando ela está em questão, quando vemos seus filhos, sua casa, suas mãos, seu corpo, é sempre em relação ao que não é, a um fora que lhe seduz e com condições de modificá-la por ser justamente exterior a ela. Essa é a forma que ela inventou para se desprender de si, transformando a si e sua maneira de ver o mundo. (LINS, 2006, p. 35).

Por meio de uma estrutura narrativa que se debruça sobre o vivido evocando modos de composição e combinatórias de seus trabalhos cinematográficos, fotografia e arquivos de filmes, Varda tece comentários pessoais sobre sua obra ou sobre si mesma através de uma narrativa autorreflexiva, a cineasta já idosa, rememora experiências particulares à medida que vai se refazendo e traçando cartografias através do seu processo de pensamento rizomático. Aquela Varda octogenária que se inscreve subjetivamente na própria obra é múltipla, criação e puro devir.

Se há uma Varda velhinha que, com graça, consciência e espontaneidade, recoloca-se diretamente na obra, ela é a conjunção de muitas mulheres, as várias Agnès, que já tinham se posto em obra em sua cinescrita ensaística: a grávida em *A Ópera-Mouffe* (1958), a sobrinha em *Tio Yanco* (1967), a feminista em *Respostas de mulheres* (1975), a mãe em *Documentira* (1981), a jovem fotógrafa em *Ulysses* (1982), a amiga confidente em *Jane B por Agnès V* (1988), a catadora em *Os catadores e eu* (2000). (HOLANDA, 2019, p. 343).

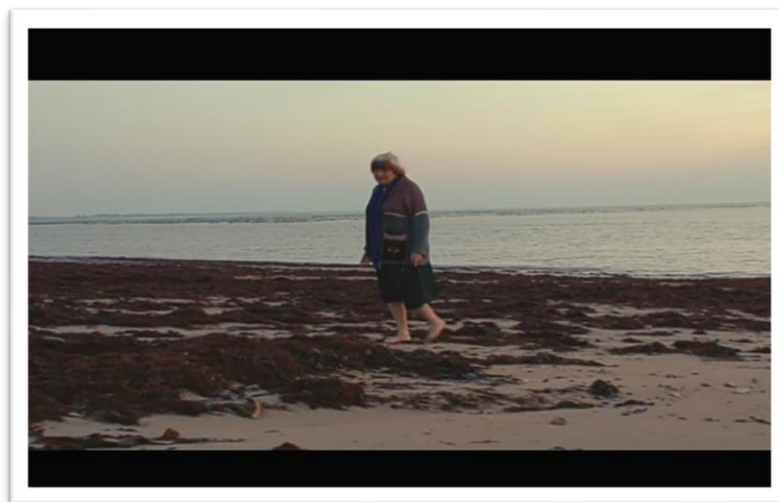
Como artista multifacetada, a cineasta-ensaísta não se fecha a um formato, a uma autobiografia e a um processo de fazer artístico circunscrito. Em seu filme-ensaio, Varda está no trânsito entre o eu e o outro, um personagem a outro, uma história a outra, o falar de si para falar do mundo, uma experiência pessoal do cotidiano à formulação do pensamento sobre o próprio viver, sobre uma questão social, política ou coletiva.

1.3 “São os outros que me interpelam, me desconcertam, me apaixonam”: o cinema da alteridade

“(…) Porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro” (LISPECTOR, 2016, p. 387).

No início de *As Praias de Agnès*, o espectador acompanha os devires da cineasta/personagem, em quadro, caminhando lentamente na areia da praia de pés descalços. Em meio a uma paisagem litorânea, coberta de algas, Varda faz um percurso de costas como quem empresta o corpo para executar uma coreografia performativa a pequenos passos, enquanto sua voz em uma inflexão subjetiva de monólogo interior e autorreflexiva externa sobre si mesma: “Faço o papel de uma velhota, roliça e tagarela, que conta sua vida. Contudo, são os outros que me intrigam, que me motivam, que me interpelam, me desconcertam e me apaixonam” (*As Praias de Agnès*, 2008).

Figura 2: Agnès Varda andando de costas



Fonte: Varda (2008).

Entre seis décadas dedicadas à fotografia, produção cinematográfica e instalações artísticas, Varda constrói a sua obra e se perfaz como cineasta em devir, a partir do confronto com a alteridade, que muitas vezes é o seu oposto, funcionando como acolhimento ao outro, à diferença. A cineasta-ensaísta apresenta um olhar deslocado do centro e da hegemonia, assimilando, sobretudo, personagens excluídos que possuem um lugar social de invisibilidade. Aqueles sobre os quais pesam a marca da subalternidade social despertam o interesse de Varda. A partir das motivações pessoais da realizadora, ela se coloca em abertura a essa alteridade radical.

(...) notamos com muita força o interesse por outros corpos, gestos, falas, singularidades. Como ressalta Delphine Bén  zet em seu livro sobre a cineasta, “a aten  o de Varda para quem está   margem da sociedade   verdadeiramente notável porque ela percorre a maioria de seus filmes, incluindo seus trabalhos de fic  o”. Nos documentários, mesmo quando aparece em cena, quando narra em primeira pessoa, quando fala da própria vida e elabora memórias do passado, Varda prioriza o contato e o relacionamento com outras pessoas e espaços em determinados momentos históricos. (HOLANDA, 2019, p. 357).

Varda identifica-se com as causas feministas e com o espectro político de esquerda, o que pode ser facilmente apreendido na análise fílmica de suas obras que externam a luta de grupos que ocupam estruturalmente um lugar político de apagamento, quais sejam: os negros que reivindicavam direitos civis nos EUA, em uma época em que o racismo era legitimado pelo Estado, linha narrativa presente no filme *Panteras Negras* (1968), ou ainda, as pessoas que se alimentam das sobras desperdiçadas no interior da França, em *Os catadores e eu* (2000), bem como os trabalhadores e pessoas comuns que são convidados a contar sobre suas vidas em vilarejos franceses, em *Visages, Villages* (2018) e, sobretudo, a mulher que encontra seu espaço e lugar de fala no cinema, território predominantemente colonizado pelo olhar masculino, como em *Uma Canta a Outra Não* (1977) ou em *Sem Teto nem Lei* (1985).

Na cinematografia de Varda, há uma abertura para o mundo das outricidades, bem como um reconhecimento da voz do outro que   sempre o pequeno, o invisibilizado. O eu e o outro se relacionam perfazendo uma dinâmica de identifica  o e oposi  o mútuos, bem como uma dissolu  o da autoria diante dessa assimila  o da alteridade. Como artista em processo contínuo de devir, Varda   atravessada por linhas de fuga e linhas múltiplas, experimentando a desterritorializa  o de viagens exploratórias do si para transbordar a outros campos, outras artes, espaços e pessoas. A cineasta nômade   puro movimento e cria  o, retornando plurissignificada de suas jornadas.

Esse cinema ensaístico e de constru  o de afetos, forjado no desprendimento de si para a captura e escuta porosa do outro   destacado por Varda, conforme apresenta Yakhni (2014). Há sempre algo do outro e do mundo no cinema da realizadora que também recorre a uma inscri  o de si na obra.

O talento, quando se   documentarista, está em chegar a se fazer esquecer. Pois, o assunto principal são eles. Não eu. Que eles saibam que eu começo onde a TV termina. Que eu ficarei com eles (...). O trabalho do documentarista não   somente técnico e cinematográfico, pois consiste numa aproxima  o do outro, numa escuta e numa astúcia para claro, os fazer falar. (VARDA, 1987, p. 94 apud YAKHNI, 2014, p. 66).

No espaço do entrelugar que ocupa o pessoal e o político, o familiar e o social, está, por exemplo, o filme *Os catadores e eu* (2000). A narrativa parte de um ponto de vista e da emo  o da realizadora ligada   precariedade do gesto de catar para sobreviver,

do uso de pequenas câmeras digitais e do desejo de filmar o seu próprio envelhecimento e seu amor pela pintura, escapando das arestas e ressoando em mundos outros e aspectos sociais, como a questão do desperdício na sociedade de consumo desenfreado e a reciclagem.

A cineasta conta, na narração do filme, o procedimento usado para incorporar o outro anônimo à narrativa. “Consegui me aproximar deles e fazê-los sair do anonimato. E acabei descobrindo pessoas generosas. Há várias formas de ser pobre, de ter cólera, bom senso ou bom humor. As pessoas a quem filmei nos ensinam muito sobre nossa sociedade e sobre nós”. (*Os catadores e eu*, 2000). Ante o desejo de encarnar a alteridade, Varda apresenta em sua filmografia uma devoção ao reconhecimento do outro até como forma de autoconhecimento e conhecimento do mundo.

A partir de uma obra calcada na potência dos encontros, a cineasta lança um olhar acurado e sensível para pessoas e objetos relegados, anônimos. No caso específico de *Os catadores e eu*, ela se debruça para o que é descartado pela sociedade, porém aquilo que pode ser considerado inútil para muitos, também é passível de ressignificação de sentidos e de uso. Assim, o gesto de catar e recolher ganha uma dimensão de valor social, política e estética no filme, ultrapassando o senso comum de catar apenas as sobras da sociedade. Varda em sua abertura para a alteridade, também se torna um outro: a cineasta-catadora.

(...) Para Varda, o gesto de catar teria tanta importância no trabalho do cineasta quanto no de qualquer artista, porque “os artistas passam a vida lendo coisas, ouvindo histórias, indo a cafês; artistas recolhem”. Recolher pedaços de vida seria então uma atividade intrínseca à trajetória da artista-cineasta. Pensamos aqui na imagem em que Agnès Varda, no início de *Os catadores e eu*, reencena a pose da catadora do quadro *Les Rappel des Glaneuses*, 1895, de Jules Breton, e no modo como ela encarna a figura da cineasta-trapeira para além da performance (...). (HOLANDA, 2019, p. 368).

Em *As Praias de Agnès* (2008) - o filme-ensaio, que constrói artisticamente a subjetividade e rememora a cinematografia de Varda até então - é tecido um percurso da relação Varda-mundo por meio de uma combinatória diversificada de materiais. No próprio trecho de abertura do filme, Varda entra em campo e acena para esse desejo de absorver o outro.

No filme que conta a história de sua vida, em que rememora a infância, a juventude, o casamento, a militância feminista, o nascimento dos filhos e netos, o material de arquivo que recupera e remonta - entrevistas, fotografias, reportagens, trechos de suas obras -, Varda revela mais que seu relacionamento com o mundo do que uma suposta intimidade. Quando dirige sua câmera para os anônimos que nos recusamos a olhar, quando inova na montagem do

material, demonstra um enorme respeito e interesse pelo outro. (HOLANDA, 2019, p. 371).

Ao caminhar livremente pela praia para contar a vida, a cineasta também elabora associações que seguem um fluxo livre num esforço de escavar a memória e de se abrir para intensidades, experiências e mundos outros. O filme através de articulações que retratam os caminhos do pensamento da realizadora, somado ao trabalho da memória, representa uma potência de reencontros com lugares, amigos, colegas de trabalho, familiares, bem como de descoberta das subjetividades múltiplas da cineasta-ensaísta enquanto criança, mulher, fotógrafa, militante feminista, cineasta, pioneira da *Nouvelle Vague*, mãe, esposa, viúva, avó e artista plural que percebe e apreende o mundo.

Em *As praias de Agnès*, a cineasta não se circunscreve a narrar a própria existência, ela se desloca para além de si, lançando-se ao outro e à experimentação de outras formas de vida em um estado perene de devir sensível. Porque ela se constrói através do outro que também diz sobre a cineasta, antes mesmo dela se dizer. Por fim, ao colocar uma espécie de lupa nas histórias dos pequenos, dos anônimos, Varda ressignifica a visão cotidiana das coisas, criando um outro mundo, caminhos e possibilidades.

1.4 Deslocamentos: as águas profundas e o desmonte da solidez em Varda

“Sinto então que estou nas proximidades das fontes, lagoas e cachoeiras, todas de águas abundantes. E eu livre”. (LISPECTOR, 2019, p. 43)

Embora constitua matéria, a água está no âmbito do intangível e do imaginário, bem como do entre-ser, transitando entre antíteses. Ela está no limiar entre a superfície e profundidade, a calma e a violência, o renascimento e a morte, o quente e o frio, a leveza e a densidade. Bachelard (2018) apregoa ser a água um elemento transitório que está em constante vir a ser, diferindo do que está acabado. As águas imaginárias constituem o eixo-central na obra de Bachelard (2018), intitulada *A Água e os Sonhos*, ensaio de estética literária, por meio da qual o autor busca identificar a substância das imagens poéticas. Partindo de exemplificações advindas da mitologia e da poesia, Bachelard evoca imagens e simbologias do elemento água no seu texto, como é o caso das águas claras, águas brilhantes, águas dormentes, águas pesadas, violentas, entre outras imagens fugidias, no intuito de desatar a imaginação criadora entregue ao devaneio³.

³ (BACHELARD, 2018, p. 14): "Certas formas poéticas se nutrem de uma dupla matéria; que um duplo materialismo trabalha frequentemente a imaginação material. Em certos devaneios, parece que todo elemento

Segundo o autor, o filósofo Heráclito ensinava que o ser humano não pode se banhar por duas vezes no mesmo rio, porque em sua profundidade ele tem o destino da água que corre. O que significa que o ser conectado à água seria uma espécie de ser em vertigem que se escoia, desfalecendo a cada minuto para renascer e tornar-se outra coisa. Dado que algo de sua substância diluiu-se. Conforme Bachelard, a água também constitui o destino de um sonho que não se acaba e metamorfoseia incessantemente a substância do ser. Tanto a água quanto o homem compartilham como denominador comum a morte a cada minuto, ou seja, não estão sempre iguais.

Toda água viva é uma água cujo destino é entorpecer-se, tornar-se pesada. Toda água viva é uma água que está a ponto de morrer. Ora, em poesia dinâmica, as coisas não são o que são, são o que se tornam. Tornam-se, nas imagens, o que se tornam em nosso devaneio, em nossas intermináveis fantasias. Contemplar a água é escoar-se, é dissolver-se, é morrer. (BACHELARD, 2018, p. 49).

Em convergência com as metamorfoses das águas bachelardianas, enquanto ensaísta, Varda está em constante reinvenção e entregue aos fluxos de livre associação de ideias que são impressos em suas narrativas como um zigue-zague mental. A cineasta não se contenta em definir um eixo temático, buscando ressonâncias em outras artes para expandir o signo central. Assim, Varda recorre à fabulação para escapar dos limites da realidade, perfazendo-se como um ser em vertigem, transitório e oscilante. Em *As Praias de Agnès*, a ensaísta mergulha no desconhecido, aceitando os acidentes do percurso como um barco à deriva que se transforma ao se lançar e conectar a um oceano de forças.

Feito um rio subterrâneo que corre para as nascentes, a narrativa de Varda mergulha em um movimento de retorno à vida, bem como de regresso às origens da cineasta. Como sugere o próprio título do filme, as paisagens litorâneas que ambientam a narrativa não foram escolhidas aleatoriamente, não se trata de quaisquer praias; mas as de Agnès. Aquelas praias e paisagens que produzem atravessamentos e transbordam significações para o íntimo da realizadora e com as quais ela apresenta um elo afetivo, memorialístico.

Como lembra Bachelard em sua obra (2018) “o passado de nossa alma é uma água profunda”, as paisagens litorâneas servem como lugar da memória, evocando a infância de Varda, que em um momento disruptivo, finca na areia da praia fotografias antigas de

busca um casamento ou um combate, aventuras que o apaziguem ou o excitam. Em outros devaneios, a água imaginária nos aparecerá como o elemento das transações, como o esquema fundamental das misturas".

quando era criança, acompanhada de seus irmãos e de sua mãe. O recurso da fotografia é um gatilho para a rememoração do passado devido a sua centralidade para recuperar uma memória fragmentada, lacunosa e restituir ausências, sendo o ponto de partida para a associação com um ato performativo.

De acordo com a proposição de Bachelard, diante das águas nasce o narcisismo idealizante⁴ que exerce um papel positivo na obra estética, pois a imaginação é alargada para longínquas metáforas. Se perto das águas, Narciso se depara com sua identidade e seus duplos, Varda quer se ver ali refletida e representada. Crianças encenam e atualizam a infância da cineasta, vestindo-se com roupas de banho, tal como a fotografia de Varda sugere, aqui já esmiuçado. O mar constitui, assim, uma força desencadeadora da imaginação e de lembranças pueris da cineasta que regressa à primeira infância e aos laços materno-filiais. Amar aquela paisagem marinha soa como um modo de compensar uma ausência dolorosa, voltando-se ao colo e proteção daquela que não abandona o filho: a figura da mãe. “Nos imaginarmos crianças é como correr para trás”. (*As Praias de Agnès*, 2008).

A água inscreve-se no domínio do simbólico, despertando imagens e significados diversos e ambivalentes. Pois, ao mesmo tempo em que representa nascimento, vida intrauterina, batismo, pode significar também destruição e morte. Bachelard chama a atenção para a multiplicidade de significados da água, sobretudo, no que tange à água como fonte de criação, fertilidade e renovação, atribuindo-lhe uma característica fecunda e maternal. A água apresenta uma imagem substancial de mãe, matriz e útero. Ao citar a psicanalista Marie Bonaparte, ele acrescenta:

O mar é para todos os homens um dos maiores, um dos mais constantes símbolos maternos. (...) É o canto profundo que, em todos os tempos, atraiu os homens para o mar. Esse canto profundo é a voz maternal, a voz da nossa mãe. Não é porque a montanha é verde ou o mar azul que nós o amamos; é porque algo de nós, de nossas lembranças inconscientes, no mar azul ou na montanha verde, encontra um meio de se reencarnar. E esse algo de nós é sempre resultado de nossos amores da infância, em primeiro lugar à criatura-abrigo, à criatura nutrição que foi a mãe (...). (BACHELARD, 2018, p. 371).

As águas maternas interpretadas como um elemento de vida e fecundidade também estariam associadas à metáfora láctea, na perspectiva de Bachelard. A água consiste para o inconsciente, um alimento nutritivo, leitoso e completo. “As águas que são as nossas mães e que desejam tomar parte nos sacrifícios vêm até nós, segundo os seus caminhos e nos distribuem seus leites”. (BACHELARD, 2018, p. 122).

⁴ Pressupõe uma sublimação por um ideal. “Então Narciso já não diz: ‘Amo-me tal como sou’, mas sim: ‘sou tal como me amo’. Quero parecer logo devo aumentar meu adorno. Assim, a vida se ilustra e se cobre de imagens”.

A maternidade das águas e sua natureza feminina tornam-se uma matéria essencial para Varda que se reencontra com o mar belga, guardião de sua infância, de sua matriz, e se transforma aos moldes da matéria líquida, cuja essência está relacionada ao perecimento e mutação. Em uma das cenas de *As Praias de Agnès*, a cineasta/personagem/narradora inscreve sua presença em tela, caminhando pela praia, através da narração em primeira pessoa da própria cineasta, que relata ao ouvido do espectador: “Se conheço as praias belgas? Nelas passei todas as férias da minha infância”. (*As Praias de Agnès*, 2008).

As águas como um lugar de passagem e transformação de um ponto a outro, de um continente a outro, de uma margem a outra, denotam sua impossibilidade de reter-se em uma só forma em face de sua fluidez. Essa característica rizomática de abertura e conexão para tornar-se outros e múltiplos também pode ser compartilhada pela ensaísta que apresenta uma subjetividade em constante deslocamento, de ordem plástica e móvel. Assim, as águas externas à Varda, como também as que estão nas profundezas internas da cineasta, constituem matéria em fuga e dialogam com sua posição subjetiva sempre em movimento.

Em uma passagem inicial de *As Praias de Agnès*, o espectador se depara com a cineasta realizando uma instalação de espelhos na praia. O som ambiente do mar entrecruza-se com o som não diegético de uma música clássica que remonta uma memória familiar da cineasta, qual seja, uma canção de Schubert que sua mãe ouvia de costume, a célebre *Sinfonia Inacabada*. A escolha da música aqui também cria reverberações com o caráter ensaístico do filme, que vai se constituindo de esboços, tentativas e experimentações. Algo não dado e não acabado, mas em vias de construção, uma obra continuada. “Quando pequena, nunca ouvi outra música clássica senão aquela, de cujo título gostava muito”. (*As Praias de Agnès*, 2008).

Não apenas o mar é refletido nos espelhos emoldurados e marcados pela ação do tempo, como também o rosto da própria cineasta e da equipe ali presente que transportou os espelhos. “Quero ser filmada em velhos espelhos manchados. Isso me faz lembrar os móveis usados na casa dos meus pais, em Bruxelas”. (*As Praias de Agnès*, 2008).

Figura 22: Agnès Varda



Fonte: Varda (2008).

Tal como as águas que estão carregadas de um turbilhão de significados, os espelhos podem representar uma multiplicidade de sentidos como a dimensão autorreflexiva da ensaísta, o seu duplo, a realidade duplicada, a imaginação duplicada e a lembrança como imagem virtual, dada a forma virtual e consistência em fuga do espelho. Para Bachelard, o reflexo do espelho duplica o devaneio e a experiência onírica, embora o reflexo nas águas cristalinas e espelhadas sejam um motivo para a imaginação aberta, funcionando como um céu invertido, diferente da superfície do espelho que delimita mais o devaneio.

Os espelhos são objetos demasiados civilizados, demasiado manejáveis, demasiado geométricos; são instrumentos de sonho evidentes demais para adaptar-se por si mesmos à vida onírica. (...) O espelho aprisiona em si um segundo mundo que lhe escapa, no qual ele se vê sem poder se tocar e que está separado dele por uma falsa distância, que pode diminuir, mas não transpor. (BACHELARD, 2018, p. 24).

Figura 23: Agnès Varda



Fonte: Varda (2008).

Já o espelho da fonte consiste em um caminho aberto, ao contrário do objeto especular com sua resistência de vidro e de metal. Segundo Bachelard (2018), só se sonha profundamente na natureza e não diante de um objeto: “um poeta que começa pelo espelho deve chegar à água da fonte se quiser transmitir sua experiência poética completa”. Durante a instalação de espelhos, a câmera capta a face de Varda refletida em uma poça de águas cristalinas, formada na areia da praia. Com base na poética das águas, é possível intuir que a frente da cineasta ali espelhada duplica também a sonhadora, abrindo caminho para uma imaginação, liberta de amarras que se espraia selvagememente e alcança as mais remotas metáforas. Ao multiplicar sua potência criadora, Varda atinge o que não cabe nos limites da cinematografia tradicional.

O cinema de Varda, tal qual o de ensaístas como Marker, Godard e Resnais, são alguns dos que melhor representam o domínio cinematográfico da imagem-tempo, dadas as drásticas inovações trazidas pelos, então jovens cineastas, alinhados ao cinema moderno. Sob a perspectiva de Deleuze, verifica-se na obra de Varda um modo singular e autêntico de debruçar-se sobre a temporalidade e a atitude feminina, em um *gestus* individualizante e valorizador de um tempo e espaço próprios, tão submetidos à dúvida e ao acaso quanto os demais tempos e espaços do cotidiano (DELEUZE, 1990, p. 236).

Na superfície especular está refletida a imagem da ensaísta, no sentido de inscrever sua subjetividade, afetos, memórias, bem como sugerindo a relação entre o virtual e o atual da cineasta que é criadora e personagem de sua própria obra. O uso de espelhos na mise-en-scène lembra passagens de um outro filme também dirigido por Varda, intitulado *Cleo de 5 à 7*. Neste a personagem Cleo se observa diante do objeto especular, muitas vezes, angustiada pela incerteza do resultado do exame que poderia sentenciar sua morte. O reflexo de Cleo é mostrado em dois espelhos refletidos, lembrando a sequência clássica de *Cidadão Kane*.

No frame evidenciado através da figura 23, aufere-se uma forte relação de indiscernibilidade entre a imagem atual e virtual que não param de se trocar, dando a ver a inscrição da imagem-tempo. O presente consiste na imagem atual e o seu passado contemporâneo é a imagem virtual, representada pela imagem especular. “Nossa existência atual, à medida que se desenrola no tempo, se duplica assim de uma existência virtual, de uma imagem especular. Logo, cada momento de nossa vida oferece esses dois aspectos: ele é atual e virtual, por um lado, percepção e, por outro, lembrança. (...)” (DELEUZE, 2018, p. 120).

Na figura 24, o virtual também duplica o atual. O reflexo da cineasta na fonte cristalina da água, sinaliza que ela emerge espelhada em sua própria obra, voltando e espelhando a si

conscientemente, bem como gerando uma reflexão do seu processo de criação. O desnudar do processo criativo é uma postura típica da ensaísta que ao compor um filme em abertura para o outro, constrói uma narrativa sobre si mesma, tamanha a intensidade do movimento de criação e vontade de potência.

Nesse jogo de espelhos e duplicação interior, aufere-se também uma estrutura narrativa que se utiliza da técnica de construção abismal (*mise en abyme*). O filme-ensaio *As Praias de Agnès*, em face de sua liberdade de experimentação, bem como de seu caráter aberto de obra que vai se construindo no percurso, da atmosfera de incertezas e autorreflexão como ponto de partida da ensaísta, dialoga com a construção abismal que dar a conhecer o mecanismo de sua criação e sua matéria de dúvidas, questionando e desvelando sua própria feitura. Conforme salienta Mendonça (2016) ao se debruçar sobre a escritura de André Gide, em *Os moedeiros falsos*.

Na contramão de uma escritura que se apresente como lapidação bem-acabada, a proposta de Gide em tornar conhecidas as hesitações de um autor, ganha corpo por justamente se revelar enquanto processo de criação, enquanto matéria de dúvidas, incertezas, fraquezas e contradições que geralmente tentam ser escondidas ou vencidas pelo silêncio (MENDONÇA, 2016, p. 2).

O filme-ensaio *As Praias de Agnès* sugere uma temporalização da imagem e formação de uma imagem-tempo direta como imagem-cristal. Por meio do cinema de vidência, Varda enxerga no cristal algo forte e potente demais, excedendo esquemas sensório-motores. Com seus sentidos libertados, ela vê o jorro do tempo em que passado e presente coexistem. Conforme explica Machado (2009):

Para Deleuze, na imagem-cristal vê-se a fundação do tempo, o tempo não cronológico, crônico, simultâneo, ontológico, o tempo em pessoa, o tempo como forma pura, em estado puro, como forma imutável do que muda, diferente do tempo cronológico, do curso do tempo, que é sucessivo, empírico, subordinado ao movimento (MACHADO, 2009, p. 318).

Figura 24: Agnès Varda



Fonte: Varda (2008).

Para além de uma metáfora de vida, o sema da água movimentava um ritual de purificação e restabelecimento similar às águas sagradas do batismo: “a água se oferece como um símbolo natural para a pureza; ela dá sentidos precisos a uma psicologia prolixa de purificação”. (ALONSO, 2019, p. 87). Assim, Varda parece encontrar nas águas uma força fecunda e renovadora que a faz renascer, banhando-a e purificando-a para o mergulho em novas experiências e intensidades. O sonho da purificação por meio do mergulho em águas límpidas também é descortinado no texto de Bachelard que atrela o banho na água fresca à experiência de emergir renovado.

Como se em um ritual de passagem e iniciático, a experiência avassaladora do mar, movimentasse-a para um processo de autoconhecimento e pertencimento de si. Ao defrontar-se com a imensidão das águas, Varda atinge o imenso por meio de suas experiências fluidas. Em face de seu domínio ensaístico, o filme-ensaio de Varda permite a inscrição de sua subjetividade à deriva que vai se construindo de mãos dadas com o outro, tecendo narrativas a partir de seu olhar em abertura para o múltiplo. Um “olhar da água” que é capaz de reter e compreender o belo. Haja vista que na perspectiva de Bachelard, se no olhar repousam sensibilidade, essência e profundidade, então se está diante de olhos de água que sonha.

Sendo assim, nesse processo de reinvenção de si e da obra por meio de renovações formal-estéticas, a cineasta vai dismantando estruturas engessadas do cinema tradicional. Os movimentos pulsantes da água dialogam com o processo criativo da

cineasta-ensaísta que parece escapar de uma forma estanque, de uma solidez. Líquida, Varda escorre como matéria hesitante; vai banhando e fertilizando outros solos onde os roseirais dão flor.

2 “ALGUNS COSEM PARA FORA, EU COSO PARA DENTRO”: CONSTRUÇÃO DA SUBJETIVIDADE EM ÁGUA VIVA DE CLARICE LISPECTOR

“Não quis apenas contar minha história. Fiz um filme que era sobre mim e sobre os outros” (Varda por Agnès, 2019).

Os movimentos pulsionais e a fluidez das águas que atravessam Agnès Varda, em suas praias e paisagens litorâneas, também produzem afetos, transbordamentos e deixam marcas na escritura de Clarice Lispector. A vida e obra dessas duas artistas foram circundadas pelos deslocamentos incontrolláveis e impermanentes do mar. Essas águas profundas, ora serenas, ora oscilantes, remetem a memórias de experiências vividas pela cinescritora em *As praias de Agnès* (2008), como se a ela entregasse conchas quebradiças incrustadas na areia; já o mar em Clarice Lispector pode ser revoltado e violento com indícios de naufrágios.

Ainda assim, é preciso assumir o risco e submergir nas profundezas das águas clariceanas com um corpo poroso a afetos e abismos, que ao explorar o universo desconhecido do oceano, depara-se com outra forma: a medusa marinha. Partindo da diferença, esses corpos moventes traçam conexões no fundo do mar e um deles, fascinado pela variedade de cores do animal marinho misterioso, sai tocado e queimado. É impossível escapar ileso do mergulho em *Água viva* (1973), que encanta e “borbulha na fonte”, mas também provoca lesões na pele, deixando rastros. Nesse mar revoltado da literatura clariceana, transformações internas e doloridas acontecem. A água-viva cujo tentáculo libera uma substância que queima, deixa um lastro de feridas abertas como condição para que coisas novas afluam.

De origem judaica, o nascimento de Haia (em hebraico significa vida) que postumamente iria se chamar Clarice, deu-se em meio à fuga da família Lispector na Ucrânia. Os Lispector evadiram-se das consequências da Primeira Guerra Mundial, como a perseguição dos pogroms e a guerra civil na Rússia, conforme salienta Gotlib (2013).

O cenário rústico e expressões austeras, de adultos e crianças, são as marcas dos tempos de dificuldades por que passam os judeus nesse período de turbulência devido à guerra civil que acontece na Ucrânia após a Primeira Guerra Mundial e as Revoluções Russas de 1917, deixando o país dividido entre forças nacionalistas ucranianas separatistas e forças russas comunistas, e devido a ataques antisemitas (pogroms), motivos que suscitam projetos de viagens de exílio para terras distantes. Nesse território atribulado por preconceitos racistas e por questões políticas é que

nasce Haia, depois Clarice, trazendo na sua história ancestral as marcas de múltiplas raízes- russa, ucraniana, judaica (GOTLIB, 2013, p. 28).

Os Lispector encontram, no Brasil, a possibilidade de recomeçar dos escombros. Em março de 1922, a família aporta no Brasil como refugiada, instalando-se inicialmente em Maceió, onde o pai de Clarice contava com parentes que lá já residiam. Segundo relata Montero (2021, p. 734), em 1921, cerca de nove judeus moravam em Maceió e a vinda dos Lispector para Alagoas fora viabilizada por José Rabin, cunhado de Marian Lispector. Após três anos na capital alagoana, Clarice que chegou ao Brasil com apenas um ano e três meses, parte com a família para Recife, onde vivencia boa parte da infância. Com o passar dos anos, os parentes da família foram deixando Maceió para estabelecer domicílio em Recife ou no Rio de Janeiro.

Chegando a Recife, a família Lispector instala-se no bairro Boa Vista, considerado um local de expressiva presença judaica entre os anos de 1914 e 1939. “A escolha do bairro pelos judeus que imigraram para Recife não foi despropositada, no bairro havia disponibilidade de imóveis e os preços eram mais acessíveis. (...) além disso, havia a proximidade de consumidores de seus produtos” (MONTERO, 2021, p. 716).

Os percursos clariceanos, a infância e os banhos de mar na capital pernambucana são, muitas vezes, registrados em seus escritos. A escritora, naturalizada brasileira, declara-se nordestina e em contos como *Felicidade Clandestina*, *Restos de Carnaval*, *Banhos de Mar*, bem como na novela *A Hora da Estrela*, a luz do sol e o mar nordestinos são reavivados na memória afetiva da escritora pelo lugar que inicialmente a acolheu. “O Nordeste está todo vivo dentro de mim”, afirma Clarice em entrevista ao MIS-RJ (1976).

A primeira, a língua portuguesa, foi sua língua materna, já que chegou ao Brasil com 15 meses de idade. Foi nessa língua que começou a falar. E é essa língua que usará para ler e escrever. Curiosamente. Deixando emergir na fala, por vezes, o sotaque nordestino. Uma outra língua, o russo, é a língua dos pais. Eles não devem ter-lhe ensinado o russo (...). A terceira não é a língua do seu país nem a dos pais. É a sua própria língua, que é presa, causando, por isso, um defeito de dicção. Mas, porque sabiam que Clarice tinha nascido na Rússia, criou-se em torno disso um mito, o sotaque estrangeiro de Clarice (GOTLIB, 2013, p. 49).

Figura 25: Casarão onde morou Clarice em 1925, em Recife (Clarice uma vida que se conta, Nádia Gotlib)



Fonte: Gotlib, (2013).

Clarice Lispector desponta na prosa moderna brasileira, transgredindo convenções do cânone literário, procedendo à “descoberta do mundo” por dentro das pessoas, como ela costumava explicar acerca do seu ato de escrever e do processo de criação: “Não tem pessoas cosem para fora, eu coso para dentro”. Embora, somente na década de 70, a escritura clariceana alcance o auge da experimentação da linguagem, segundo críticos literários, desde a publicação do seu primeiro romance em 1943, intitulado *Perto do Coração Selvagem*, cujo título fora inspirado na obra de James Joyce, *Retrato do artista quando jovem*; Clarice já apresenta o frescor da inovação. Conforme salienta Benedito Nunes:

Esse romance de estreia trouxe para a literatura brasileira de ficção, como foco da arte de narrar, com as implicações estéticas e formais consequentes- do monólogo interior à quebra da ordem causal exterior, das oscilações do tempo como duração (durée) ao esgarçamento da ação romanesca e do enredo- a perspectiva da introspecção, comum à novelística moderna (NUNES, 1995, p. 161).

Recursos estilísticos como o fluxo de consciência, o discurso indireto livre e o monólogo interior remetem à escrita vanguardista de autores como o próprio Joyce e a inglesa Virginia Woolf. Na busca incessante por uma nova forma de escrever e de uma linguagem que contemplassem a experiência de vida de pessoas comuns, sobretudo, das mulheres excluídas da literatura canônica; Woolf rompe com a tradição realista da criação literária e do discurso patriarcal predominante na ficção do período.

Vanguardista, Virginia Woolf questiona as ferramentas literárias da geração vitoriana. Assim, ela se lança a uma escrita com liberdade de estilo, uma vez que a forma de se fazer literatura de antes era insuficiente para contemplar os momentos de ser do mundo moderno. Fazia-se necessário reinventar um ato de criação que buscasse transferir para o texto, os

momentos vividos com grande intensidade, retidos na mente, de captura do indizível no presente. (SILVA, 2020, p.39).

Nesse ínterim, com uma forma de escrita que a coloca na linhagem de uma literatura mundial renovadora, Clarice também é comparada a Woolf (a exemplo da cinescrita de Varda), por escrever desmontando a linearidade do romance tradicional, diluindo os gêneros e captando o de dentro das pessoas, em diálogo com o de fora.

Coube-lhe o papel de escrever o primeiro romance dentro do espírito e técnica de Joyce e Virginia Woolf. E, pela novidade, este livro provoca desde logo uma surpresa perturbadora. A surpresa das coisas que são realmente novas e originais. O seu recurso de mais efeito é o monólogo interior, é a reconstituição do pensamento em vocábulos (...) (LINS, 1963, p. 189).

No momento da publicação de *Perto do Coração Selvagem* estava em voga, no cenário da literatura brasileira, o Modernismo. Clarice, então, insere-se na terceira geração moderna que data de 1945 a 1978, apresentando, contudo, uma marca estilística que contrasta com o regionalismo de seus contemporâneos em face de sua escrita mais subjetiva.

Impôs-se à atenção da crítica pela novidade que a densidade psicológica, a maneira descontínua de narrar e a força poética desse romance representaram no panorama da ficção brasileira, então profundamente marcado pelo documentarismo social da década de 30 (NUNES, 1995, p. 11).

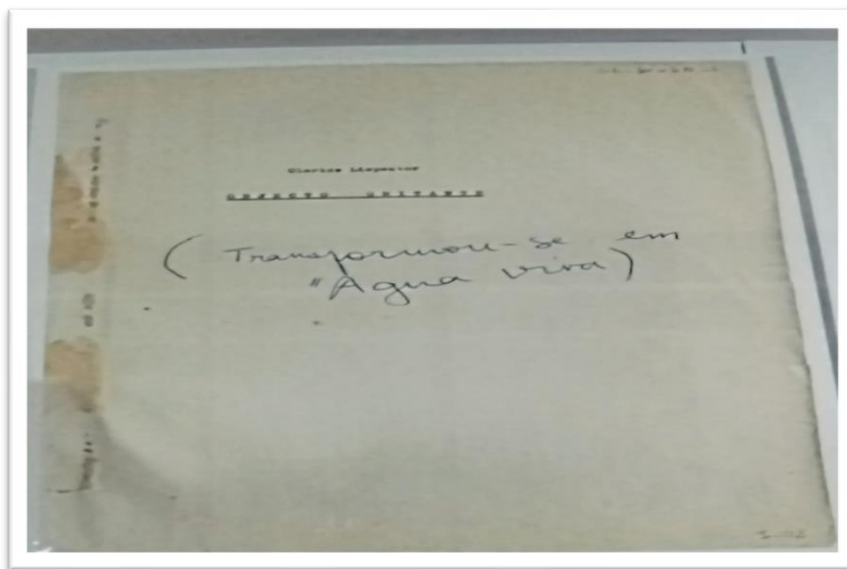
Segundo apontam os críticos literários, a partir da obra *A Paixão segundo G.H* (1964), primeira narrativa da autora concebida em primeira pessoa, a escritura clariceana começa a sofrer uma mudança estrutural mais acentuada, distanciando-se cada vez mais do romance convencional e ultrapassando os limites estreitos inerentes ao formato tradicional da linguagem literária. *Água viva* seria o marco inicial dessa literatura mais heterogênea, autodilacerada, fragmentada e híbrida.

Tanto que a obra apresenta uma maior liberdade de forma e estilo, questionando o próprio processo criativo de composição e escrita, bem como desviando-se de padrões literários: tem-se uma obra desprovida de sequência temporal, enredo rígido e a anulação do espaço/tempo como categorias narrativas, beirando a uma espécie de laboratório da escrita. A escritura movente de Lispector segue desaprendendo caminhos dados, escapando de métodos fechados para se abrir à potência criativa. “(...) não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados” (LISPECTOR, 2020, p. 164).

Como quem escreve ao correr da máquina de escrever, seguindo o fluxo de pensamentos, Clarice lança uma obra feita em convulsão das palavras, segundo um processo de livre associação de ideias, pouco se importando em contar uma história. Em *Água Viva* (1973), ela desconstrói até os gêneros, evadindo-se de prescrições de normas, classificações e delimitações

rígidas. “Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (LISPECTOR, 2019, p. 30).

Figura 26: Datiloscrito e manuscrito de *Água viva* (exposição Constelação Clarice- IMS)



Fonte: Gotlib, (2013).

Sabe-se que Clarice passou três anos, escrevendo, rasurando e reescrevendo a obra que inicialmente fora intitulada *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*, depois passou a se chamar *Objeto Gritante* e, por fim, fora publicada como *Água viva*. No processo de maturação do livro, cerca de cem páginas da primeira versão foram eliminadas. Segundo a própria autora era preciso trabalhar na obra, lapidá-la como um ourives das palavras. “Quanto ao livro, interrompi-o, porque achei que não estava atingindo o que eu queria atingir. Não posso publicá-lo como está. Ou não o publico ou resolvo trabalhar nele” (LISPECTOR, 2019, p. 142).

Clarice Lispector optou por cortes radicais e reescritura de muitas passagens, além de transformar a protagonista de escritora em pintora. Ao cabo dessa operação, que resultou na eliminação de uma centena de páginas da primeira versão, Clarice rebatizou-o de *Água Viva*, autorizando enfim sua publicação (VASQUEZ, 2019, p. 10).

Apesar dos cortes bruscos, a versão publicada do livro apresenta um certo estrangeirismo dentro de uma literatura padrão. O livro-experimento continuou a configurar uma narrativa estranha e caótica, fragmentada e heterogênea, sem sequência linear, com saltos inesperados. Na contramão de um livro clássico que apresente uma estrutura fechada e unitária, *Água viva* é uma obra aberta, não linear, caleidoscópica, feita de matéria reciclada e fragmentos de escritos da própria autora, podendo se caracterizar como um livro-rizoma, à luz da proposição

deleuziana⁵. O livro-rizoma de *Lispector* é um processo contínuo que se entrelaça com o mundo, bem como com as artes visuais, sobretudo, a pintura, ampliando-se, por conexões, com pontos heterogêneos.

A personagem-narradora de *Água viva* é uma pintora que decide aventurar-se na escrita, ou seja, uma escritora aprendiz. Por meio do recurso do fluxo de consciência, o livro é uma espécie de monólogo interior dialogado. Escrito em primeira pessoa, a narradora dirige-se a um destinatário anônimo, tecendo um diálogo com esse outro sobre a própria escrita, a linguagem, a arte, a vida, o tempo e a morte (ALONSO, 2021, p. 122). O exíguo fio narrativo de *Água viva* oferece ao leitor raros elementos informativos acerca das características físicas e do contexto social da personagem-narradora. No decorrer de quase cem páginas da obra, uma voz narrativa misteriosa que pouco se revela, exterioriza seus pensamentos e devaneios com um caráter esquizofrênico.

(...) Durante cerca de cem páginas, acompanhamos a voz de uma personagem da qual não sabemos idade, local onde nasceu ou onde vive, tampouco qualquer característica física. Temos a profissão, pintora, mas sua condição social tampouco é muito clara, apenas podemos dizer que sua renda é suficiente para contratar uma empregada doméstica. Não temos a data em que ela se encontra, embora possamos supor que posterior à primeira metade do século XX, e mesmo para isso os indícios são esparsos – algumas breves referências a tecnologias relativamente recentes, como a vitrola elétrica e os aviões de carreira (HEGENBERG, 2018, p. 43).

Há uma aproximação significativa de *Água Viva* com outras formas de artes, traçando-se conexões com o cinema, a música e, sobretudo, com a pintura em face do tema e da forma abstrata da obra. O escasso enredo do livro-experimento, no qual a autora fala de improviso, está centrado em uma pintora que é a personagem-narradora da obra e se lança à escrita. Há um traço de metatextualidade por se tratar de uma obra que se debruça sobre o próprio questionamento do ato criativo. Para além da profissão atribuída à personagem, o pictórico em *Água viva* ganha relevo em razão de sua estrutura aberta, fragmentária e não-homogênea, dialogando com as artes plásticas. Nos dizeres de Severino (2019), “a intenção é de reproduzir com a palavra aquilo que na pintura se consegue pela arte abstrata, a tentativa de captar uma realidade para além dos limites da forma”.

A voz narrativa, sobre a qual não há maiores contornos e informações, está aberta a devires múltiplos, já que se trata de uma pintora que agora deseja lançar-se à escrita. A narradora anônima é aprendiz de uma forma escrita que não domina. O que justifica sua liberdade para criar e embaralhar fronteiras. O caráter experimental e híbrido do livro despertou

⁵ Processo de ligação da multiplicidade por ela mesma, conceituado em Mil Platôs por Deleuze e Guattari.

o espanto do filósofo e amigo da autora, José Américo Motta Pessanha que o chamou de bricolagem, em carta endereçada para Clarice.

Diante da impossibilidade de aprisionar *Água viva* nos cânones do gênero, essa obra fugidia desnuda o fluxo de pensamento em processo da autora. Como alude o título do projeto anterior a *Objeto Gritante (Atrás do pensamento: um monólogo com a vida)*, é uma tarefa vã tentar capturar e engessar em uma forma o que fica atrás do pensamento.

Tentei situar o livro: anotações? Pensamentos? Trechos autobiográficos? Uma espécie de diário (retrato de uma escritora em seu cotidiano)? No final, achei que é tudo isso ao mesmo tempo. (...) Parece que depois de recusar os artifícios e artimanhas da razão, você parece querer rejeitar os artifícios da arte. E despojar-se, ser você mesma, menos indisfarçada aos próprios olhos e olhos do leitor. Daí o despudor com que se mostra em seu cotidiano, não se incomodando em justapor trechos de diversos níveis e sem temer o trivial. Falar de Deus e de qualquer coisa, sem selecionar tema, sem rebuscar forma. Sem ser escritora. Ser apenas uma mulher que escreve o que pré-pensa ou pensa sentindo? (PESSANHA, 2019, p. 134).

No seu processo criativo de escrever Tateando e refletindo a plasticidade da linguagem, Clarice que se diz uma amadora, encontra a margem de liberdade necessária para questionar o poder da própria palavra e experimentar a escavação do de dentro. É nesse sentido que a obra *Água viva*, por romper com a estrutura tradicional do romance, debruçando-se sobre a interioridade, os movimentos de pensamento e o próprio processo de escrita, avizinha-se a uma literatura ensaística que corre riscos, imprimindo rupturas com um formato canônico.

Como no cinema, nas artes plásticas, na fotografia, o ensaio em face de seu caráter transgressor, desviando de modelos engessados, bem como por ser autorreflexivo e questionador, possibilitou que as mulheres resistissem por meio da arte, inscrevendo suas subjetividades em devir e em abertura com o outro. “É por isso que a lei mais formal do ensaio é a heresia. Apenas a infração à ortodoxia do pensamento torna visível, na coisa, aquilo que a finalidade objetiva da ortodoxia procurava, secretamente manter invisível” (ADORNO, 2003, p. 45).

Enquanto artista criadora, Lispector coloca o outro em destaque, mas também se inscreve com o corpo todo em sua própria obra e criação. A dimensão ensaística da escritura clariceana permite uma liberdade inventiva, de modo que a escritora insira sua subjetividade em suas obras, sem, contudo, desistir de interpelar-se ao outro, ao social, ao político e à alteridade, tão caros em sua literatura.

Nessa narrativa centrada no próprio processo de escrita, paralelo ao ato de pintar, *Água viva* é considerada por estudiosos como uma ficção que usa a perspectiva da *mise en abyme*. A construção em abismo pode ser caracterizada pelo fato de a obra se debruçar sobre o próprio ato da criação artística, enquanto ele está em vias de feitura e processamento, como também

pelo reaproveitamento de outros textos da autora na sua confecção. Segundo salienta Severino (2019), Clarice escreveu, durante anos, crônicas semanais para o periódico *Jornal do Brasil*, utilizando-se de parte dessas crônicas, anotações antigas e fragmentos de outros textos de sua autoria na criação dessa colcha de retalhos em forma de livro.

A técnica da mise en abyme não se relaciona, portanto, somente ao nível do sujeito ou dos personagens, mas também ao nível da relação escritor-escrita, denunciando o que se denomina atualmente escritor-escrevente. Nessa dinâmica, o texto inclina-se sobre si mesmo, reflete acerca de seu funcionamento e de sua imagem, jogando com as mediações do enunciado, enunciação e códigos (...) (ALONSO, 2017, p. 55).

Nesse ato de escrever descrevendo, transgredindo traços tradicionais, a narradora-pintora de *Água viva* lança-se na busca do que está “atrás do pensamento”: o instante-já, por meio de um processo de escrita e criação doloroso. Escrever aqui é um esforço sofrido e corpóreo. O corpo que escreve vivencia a dor, está por um fio, à beira do abismo entre uma linha e outra.

De qualquer modo escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu. Como conseguirei saber do que nem ao menos sei? Assim: como se me lembrasse. Com um esforço de “memória”, como se eu nunca tivesse nascido. Nunca nasci, nunca vivi: mas eu me lembro e a lembrança é em carne viva. Porque escrever dói. Entregar-se é bom, é ótimo, mas dói (apud RONCADOR, 2002, p. 86).

2.1. Os elementos de subjetivação nas narrativas de Clarice Lispector: o monólogo interior, as epifanias, os estranhamentos e as transformações internas nas obras clariceanas

Num processo de escrita que se aproxima de uma improvisação verbal, de um monólogo digressivo ou de uma pintura abstrata, a narradora de *Água Viva*, no trânsito entre o de dentro e o de fora, entre a vida e a escrita, exterioriza pensamentos que revelam a dimensão caótica e estilhaçada de seu universo interno. “Meu tema é o instante? (...) divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou e precários os momentos” (LISPECTOR, 2019, p. 28).

No intuito de expressar o livre fluxo mental e a percepção subjetiva da narradora-personagem, Clarice constrói em *Água viva* uma estrutura fragmentária quanto à forma e conteúdo, distanciando-se da estrutural formal de um romance convencional. Na busca por tocar o “it” (o neutro das coisas), a matéria viva pulsante, a escritora se utiliza de metáforas e associações de toda sorte. Ela se desvincula de um enredo demarcado, de um tempo linear e sequência lógica, bem como se desprende de ações para representar os estados e sensações da narradora-pintora que tenta incessantemente captar o instante-já.

Mas o instante-já é um pirilampo que acende a apaga, acende e apaga. O presente é o instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente o chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o instante

presente e torna-o passado. Eu, viva e tremeluzente como os instantes, acendo-me e me apago, acendo e apago, acendo e apago. Só que aquilo que capto em mim tem, quando está sendo agora transposto em escrita, o desespero das palavras ocuparem mais instantes que um relance de olhar. Mais que um instante, quero o seu fluxo (LISPECTOR, 2019, p. 32).

Para desvelar os estados emocionais e o jorro do pensamento da narradora-personagem, Clarice provou uma liberdade de forma e de fazer literário radicalizados. Na construção de uma prosa pouco narrativa e que escapa de demarcações de gênero, ela lança mão de um fluxo de consciência em forma de monólogo interior.

Fluxo de consciência foi um termo cunhado por William James, o psicólogo irmão de Henry James, o romancista, para definir o fluxo contínuo de pensamentos e sensações da mente humana. Mais tarde, os críticos literários tomaram-no emprestado para descrever um tipo específico de ficção moderna que tentava reproduzir esse processo, representado por James Joyce, Dorothy Richardson e Virginia Woolf, entre outros (LODGE, 2020, p. 61).

Como o fluxo perene de um rio que corre sem parar, o pensamento da mente humana é ininterrupto, salvo raras exceções. Na literatura, por sua vez, a técnica do fluxo de consciência revela ao leitor uma via de acesso para a vida íntima das personagens, reproduzindo na narrativa o jorro corrente de pensamentos. De acordo com Lodge (2020), há dois modos de representar a consciência na prosa ficcional, quais sejam:

(...) Um é o monólogo interior, em que o sujeito gramatical do discurso é um eu e o leitor escuta o personagem verbalizar seus pensamentos à medida que lhe ocorrem. O outro método, chamado discurso indireto livre, remonta no mínimo a Jane Austen, mas foi utilizado com escopo e virtuosismo cada vez maiores por romancistas modernos como Woolf. A técnica nos apresenta os pensamentos como discurso indireto (3ª pessoa), mas atém-se a um vocabulário típico do personagem e dispensa algumas convenções escritas necessárias numa narrativa mais formal, como ela pensou, ela imaginou, ela se perguntou etc. Assim, cria-se a ilusão de acesso íntimo à mente do personagem, sem que se abdique da participação autoral do discurso (LODGE, 2020, p. 63).

Se no contexto internacional, o fluxo de consciência ganhou notoriedade nas obras dos escritores James Joyce e Virginia Woolf, na literatura brasileira, tanto os escritos de Clarice Lispector quanto de Guimarães Rosa se utilizaram com maestria da referida técnica. Boa parte das obras de Clarice são permeadas pela prosa em fluxo, em que se possibilita o mergulho profundo nas percepções e pensamentos das personagens.

Desde os seus primeiros romances, Clarice apresenta narrativas que trafegam mais no mundo interior dos personagens do que no mundo exterior propriamente. Em sua primeira obra *Perto do Coração selvagem* (1943), a escritora já dá indícios, ainda que tímidos, de sua marca estilística inovadora. Conforme esclarece Pontieri (2001):

O lustre radicaliza a experiência da construção do mundo a partir do fluir da consciência, enfatizando a técnica do monólogo interior. O primeiro romance também segue de perto o movimento interior da personagem mas alternando, pela quebra de

capítulos, tempos diversos e modos diferentes de atuação da consciência diante do mundo (PONTIERI, 2001, p. 119).

Como marca da liberdade inventiva e do potencial criador da autora, para além de subverter os modelos tradicionais de narrador e personagem de uma estrutura formal de romance, Clarice também radicaliza a figura do interlocutor. O monólogo interior da narradora-pintora de *Água viva* produz ambiguidades acerca da natureza do interlocutor (o tu a quem se destina a narrativa). A personagem vai expondo cruamente a um interlocutor tão anônimo quanto ela, sua interioridade, pulsações, angústias e caminhos do pensamento.

As divagações expressadas pela voz narrativa, por vezes, parecem ser direcionadas ao leitor: “Você que me lê me ajude a nascer” (LISPECTOR, 1993, p. 41), como também parecem destinadas a um antigo amor da personagem: “Um dia disseste que me amavas. Finjo acreditar e vivo, de ontem para hoje, em amor alegre. Mas lembrar-se com saudade é como se despedir de novo” (LISPECTOR, 1993, p. 22).

Esse narratário inicialmente pode ser identificado como o interlocutor a quem a narradora dirige suas confissões, o suposto ex-amado a quem ela escreve. Esse tu está com frequência presente na prosa. Ao mesmo tempo, esse narratário, muitas vezes, parece se relacionar com o leitor como figura extratextual, o leitor ideal ou virtual (...). Constantemente a narradora parece se dirigir ao leitor, gerando certa ambiguidade: esse leitor como figura pertencente à narradora ou como leitor fora da narrativa como qual a narradora e protagonista dialoga (SANTOS, 2013, p. 244).

O monólogo interior possibilita descortinar a gênese dos pensamentos da personagem de *Água viva*, seus movimentos e intensidades, bem como dar a conhecer os sentimentos que nela habitam. No livro, apesar de o monólogo permitir um mergulho no fluxo de consciência da personagem-narradora, sendo estabelecida uma conexão com o seu interior, como se o leitor pudesse usar um fone de ouvido plugado ao cérebro da pintora, há escassas informações objetivas sobre a personagem, a quem não é atribuído um nome, uma identificação. Só estamos autorizados a descobrir o de dentro dessa pintora enigmática. Estratégia parecida foi usada por Clarice em sua obra *A paixão segundo G.H.* (1964), na qual a protagonista só é reconhecida por suas iniciais G.H.

Em *Água viva*, temos o registro espontâneo das sensações imprevistas que refletem o estado mental da autora/narradora do texto e que vão se acumulando num todo progressivo. É a introspecção a nomear o fluxo e refluxo das sensações ou percepções do eu-lírico (TREVISAN, 1987, p. 33).

Há leituras que defendem a existência, em *Água viva*, de um monólogo dialogado, ou seja, uma espécie de diálogo interiorizado que se dirige implicitamente ao tu do leitor (SÁ, 1979, p. 272). Tomando por base o primeiro título atribuído à obra *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*, como também as esparsas referências dedicadas ao interlocutor, cogita-

se que a segunda pessoa do discurso seria apenas um desdobramento da voz narrativa que monologa em diálogo consigo mesma.

Não há absolutamente nada em todo o livro que nos permita concluir que o interlocutor responda por uma identidade fixa, em vez de ser um artifício provisório para as divagações da narradora. Uma existência retórica, por assim dizer, que ocupa posições imaginárias ao sabor do fluxo livre de criação. Tal função não seria muito diferente da mão invisível que acompanha G. H. (HEGENBERG, 2018, p. 55).

Diante da falta de linearidade e de coerência nas falas da narradora-personagem, que externa um turbilhão de pensamento e pulsações em convulsão, é difícil para o leitor destrinchar o fio narrativo da obra. “Qual seria a história de *Água viva*? Seriam tantas e, ao mesmo tempo, nenhuma” (KHÉDE, 1993, p. 7). Partindo de uma estrutura narrativa fragmentária, sem começo e fim, bem como caracterizada pela ausência de um encadeamento lógico, assim como funciona a memória corrente, essa prosa em livre fluxo apresenta uma trama tecida pela exteriorização das reflexões digressivas, questionamentos e angústias da narradora-pintora que tenta captar o instante-já através da escrita. Conforme explicita Clarice sobre sua intenção com a estratégia narrativa adotada em *Água viva*, em entrevista concedida ao *Correio da Manhã*: “uma pessoa falando o tempo todo”.

Conhecemos o mundo subjetivo da narradora-pintora, mas acerca da realidade objetiva e externa do enredo, há apenas elementos esparsos. Já a temporalidade pouco prescinde de marcações cronológicas e empíricas. A narradora-personagem trabalha com o instante-já que nunca finda e sua obsessão pela captura desse tempo escorregadio, que não se deixa alcançar tal como uma roda de automóvel na iminência de tocar o asfalto.

Ao escrever não posso fabricar como na pintura, quando fabrico artesanalmente uma cor. Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra (...). Não pinto ideias, pinto o inatingível para sempre ou para nunca, é o mesmo. Antes de mais nada, pinto pintura. E antes de mais nada te escrevo dura escritura. Quero como poder pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto? E aos instantes eu lhes tiro o sumo da fruta. Tenho que me destituir para alcançar cerne e semente de vida. O instante é semente viva (LISPECTOR, 2019, p. 29).

Segundo Pontieri (2001), nas obras de Clarice a questão do tempo ganha destaque, apresentando uma configuração peculiar decorrente da sua proximidade com romancistas do fluxo de consciência. Trata-se da coexistência de tempos, tal qual opera a memória lacunar no seu esforço de se atualizar. A narradora-personagem se desprende da noção de tempo sucessivo com passado, presente e futuro para dedicar-se ao instante-já e a escrever o sendo em ato. “(...) o tempo sempre se realiza na subjetividade, mesmo que se trate, como em *Água viva*, de um sujeito puramente verbal”.

Nesse livro-experimento que radicaliza ao máximo o movimento interior da narradora-personagem e seu livre curso de pensamentos ou sentimentos, o tempo do relógio abre espaço para o tempo subjetivo da consciência, a *durée*, “o tempo enquanto dura o pensamento” (LISPECTOR, 2019, p. 37).

Por ser uma obra fragmentária e híbrida, quase sem resquícios de uma cronologia que marque o tempo objetivo e empírico, *Água viva* não se subdivide em capítulos, tal qual um livro raiz, que apresenta uma estrutura narrativa tradicional, fechada e unitária, com demarcações de gênero bem definidas, roteiro linear apresentando começo, meio e fim, capítulos, subtítulos, encadeamento lógico e sequência temporal cronológica.

O livro-rizoma de Lispector apresenta um fluxo contínuo e um jorrar da consciência da narradora-personagem. Sendo assim, o leitor pode começar a ler a narrativa a partir de qualquer trecho do monólogo interior, não havendo uma notação temporal linear, nem um itinerário a ser percorrido. A escritura movente da autora não busca certezas e respostas a uma indagação, operando com a dúvida e a incompletude.

Uma escritura atravessada por linhas de fugas não se preocupa em seguir um roteiro ou um caminho em linha reta, mas se dedica a experimentar as bifurcações, as trajetórias inacabadas. Ser um fluxo que conjuga com outros fluxos e devires minoritários do mundo, desconhecendo e reinventando caminhos. Assim, o movimento não se fecha, prossegue num contínuo sem fim. “O que te escrevo não tem começo: é uma continuação. Das palavras deste canto, canto que é meu e teu, evola-se um halo que transcende as frases, você sente?” (LISPECTOR, 1994, p. 53).

Versando sobre o regime do tempo e sua relação com a dimensão subjetiva, Deleuze apregoa que a subjetividade se constitui através de um dobramento. Ao dobrar-se o fora, cria-se uma interioridade: “enquanto um fora é dobrado, um dentro lhe é coextensivo como memória, como vida, como duração” (DELEUZE, 2019, p. 115). Em *Água viva*, apreende-se uma ausência de acontecimentos da ordem externa e objetiva, porque o mais relevante ocorre internamente.

Os movimentos internos que se perfazem na consciência da narradora-personagem e traduzem sua alma ganham centralidade, ficando em segundo plano a ideia tradicional do escritor como aquele que descreve fatos objetivos. No texto clariceano, o acontecer se manifesta no de dentro da personagem, na dobra do de fora e no tempo que se desdobra a cada instante. A subjetividade constitui um envergamento do fora que vai escavando no homem um si e o

tempo vai se tornando sujeito pela dobra, conforme salienta Deleuze (2019): “O tempo torna-se sujeito porque ele é o dobramento do fora”.

Esse tempo internalizado no texto clariceano quase esvazia a dimensão cronológica, objetiva. Através do fluxo de consciência e do monólogo interior, a narrativa abdica de tempos sucessivos para entrelaçar passado e presente, quebrando as fronteiras espaço-temporais, bem como rompendo com a linearidade. A relevância da temporalidade na escritura de Clarice é lembrada por Massaud Moisés (1967):

Na verdade, Clarice Lispector representa na atualidade literária brasileira (e mesmo portuguesa) a ficcionista do tempo por excelência: para ela, a grande preocupação do romance (e do conto) reside no criar o tempo, criá-lo aglutinando aos personagens. Por isso correspondem suas narrativas a reconstruções do mundo não em termos de espaço, mas de tempo, como se, apreendendo o fluxo temporal, elas pudessem surpreender a face oculta e imutável da humanidade e da paisagem circundante. (MOISÉS apud SÁ, 1979, p. 77).

Deleuze concebe a ideia de um tempo não mais sucessivo, mas simultâneo onde passado e presente coexistem, seja no cinema, seja na literatura, seja na música ou pintura. A dimensão cronológica com início, meio e fim cede lugar para a simultaneidade temporal. “Não é mais o tempo como sucessão de movimentos e de suas unidades, mas o tempo como simultaneísmo e simultaneidade (...)” (DELEUZE, 2019, p. 69). A noção de tempos coexistentes e simultâneos também ressoa na posição sobre o tempo da narradora-pintora de *Água viva*: “À duração da minha existência dou uma significação oculta que me ultrapassa. Sou um ser concomitante: reúno em mim o tempo passado, presente e futuro, o tempo que lateja no tique-taque dos relógios” (LISPECTOR, 2019, p. 37).

As epifanias, o estranhamento a partir de um olhar inaugural (olhar e entusiasmo de quem descobre o mundo ao redor pela primeira vez) e o processo de transformação interna, muitas vezes, dolorida são constantes nas obras literárias de Clarice Lispector, condizentes com sua escritura profunda, capaz de transcender. As personagens clariceanas são desterritorializadas em suas identidades, estando por um fio da outra margem, elas estão “à beira”, vivendo a “um só clímax” (LISPECTOR, 2019, p. 29).

Se Clarice Lispector é uma das autoras que mais e melhor perscrutam o lado de dentro de suas personagens- geralmente, mulheres urbanas e burguesas em estado mais ou menos consciente de crise-, é a partir do lado de fora desse lado de dentro que essa crise tende a irromper. É no momento em que Ana vê o cego mascarando chicletes e nos momentos em que testemunha o instante pecaminoso de luxúria vegetal e animal no Jardim Botânico que ela reconhece, mesmo que imperceptivelmente, a outra com quem convive. É na visão do dente quebrado que a esposa obediente decide, num átimo de surpresa, pular da janela, cometendo assim o seu maior e talvez o único ato de desobediência (...) (JAFJE, 2021, p. 67).

Da escritura clariceana, aufere-se que o sentido de epifania se desdobra em diferentes âmbitos e situações cotidianas, desembocando em revelações, momentos visionários em que se atinge o cerne do ser. Segundo Mello (2008), as narrativas em Clarice perpassam por uma gama de epifanias que vão desde uma epifania de beleza a uma epifania corrosiva. “É estar perto do coração selvagem, da vida, é atingir o âmago da existência.”

Um dos grandes expoentes no uso da epifania como recurso literário fora James Joyce, e apesar da insistência de alguns críticos literários em tecer influências do escritor irlandês na literatura de Lispector, ela rejeitava qualquer tentativa de comparação estética ao autor. Embora o título atribuído ao seu primeiro livro, o romance de formação *Perto do Coração Selvagem* (1943), bem como a sua epígrafe, tenham sido inspirados no trecho da obra joyceana, *Retrato de um Artista quando Jovem*, qual seja: “Ele estava só. Estava abandonado, feliz, perto do selvagem coração da vida”.

Joyce transforma essa revelação em técnica literária. Rastreamos, em outro momento, a evolução da técnica epifânica em Joyce, desde o *Stephen Hero* até *Finnegans Wake*. E evidente, até certo ponto, a analogia do procedimento em Joyce e Clarice, sem que por isso tenhamos de palmilhar o escorregadio terreno da crítica de influências. O título do primeiro livro de Clarice, *Perto do coração selvagem*, inspira-se em *The Portrait of the Artist as a young Man* e diz textualmente: He was alone. He was unheeded, happy and near to the wild hearth of life. O texto precede a uma das mais características epifanias de Joyce: o episódio da menina-pássaro. Clarice privilegia esse momento da obra de Joyce na sua própria inauguração como romancista. Jamais, porém, usa o termo epifania e se tem consciência do processo, não o demonstra explicitamente. O capítulo, um dos pontos altos de seu primeiro livro, nos remete, por vários traços, se bem que em situação diversa, ao episódio paradigmático da moça-na-água de Joyce (SÁ, 1979, p. 266).

O termo epifania, conforme apregoa Sant’Anna (2013, p. 128), significa revelação, ou seja, um fator externo que transcende e transforma internamente. Crucial para o entendimento da obra clariceana, epifania é um conceito oriundo da Grécia cujo significado, no sentido mítico-religioso, é manifestação divina. Já no aspecto literário, significa algo rotineiro que acaba se tornando uma revelação inusitada.

Em Clarice, o sentido de epifania se perfaz em todos os seus níveis: a revelação é o que autenticamente se narra em seus contos e romances. Revelação a partir de experiências rotineiras: uma visita ao zoológico, a visão de uma barata dentro de casa. Nos romances, isto se conta com mais força e largueza, como a longa trajetória de Martim em *A maçã no escuro*, em seu processo de descortinar o mundo em patamares e ir adquirindo a linguagem por meio de sentidos, do pensamento, das palavras orais e escritas (...) (SANT’ANNA, 2013, p. 129).

Para Sant’Anna (2013), a narrativa epifânica está indissociada de um ritual de passagem: a personagem está imersa em uma situação banal do cotidiano, há um instante de revelação e iluminação de um olhar que enxerga além do corriqueiro e, por fim, a epifania esgota-se. Contudo, a personagem volta à banalidade da vida cotidiana transformada. Após o momento de

epifania individual, ela retoma sua vida metamorfoseada, acrescida de algo, como ocorre a uma água viva. No animal marinho, através de uma reprodução sexuada, os ovos que resultam da fecundação passam a constituir pequenos pólipos, que ficam retidos no fundo do mar. Através do brotamento, esses pólipos evoluem para medusa, metamorfoseando-se.

Em *Água viva*, a personagem-narradora, recorrendo a uma narrativa fluida e fragmentada, busca obsessivamente tocar aquilo que fica atrás do pensamento: o neutro, a veia pulsante, o instante-já. A obra remete a um universo que transcende o humano, mesclando o sublime e o grotesco, o sacro e o profano, conforme elucida Amaral (2017): “ela fala em plasma, placenta, ostra, gata parindo e em um Deus que se mistura com elementos”.

A personagem pintora se defronta com um caráter ritualístico, epifânico, por meio do qual ela vai se transformando penosamente, de corpo inteiro, sentindo a queimadura da medusa misteriosa que captura sua presa. O processo epifânico rompe a casca do cotidiano, arrancando a personagem da sua zona de conforto, da segurança da rotina para lançá-la ao movimento de transformação. “Por isso a epifania é sempre um momento de perigo, a borda do abismo, da sedução que espreita todas as vidas” (SÁ, 1979, p. 270).

Não sei sobre o que estou escrevendo: sou obscura para mim mesma. Só tive inicialmente uma visão lunar e lúcida, e então preendi para mim o instante antes que ele morresse e que perpetuamente morre. Não é um recado de ideias que te transmiro e sim uma instintiva volúpia daquilo que está escondido na natureza e que adivinho. E esta é uma festa de palavras. Escrevo em signos que são mais um gesto que voz. Tudo isso é o que me habituei a pintar mexendo na natureza íntima das coisas. Mas agora chegou a hora de parar a pintura para me refazer, refaço-me nestas linhas (LISPECTOR, 2019, p. 38).

Contudo, essa passagem ritualística e interna conduz a personagem a experimentar um processo epifânico que lhe toca e faz doer, mas que também lhe transforma. Nesse movimento de desviar-se da rotina que traça sua moldura, da própria percepção que tinha de si e do seu entorno, ela consegue se desolhar para alcançar um olhar inaugural de quem se descobre pela primeira vez. “Não encontro resposta: sou. É isto apenas o que me vem da vida. Mas sou o quê? A resposta é apenas sou o quê. Embora às vezes grite: não quero mais ser eu” (LISPECTOR, 2019, p. 36).

A personagem em devir morre para renascer, desterritorializando-se de uma subjetividade fechada para devir-outros por meio de uma multiplicidade criadora, pulsante. Os lugares de passagem experienciados pela personagem-narradora são marcados pelo renascimento e descortinar de um mundo novo. Ao desfazer-se de uma forma a fim de criar possibilidades outras, lança-se um olhar mais apurado para a potência criadora.

Tenho uma coisa importante para te dizer. É que não estou brincando: it é elemento puro. É material do instante do tempo. Não estou coisificando nada: estou tendo o

verdadeiro parto do it. Sinto-me tonta como quem vai nascer. Nascer: já assisti gata parindo. Sai o gato envolto de um saco de água que este enfim se rompe e eis um gato quase livre, preso apenas pelo cordão umbilical. Então a gata-mãe criadora rompe com os dentes esse cordão e aparece mais um fato no mundo. Este processo é it. Não estou brincando. Estou grave porque estou livre (LISPECTOR, 2019, p. 47).

Na literatura clariceana, para além do reaproveitamento de escritos seus, alguns temas costumam ser retomados, tornando-se uma espécie de *leitmotiv* como ocorre à metáfora da criação, tão presente em *Água viva* e em outras obras da autora. As personagens (escultoras, escritoras, pintoras) experimentam o momento epifânico, de revelação, ao se deparar com o frenesi do ato criador. Em *Água viva*, a pintora mergulha no mundo das palavras, enfeitada com o potencial criador da escrita. “Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura” (LISPECTOR, 2019, p. 31).

A narradora agora entregue aos movimentos de vir a ser e tornar-se outra, experimenta em carne-viva essa alteridade, travestindo-se de escritora-aprendiz. Nasceu, ainda que de forma tortuosa, uma escritora e para o ato de criação com as palavras são imprescindíveis os devires minoritários: devir-mulher, devir-escritora.

A temática da origem continua fortemente em *Água viva* (1973). Esse livro passou por dois títulos anteriores, *Atrás do pensamento: monólogo com a vida e Objeto gritante*. A autora preferiu finalmente *Água viva*, “coisa que borbulha. Na fonte” (LISPECTOR, 1980, p. 27). (...) Assim, o aspecto fragmentário da narrativa constata o desejo que se metaforiza pela busca da palavra. A condição frenética da voz narrativa aborda constantemente a urgência do ato criativo, sugerindo a todo momento que algo se cria, numa conexão mista de palavra e pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras- limiar de entrada de ancestral caverna que é útero do mundo e dele vou nascer” (LISPECTOR, 1980, p. 7) (ALONSO, 2021, p. 122).

Precedendo o instante epifânico, está o sentimento de estranheza, somado à percepção do estar de fora. Tais afetos percorrem as obras clariceanas e traduzem a alma de suas personagens que se sentem à margem de um sistema, das amarras de tradições normativas. Em uma obra que apresenta personagens femininas avessas aos grilhões normativos, não cabem sistemas fechados e circunscritos. Elas simplesmente escapolem de modelos engessados, expressando um sentimento de não pertencimento.

Aqui, vida e obra da autora se entrecruzam, tecendo conexões. O nomadismo interior de Clarice sempre caracterizou sua diáspora pessoal, dando a conhecer o fato de que a arte é simultaneamente representação e vida. Já que a escritora é oriunda de uma família judia e ucraniana que fugiu para o Brasil no intuito de escapar de perseguições políticas e de crise humanitária.

A condição de estrangeira de Clarice, que desde pequena teria vivido com mais de uma língua em seu núcleo familiar, soma-se uma outra experiência do não-pertencer: os sete anos vividos no exterior durante o casamento, que culminariam também no

início da carreira como tradutora- atividade que exerceria até o final da vida e que se daria de maneira paralela ao seu período de maior criação literária e autoral. (LANIUS, 2021, p. 224).

Em *Água viva*, a partir de episódios banais, acompanha-se uma personagem-narradora que se dedica aos ciclos de estranhamento, epifania, transformação e reinauguração do olhar. A personagem nômade é puro movimento de desterritorialização e reterritorialização, entregue às viagens exploratórias de si. Ela tem uma alma porosa de ser contaminada por momentos de estranhamento e substratos de revelação que vão reverberar na sua lenta transformação interna. “Escuta: eu te deixo ser, deixa-me ser então” (LISPECTOR, 2019, p. 40).

Ao se desdobrar na tentativa de alcançar o que lhe escapa, debruçando-se sobre o próprio ato de escrita, essa personagem que é puro devir, retorna plurissignificada do seu ritual epifânico de estranhamento, transformação subjetiva e descoberta.

Desse modo, Clarice Lispector convida o leitor a refletir sobre o estranhamento que pavimenta o caminho necessário para enxergar o outro, o avesso do que se é. A teoria do Estranhamento nas artes, de uma maneira geral, tem sua origem na literatura, através do texto “A arte como procedimento” (Chklovski, 1999) em que se apregoa que onde houver arte está inerente o sentimento de estranhamento e a desfamiliarização como procedimentos gerais da arte. É na busca do outro de si, dado o desejo profundo de experimentar a alteridade, que as personagens clariceanas se reencontram e voltam a se pertencer, incorporando o outro e seu mundo interior.

Como se a alteridade devolvesse às personagens clariceanas algo de mais profundo de si mesmas, até então desconhecido, desterritorializando-as para que se tornem múltiplas e plurais, conforme elucida Silva (2020, p. 93). “Em *Água viva*, o outro é uma invenção da narradora. Ela cria um tu (o próprio eu) para poder manter-se viva e fazer existir a narrativa. Essa imagem, por sua vez, é sempre procurada, mas jamais encontrada em sua totalidade”.

2.2. O eu é sempre o outro: o nomadismo de uma literatura menor e a abertura para a alteridade

“Faço o papel de uma velhota gorda roliça e tagarela que conta a sua vida. Contudo, são os outros que me interessam realmente e que gosto de filmar. São os outros que me intrigam, me motivam, me desconcertam, me apaixonam” (*As praias de Agnès*, 2008).

Assim como na cinescrita de Agnès Varda em que se percebe uma inscrição subjetiva, desnudando o processo de pensamento e criação artística, paralelo ao movimento de carregar para dentro da própria obra a experiência feminina, as narrativas clariceanas são atravessadas por um olhar para dentro. Contudo, não se reduzindo à escrita de si e não encerradas sobre si mesmas. A sua escritura capta e reflete uma realidade exterior, partindo das emoções e motivações pessoais da própria escritora. Trata-se de escrever para ir além de si e articular-se com o outro. Assim, a escritura nômade de Clarice Lispector está permeada por linhas de fuga e pela inscrição de uma subjetividade à deriva, aberta aos processos de vir a ser.

Clarice apresenta uma escritura traçada a partir das linhas de fuga, conseguida através de uma estrangeiridade em relação a uma língua maior, canônica, conforme citam Deleuze e Guattari em *Kafka por uma literatura menor*. Uma escritura menor como marca de singularidade, de descontinuidade, à procura de diluir fronteiras, gêneros e diluir até o literário. Para Deleuze e Guattari (2021), as três características constituintes de uma literatura menor são a desterritorialização da língua, a sua ligação com o político e o valor coletivo da sua enunciação.

Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior. Mas a primeira característica, de toda maneira, é que, nela, a língua é afetada de um forte coeficiente de desterritorialização. Kafka define nesse sentido o impasse que barra aos judeus de Praga o acesso à escrita, e faz de sua literatura algo de impossível: impossibilidade de não escrever, impossibilidade de escrever em alemão, impossibilidade de escrever de outro modo. (...) A segunda característica das literaturas menores é que tudo nelas é político. A literatura menor é completamente diferente: seu espaço exíguo faz que cada caso individual seja imediatamente ligado à política (...). A terceira característica é que tudo toma um valor coletivo (...) (DELEUZE; GUATTARI, 2021, p. 35-37).

Em *Água viva*, a escritura à deriva, decorrente de uma subjetividade nômade e às voltas consigo mesma, está presente nessa obra inclassificável e de frágil enredo, como também pelo modo peculiar de operar com a palavra por meio de uma bricolagem e de uma confecção feita dos fragmentos de outros escritos da própria autora.

Após longos anos, virando e revirando essa obra que teve dois títulos provisórios, por sugestão do editor da *Artenova* Álvaro Pacheco, ela começa a escrever esse livro

caleidoscópico, juntando anotações feitas, anteriormente, com alguns trechos já publicados no *Jornal do Brasil*. Sendo assim, o processo de feitura de *Água viva* se dá com a técnica da repetição por meio das retomadas aos mesmos temas e migrações textuais. Através de uma composição de sobras, a autora escreve a partir das ruínas de uma linguagem fragmentada e descontínua “Esses fragmentos de livro querem dizer que eu trabalho em ruínas” (LISPECTOR, 2020, p. 20).

Nesse sentido, Simone Cury (2001) defende que Clarice apresenta uma escritura nômade que se desterritorializa e se deixa atravessar por linhas múltiplas, linhas de fuga, bem como apregoa que a autora trabalha com matéria reciclada, *modus operandi* que consiste em uma das características da literatura menor, alcançando um efeito de bricolagem.

Clarice, noutro sentido, opera com matéria reciclada, autocitação, uma das características de sua literatura menor-, redefinindo-a, reproduzindo-a, logrando assim efeitos de bricolagem. Re-elaboração, sem plano prévio, dos elementos preexistentes. Fragmentos, cacos, resíduos da obra inacabada e já resgatados na reintegração de um novo cenário, uma produção de extensivo repertório. A operação somente se viabiliza pela característica intrínseca de cada material reaproveitado: sua independência em relação ao conjunto, coagulações de uma obra sem limites, infinito por todos os flancos, liberto de um centro em um espaço de formas deslizantes. Deleuze e Guattari, em *O anti-Édipo*, identificam a bricolagem como ato de produzir o produto, introduzir fragmentos em fragmentações sempre novas, a não-terminação da produção é seu imperativo (...) (CURI, 2001, p. 37).

Em *Água viva*, o pensamento nômade ou rizomático vagueia solto, seguindo um livre fluxo de ideias. Ele cria o seu próprio caminho e concatena ideias em seu devir minoritário, potencial e criativo. É nesse devir minoritário que se tem a possibilidade de fazer um uso menor de sua própria língua. Conforme apregoam Deleuze e Guattari (2021), “como arrancar de sua própria língua uma literatura menor, capaz de escavar a linguagem, e de fazê-la ecoar seguindo uma linha revolucionária sóbria?”.

O nômade é alguém que escolhe a busca, não cabendo-lhe recusar as travessias, os processos de vir a ser e tornar-se. Assim, a escritura movente de Clarice se faz no movimento, na multiplicidade das relações e dos afetos. Para os textos e personagens clariceanas entregues ao devir, o que importa não é estabelecer um ponto de chegada, uma linha reta a ser seguida, mas abraçar os riscos da jornada e seus caminhos sinuosos, suas bifurcações e desvios.

O devir é um ponto de partida que não sabe exatamente onde se vai chegar, incorporando os acidentes do percurso. O devir tem como propósito a abertura de novas possibilidades e criação de subjetividades múltiplas, partindo-se do si para o fora de si.

Na escritura de Clarice, que se situa numa linha revolucionária de constante transformação e experimentação de si e da linguagem, o nomadismo se perfaz na intensidade, nos fluxos da viagem. Para Curi (2001), o movimento errante se faz dentro da língua, do texto, no nível do signo e das personagens. Nesse movimento não sedentário de des/reterritorialização, territórios se abrem e se desfazem continuamente.

No texto, inscrevendo-se e reescrevendo-se, ressignificando na transumância para outros contextos: trechos modificados, fragmentos inseridos aos extensos textos, trilhas que se intracomunicam na coerência da composição. Processo de criação na fragmentação, produção de multiplicidades. Textos que convergem no mesmo, como uma grande linha continuamente dobrada e desdobrada sobre si mesma, redesenhando um mosaico fractal da palavra (CURI, 2021, p. 78).

Assim, na literatura clariceana, ainda que as experiências pessoais da autora sejam evocadas e compartilhadas com o leitor, o eu consiste sempre em um movimento de tornar-se outros. Em *Água viva*, aufere-se uma pluralização da voz narrativa de uma personagem sem contornos definidos, mas que experimenta a si para tornar-se múltipla. Há o desenvolvimento na obra de um monólogo de muitas vozes fragmentárias, daquilo “que é vós pois não aguento ser apenas mim” (LANIUS, 2021, p. 228).

Escrever para Clarice é deslocar-se ainda que no mesmo espaço, num constante tornar-se outra coisa da escritura. A construção das personagens clariceanas se faz por meio do confronto e identificação com a alteridade, do ato de colocar-se em abertura com o mundo e com a diferença.

Algumas personagens clariceanas realizam viagens, partem, mudam de território. Outras lançam-se em viagens estáticas, intensas, encontram outro modo de espacialização, de estar e ser no espaço. As personagens desdobram-se, duplicam-se, formam séries por individuação coletiva, comunicam-se nos vários textos, sob distintos corpos que ora convergem, ora divergem entre si (...) (CURI, 2001, p. 152).

A preocupação em não ser autobiográfica em *Água viva*, mas ser bio, manifesta-se no próprio processo de reescrita da obra. A primeira versão do livro fora reduzida (de 188 páginas para 100) no intuito de mitigar aspectos pessoais que a autora deixou transparecer na obra, segundo elucida Alexandrino Severino (2019). Mesmo que a expressão pessoal pareça assumir um tom autobiográfico, ela não é confessional em *Água viva*, uma vez que pressupõe a manifestação de um sujeito que se coloca em abertura para o mundo, para a outridade. Conforme alerta Clarice sobre um possível equívoco autobiográfico: “Muita coisa não posso te contar. Não vou ser autobiográfica. Quero ser bio” (LISPECTOR, 2019, p. 516).

Foi precisamente para reduzir o mais possível o pessoal, dando maior relevo aos aspectos impessoais do texto, que a primeira versão foi completamente modificada e mais tarde substituída pela versão atual: “Estou enxugando o livro”, Clarice dissera

ao confiar-me o manuscrito. Foram necessários dois anos para que o caroço seco e germinativo fosse secando ao sol: para que a transformação do pessoal em impessoal fosse aos poucos se realizando. O processo de secagem foi violento (...) (SEVERINO, 2019, p. 144).

Por meio de uma escritura que apresenta uma subjetividade nômade, fabulatória, não circunscrita a um eu, Clarice capta a alteridade do outro através da potência dos encontros e afetos. Ante à dissolução de um sujeito incrustado, permite-se aprofundar e acolher o outro, tendo uma escuta porosa ao diferente, à alteridade, que muitas vezes, lhe é o oposto.

A escritura nômade coloca-se em abertura para os fluxos, permitindo-se ser atravessada por intensidades outras, mundos outros. Em *A paixão segundo G.H.*, por exemplo, a alteridade está radicalmente materializada na barata, que provoca a sensação de rejeição e estranhamento por se tratar de um inseto repulsivo. Contudo, é no instante em que ingere a barata que G.H. se reencontra e volta a se pertencer, incorporando a alteridade do outro (a barata) para dentro de si mesma.

Já em contos como *A bela e a fera*, *Amor e Mineirinho*, a autora encarna-se nos personagens conceituais que funcionam como intercessores, conduzindo o ato de pensamento dessa artista multifacetada que também não cessa de devir-outros. Numa dinâmica de oposição e identificação, as personagens clariceanas entram em contato com essas outridades radicais, vivenciando momentos epifânicos e estados de graça, abandonando a si mesmas no processo e voltando ressignificadas como nômades.

Perpassando pela obra clariceana, os intercessores que intercedem os movimentos e intensidades do pensamento da autora são, a título de exemplo: o mendigo com sua ferida grande demais (*A bela e a fera*), o cego mascando chiclete que irrompe em Ana uma viagem exploratória de si mesma (*Amor*) e o bandido Mineirinho, “morto com 13 tiros pela polícia quando uma bala bastava, o resto era vontade de matar” (*Mineirinho*).

Esta é a lei. Mas há alguma coisa que, se me faz ouvir o primeiro e o segundo tiro com um alívio de segurança, no terceiro me deixa alerta, no quarto desassossegada, o quinto e o sexto me cobrem de vergonha, o sétimo e o oitavo eu ouço com o coração batendo de horror, no nono e no décimo segundo chamo meu irmão. O décimo terceiro tiro me assassina – porque eu sou o outro. Porque eu quero ser esse outro (LISPECTOR, 2016, p. 387).

Em *Crítica e Clínica* (1997), Deleuze indica que a escrita é caso de devir e que à literatura convém o inacabado. É próprio da escrita um abandono de uma forma acabada para fazê-la entrar em devir. Em *Água viva*, a escrita se abre para outras veredas, constituindo uma cartografia permeada de linhas de fuga e devires. A personagem-narradora vai se conectando com devires minoritários, como o devir-animal, devir-insetos, devir-pintura, intercessores

diversos que representam uma alteridade radical de si mesma. Na contramão da narrativa de *A paixão segundo G.H* em que a personagem se aproxima da sua alteridade por meio de um episódio epifânico ameaçador, aqui a experiência de reconhecer-se no estranho familiar (unheimlich) e encarnar esse devir-outro se dá de uma forma mais natural.

Em *Água viva* são várias as passagens em que a personagem entra em devir. Em uma passagem em que ela fala do domingo como dia de ecos quentes, secos e emaranhados ao som de pássaros, abelhas e vespas, é perceptível a força do devir tomando a passagem quando, conclui que detesta o domingo, o oco e quer a coisa mais primeira por ser fonte de geração (...) (MALAMAN, 2018, p. 72).

Essa obra não codificada abre-se para a exploração de múltiplas possibilidades, desde bichos, plantas, insetos, animais peçonhentos, perpassando também por grutas, o dia e a noite. Tais intercessores operam os caminhos do pensamento da voz narrativa e as linhas de fuga conduzem a linguagem do texto. “É vasta fauna em *Água viva* que abarca pássaro, abelha, vespa, mosca, serpente, tigre, veado, ostra, gato, sapo, piolho, percevejo, larva, cão, coruja, tartaruga, mencionados de maneira furtiva, mas sempre em tom de apreço e identificação” (HEGENBERG, 2018, p. 48).

Conheci um ela que humanizava bicho conversando com ele e emprestando-lhe as próprias características. Não humanizo bicho porque é ofensa- há que respeitar-lhe a natureza-, eu é que me animalizo. Não é difícil e vem simplesmente. É só não lutar contra e é só entregar-se (LISPECTOR, 2019, p. 58).

Para além da travessia ao devir-animal, bem como aos devires-minoritários que perpassam a obra, dando a conhecer a radicalidade dessa experiência, está o fato de que esse livro-experimento se conjuga com outras linguagens, sobretudo, a pictórica através de uma forma livre e abstrata que se avizinha à comunicação não-verbal. A voz narrativa tenta mesclar paleta de cores e palavras, experimentando o ser-outro também por meio dos movimentos de aproximação entre pintura e escrita.

O texto prima por uma potência que dilui fronteiras entre a literatura, música, pintura. A escrita passa por um gesto de devir em arte que possibilita a criação e contamina o leitor em seu devir-água a conferir plasticidade à existência. Não há nomes próprios ou iniciais o que existe é a individuação de uma subjetividade- inumana, intensiva, em que a personalidade é tragada por um devir-outro na passagem das águas do mundo (MALAMAN, 2018, p. 64).

Para Deleuze e Guattari (1992), um grande escritor é “um artista que inventa afectos não conhecidos e os faz vir à luz do dia, como o devir de seus personagens”, nesse sentido, *Água viva* é um livro que vai diluindo fronteiras, desconstruindo a linguagem e escorrendo em devires-outros da autora. Essa narrativa fragmentária, caleidoscópica e aberta sempre devém algo, entrando em aliança com forças da natureza diferentes.

Há uma passagem arriscada para tornar-se outra coisa (devir-animal, devir-mulher, devir-escritora, devir-planta, devir-coisa), abalando a ideia de uma identidade fixa, fechada em si mesma, conforme propõe Nascimento (2012, p. 35) acerca da literatura clariceana: “A intertroca desterritorializa identidades ontológicas, abrindo para diferenças irreduzíveis à imanência histórica ou existencial”.

Ante o exposto, por meio de uma escritura que experimenta formas, pautada pelo movimento e transformação contínua, a voz narrativa de *Água viva* permite se colocar no lugar do outro-ser ou devir-outros, em termos deleuzianos. Clarice fala de si através do outro e se constrói com essa alteridade radical: bicho, inseto, cores, paisagens, plantas, questionando as fronteiras do humano e um certo antropocentrismo que subjuga os seres não dotados de linguagem-verbal.

Ao experimentar, em *Água viva*, o não-humano como diferença e em relação dialógica, rompe-se a estrutura hierarquizante do antropocentrismo, valorizando a animalização do Homem. Não se pretende humanizar ou domesticar o animal, mas experimentar o tornar-se outro a partir da intertroca de olhares de naturezas díspares que se chocam e se aproximam por meio da empatia, do respeito, bem como do desejo de experimentar a outridade em suas metamorfoses. Quando escreve, Clarice traveste-se de suas personagens que são devires-minoritários, incorporando o outro nessa passagem e experimentando a si como alteridade.

(...) a figura do animal em Clarice é também intensamente desfigurante. Antes de tudo, desfigura nossos pré-conceitos para com os animais e para com a diferença geral. Tendemos a rebaixar tudo o que não acreditamos servir como espelho: os animais, as mulheres, os índios, os negros, e todos os grupos étnicos classificados como minorias, minorizados, portanto, ainda quando constituem a maioria em determinadas sociedades. Ou seja, desqualifica-se tudo o que a cultura falocêntrica quer excluir de seu sistema de valores ou, no máximo, incluir como força operante, operária e submissa, em suma, servilizada (NASCIMENTO, 2012, p. 35-36).

Dessa forma, Lispector torna a escrita um modo de possibilidade de exploração sobre si, sobre a criação artística e o mundo. Na obra clariceana, o eu é sempre o outro, tanto que Olga de Sá (1984) dedica algumas linhas acerca do processo de criação literária da autora que ocorre de maneira similar em *Água viva*: “a própria personagem, que monologa, se desdobra em duas entidades mentais: o eu e o outro, um eu que fala e o mesmo eu que se ouve como se fosse um outro”.

Às vezes, quando vejo uma pessoa que nunca vi. E tenho algum tempo para observá-la, eu me encarno nela e assim dou um grande passo para conhecê-la (...). Preciso é prestar atenção para não me encarnar numa vida perigosa e atraente, e que por isso mesmo eu não queira o retorno a mim mesma (LISPECTOR, 2019, p. 380).

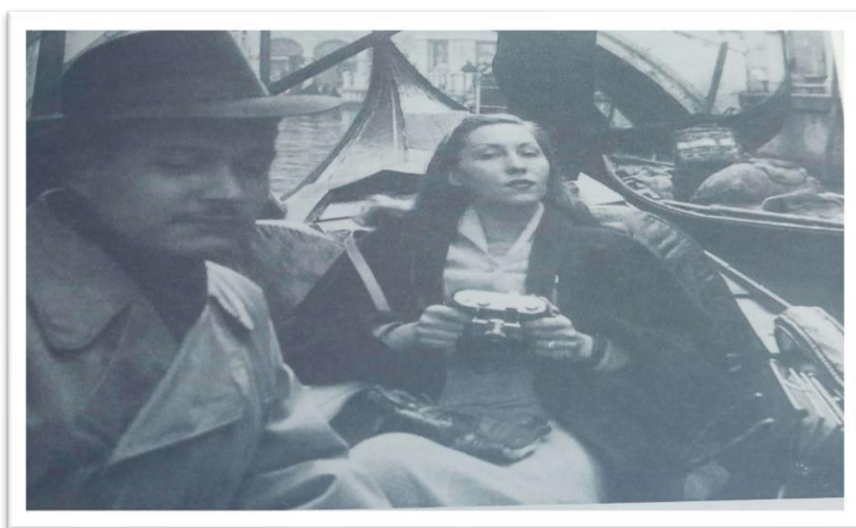
2.3. Águas turbulentas: os devires e o entre-ser na literatura clariceana

Se abrissemos as pessoas, encontraríamos paisagens, se abrissem a mim, encontrariam praias (*As Praias de Agnès*, 2008).

A água é na acepção de Bachelard (2018, p. 23), o espelho onde Narciso se vê. Tanto em Varda quanto em Clarice, a água não espelha uma imagem estável, ela é um movimento contínuo, autorrefletindo o que se sente e a forma de dizê-lo. O ser ligado à transitoriedade e fluidez da água é um ser em vertigem, que morre e renasce a cada minuto.

Assim como o sema da água e sua natureza instável, de passagem, a escritura de Lispector configura uma consistência em fuga, hesitante. O fluxo do pensamento da autora se movimenta por caminhos outros, encontrando curvas e bifurcações no percurso. “(...) escrevo redondo, enovelado e tépido, mas às vezes frígido como os instantes frescos, água do riacho que treme sempre por si mesma” (LISPECTOR, 2019, p. 28).

Figura 27: Clarice e o marido em Veneza. Ela morou longos anos no exterior com o marido diplomata (Clarice uma vida que se conta- Nádía Gotlib).



Fonte: Gotlib, (2013).

Feito o movimento vivo das águas, os percursos oscilantes acompanharam Clarice, impedindo-lhe de fincar raízes em um único lugar. Apesar de estar sempre à deriva, movendo-se por ambientes diferentes, o que lhe causava um sentimento de estrangeirismo e não pertencimento, as paisagens litorâneas sempre cercaram a escritora nômade e o fascínio pelas águas salgadas do mar transbordou por entre as margens, respingando em seus escritos. Por meio desse processo de entrar em devir com o outro, experimentando o lugar do outro, essa subjetividade deslocada vai se transformando e se libertando pelo espaço.

Vejo aranhas penugentas e negras. Ratos e ratazanas correm espantados pelo chão e pelas paredes. Entre as pedras o escorpião, Caranguejos, iguais a eles mesmos desde a pré-história, através de mortes e nascimentos, pareceriam bestas ameaçadoras se

fossem do tamanho de um homem. Baratas velhas se arrastam na penumbra. E tudo isso sou eu (LISPECTOR, 2019, p. 32).

Partindo da Ucrânia pelo mar, a família Lispector chega a Maceió, em março de 1922. A fuga do lugar de origem foi empreendida em decorrência da perseguição dos pogroms aos judeus. Lá, a família desce em um barco pequeno, já que ainda não havia porto na cidade onde os grandes navios atracassem. “Ao desembarcarem do navio Cuyabá, não se depararam nem com o intenso movimento típico do porto de Hamburgo, na Alemanha, nem com um cais onde o navio, atracado, oferecesse razoável conforto para os tripulantes” (GOTLIB, 2013, p. 50).

Clarice viveu por três anos, em Maceió, até que ela e sua família novamente se desloca, partindo para Recife em busca de melhores rendimentos. “É assim que termina a primeira fase de vida no Brasil: com muito trabalho e muita desilusão. Resta ao pai fazer nova tentativa. Parte para Recife, à procura de nova e melhor chance de trabalho” (GOTLIB, 2013, p. 51).

Figura 28: Ginásio pernambucano onde estudou Clarice (Clarice uma vida que se conta- Nádia Gotlib)



Fonte: Gotlib, (2013).

Na capital pernambucana, Clarice vive até os 12 anos. Segundo Gotlib (2013), a família fora morar em Recife, atraída por possíveis oportunidades de trabalho para os imigrantes, em razão da economia açucareira e do comércio robusto, de então. Contudo, alguns anos depois do falecimento de Marieta, mãe de Elisa, Tania e Clarice, a família Lispector decide morar no Rio de Janeiro e mais uma vez tentar a sorte em outras paisagens. “De doze para treze anos mudamos do Recife para o Rio, a bordo de um navio inglês”, relata a escritora em crônica sobre tal viagem.

A memória afetiva da infância no litoral nordestino vai circundar Clarice ao longo da vida e inundar alguns de seus textos, como nas crônicas *Banhos de mar* ou *Restos do carnaval*. A

memória do ensinamento do pai sobre acreditar na cura dos males, através dos banhos de mar, evitando tirar o sal da pele de imediato, eternizou-se em suas obras. Essa lembrança luminosa do vivido passará a ser um *leitmotiv* em sua experiência literária.

Figura 29: Infância de Clarice em Recife (Clarice uma vida que se conta- Nádía Gotlib).



Fonte: Gotlib, (2013).

Seja em Maceió, seja em Recife, seja no Rio de Janeiro, o encontro com as praias e paisagens marítimas foi remoldando a subjetividade à deriva dessa escritora que vai experimentando formas, desconstruindo convenções da linguagem literária e investigando a si mesma, nessas travessias moventes, aquosas.

Meu pai acreditava que todos os anos se devia fazer uma cura de banhos de mar. E nunca fui tão feliz quanto naquelas temporadas de banhos em Olinda, Recife. (...) Bem sei que estou tão emocionada que não consigo escrever. O mar de Olinda era muito iodado e salgado. E eu fazia o que no futuro sempre iria fazer: com as mãos em concha, eu as mergulhava nas águas, e traziam um pouco de mar até minha boca: eu bebia diariamente o mar, de tal modo que queria unir-me a ele (LISPECTOR, 2020, p. 215).

Para além das crônicas e contos, a simbologia das águas vai atravessar os romances clariceanos, desde a sua primeira obra *Perto do coração selvagem* (1943), perpassando por *O lustre* (1946), *A paixão segundo G.H* (1964), *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969) e *Água viva* (1973). Apresentando diferentes significados, as águas em Clarice estão atreladas aos movimentos pulsionais das personagens femininas que também são fluidas e não acabadas. Irrigadas por dentro, elas estão sempre em movimento de vir a ser e tornar-se outras. As passagens das águas vão trazer possibilidades de nascimento, refúgio, autoconhecimento, renovação, empoderamento, mas também destruição e morte.

Como um ritual de passagem e iniciação para a vida adulta, a personagem Joana em *Perto do coração selvagem*, vivencia sua epifania individual, descobrindo um corpo nascente de mulher que emerge da infância, ao banhar-se na água morna da banheira. A personagem mergulha também em sensações perturbadoras que vão desestabilizar sua ilusão de solidez e desmontar a imagem serena de si mesma. “As sensações produzidas pela água morna, que lhe abraça o corpo e sobre ele pesa, expressas por um novo símile -lembram o mar. A invasão da maré no corpo da moça é uma metáfora do ritual da fecundação (...)” (SÁ, 1979, p. 270).

Já em *Perto do coração selvagem* a água aparece como elemento afirmativo ao conhecimento turbulento que a personagem Joana toma de si no capítulo intitulado *O banho*. A passagem potencializa um escoamento de sensações vertiginosas vivenciadas pela protagonista em contato com a água. Após cometer o ato transgressor do furto de um livro e do estranho diálogo com o professor, Joana sente o descortinar da existência a partir do momento em que se encontra com as águas mornas da banheira. A cena desloca para o primeiro plano o flagrante da identidade feminina que irrompe nas águas (ALONSO, 2019, p. 81).

O movimento de aproximação entre o mar e a mulher é uma das metáforas recorrentes na literatura clariceana. Em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* deparamo-nos com uma protagonista, às voltas consigo mesma, que se atira a uma viagem exploratória de si. Lóri (Loreley), cujo nome faz referência ao mito da sereia de Reno, somente se autodescobre, encontrando a si mesma na profundidade das águas do mar. “Ali estava o mar, a mais ininteligível das existências não-humanas. E ali estava a mulher, de pé, o mais ininteligível dos seres vivos” (LISPECTOR, 1970, p. 83).

Estar face a face com o mar simboliza o processo de autopertencimento da personagem, tal qual um ritual de renovação, bem como o mar pode vir a ser um intercessor, uma alteridade que inspira coragem e renovação à Lóri. “Para compreender como ocorre este processo, vale a pena observarmos a cena em que Lóri se retira do cotidiano automatizado para mergulhar nas águas do mar, tal como num ritual iniciático, em que atinge a superioridade de seu ser” (ALONSO, 2019, p. 97).

Vestiu o maiô e o roupão, e em jejum mesmo caminhou até a praia. Estava tão fresco e bom na rua! Onde não passava ninguém ainda, senão ao longe a carroça do leiteiro. E aí estava ele, o mar. Aí estava o mar, a mais ininteligível das existências não-humanas. E ali estava a mulher, de pé, o mais ininteligível dos seres vivos (...) (LISPECTOR, 1982b, p. 76-81).

Com uma linguagem levada à desterritorialização, o momento da escritura clariceana é a do devir, da abertura para novas possibilidades e mundos outros. Na inviabilidade de reter-se em uma forma, a escritura dessa artista, desagua para outros lugares, sempre em vias de tornar-se algo, tornar-se múltipla.

Se a arte consegue promover a intensificação das sensações, é porque o artista e, nesse caso, o poeta, tenderá a transformar-se em máquina de sentir literalmente. O poeta

tende a mudar radicalmente a sua postura perante o mundo, esforçando-se para que toda sua sensibilidade esteja direcionada para um sentir poético. (...) essa etapa só é completa quando o poeta já deixa de sê-lo de fato para experimentar sensações intensivas em sua plenitude: o destino do artista/poeta é o devir-outro. O devir-outro configura-se como um estado de metamorfose, de fragmentação sensível do desassossego: nunca estar cômodo, estável, estático, mas em constante mutação (PACHECO, 2013, p. 114).

Sob uma matéria fluida, caótica e em fuga, *Água viva* é uma obra inclassificável que não cabe em demarcações, um livro que quase nada narra, constituindo um fluxo errante e digressivo sobre o próprio ato da escrita, pintura, vida e morte. “À falta de melhor palavra, ficção é o nome equívoco desse texto fronteiro inclassificável, que está no limite entre literatura e experiência vivida” (NUNES, p. 157).

A trama da obra é tênue. Um eu declinado no feminino escreve a um tu, no masculino, expondo suas ânsias e procuras, num discurso de fluidez ininterrupta entre o delírio, a confissão e a sedução: para te escrever eu antes me perfumei toda. Eu te conheço todo por te viver toda (LISPECTOR, 1973, p. 63). O eu e o tu de *Água viva* são tão permutáveis que podem se integrar com o não-humano- a natureza, as palavras, os animais, a coisa, ou o it- espessando-se na densa selva de palavras (LISPECTOR, 1973^a. P.29), num processo de contaminação e correspondências que interliga o animal (humano e não-humano) ao vegetal, e conecta paixão, significação, vida e violência. (HELENA, 1997, p. 78).

Assim como a linguagem elástica, as personagens nômades de Clarice também estão entregues às linhas de fuga. Desterritorializadas, elas estão por um fio do perigo, da beleza do olhar inaugural, do abismo, do gosto insosso, deslizando em uma vida que explode e ultrapassa os limites da casca, os limites da ordem. Elas estão a um passo de cair no abismo da desordem íntima, cair de amor, cair na loucura, cair na realidade da autodescoberta de si e do entorno, por meio de episódios epifânicos reveladores.

Para me refazer e te refazer volto a meu estado de jardim e sombra, fresca realidade, mal existo e se existo é com delicado cuidado. Em redor da sombra faz calor de suor abundante. Estou viva. Mas sinto que ainda não alcancei os meus limites, fronteiras o quê? Sem fronteiras, a aventura da liberdade perigosa. Mas arrisco, vivo arriscando. Estou cheia de acácias balançando amarelas, e eu que mal e mal comecei minha jornada, começo-a com um senso de tragédia, adivinhando para que oceano perdido vão os meus passos de vida (LISPECTOR, 2019, p. 34).

Já a narradora-personagem de *Água viva* vai explorando a si mesma e o ato da escrita, a partir do ritual de travessia em que se rasga a casca do cotidiano da artista plástica para se experimentar o desvelar de um devir-escritora. “É tão curioso ter substituído as tintas por essa coisa estranha que é a palavra. Palavras- movo-me com cuidado entre elas que podem se tornar ameaçadoras (...)” (LISPECTOR, 2019, p. 38).

Essa personagem anônima coloca-se em abertura com o mundo e vai se transformando com ele, desdobrando-se em subjetividades novas. Ela está em constante fricção com devires-outros que podem ser gente, bicho, planta, gruta, ostra, baratas, conforme elucida Helena (1997,

p. 80): “um sujeito vindo a ser, cujas partículas fluem num marítimo balé, entre algas e águas-vivas”.

A pintora/escritora iniciante decide escrever de corpo inteiro (um corpo-escrita), dedicando-se à eterna procura pelo instante-já e à quarta dimensão da palavra, na tentativa de capturar o é da coisa, aquilo que a palavra não atinge: “esse instante incontável, maior que o acontecimento em si”. “Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo a corpo comigo mesma (...)” (LISPECTOR, 2019, p. 28).

A voz narrativa desse ser anônimo, de quem não são reveladas informações sólidas, só se conhecendo a profissão, vai escrevendo anotações em um presente contínuo: “E se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo, estou em luta com a vibração última” (LISPECTOR, 2019, p. 29). Nessa experiência enigmática, afetos, potências, corpo, mar, mulher, animal, planta, pintura, escrita e música transbordam e se conjugam pelo oceano, gerando combinatórias, fluxos outros, sempre escoando em outra coisa. A abertura para os devires-outros possibilita a amplificação das intensidades e deslocamentos para novos agentes criadores.

Para além de a água simbolizar o marco de transformação emocional da personagem que toma consciência de uma profundidade subjetiva até então desconhecida, existe a possibilidade de o elemento aquoso representar a liberdade ao restabelecer seu autoconhecimento, como também por desestabilizar a ilusão de proteção, a mansa aparência das coisas.

Em *Água viva*, as águas estão sempre oscilantes, refletindo imagens em movimento que escapam de uma forma, o próprio título da obra tem um caráter dicotômico, dubio, podendo tanto referir-se à “medusa marinha quanto à água da vida, batismal” (NUNES, 1995, p. 158). A água surge como elemento atrelado à vida, ao nascimento do ser ou da potência criativa através da escrita. “Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras- limiar de entrada de ancestral que é o útero do mundo e dele vou nascer” (LISPECTOR, 2019, p. 31).

A água e os correlatos de fontes, lagoas e cachoeiras acompanham o silêncio enérgico do discurso da narradora. Tal silêncio pode ser visto como parte integrante da poética do indizível como consciência dilacerante em relação à prática escritural, processo que ronda a obra de Clarice e já aparecera com toda a força em *A paixão segundo G.H.* Assim, a voz narrativa mergulha o texto num intrigante fluxo de palavras, abarcando diferentes assuntos, os quais surgem ao leitor como partes desconexas e esgarçadas do tema fulcral: a escrita (...) (ALONSO, 2019, p. 101).

Em Clarice, as águas são violentas e profundas, assumindo uma espécie de cólera que conduz as personagens para uma experiência transcendental em busca do autoconhecimento através do processo penoso de se deparar com o desconhecido de si. Submergir na narrativa dessa obra rizomática é lançar-se ao mar seduzido pelos encantos da escritura nômade clariceana que fascina como o canto da sereia, porém, com o risco de se deixar arder por dentro. A água viva vai inscrevendo nos corpos dos naufragos leitores seus rastros e marcas indeléveis até que a dor reste esquecida. A sua escritura, em conluio com o mar revoltado, expõe os corpos ao perigo.

Como uma escritora vidente que enxerga na vida algo grande demais, Clarice vai pavimentando o caminho em *Água viva* para a conexão de múltiplos agenciamentos, entrecruzados com sensações diversas. Vai muito longe sua escrita como um trabalho feito com a força do corpo até que fique insustentável. “Escrever não tem outra função: ser um fluxo que se conjuga com outros fluxos- todos devires minoritários do mundo” (DELEUZE; PARNET, 1988, p. 63). Clarice é uma artista que excede os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido, ela sente algo forte demais que a ultrapassa: “O que te escrevo não vem de manso, subindo aos poucos até um auge para depois ir morrendo de manso. Não: o que te escrevo é de fogo como olhos em brasa” (LISPECTOR, 2019, p. 44).

Nessa obra fronteira, híbrida que escorre em devires-outros, onde a voz narrativa se inclina sobre a própria confecção da escrita e seu processo criativo, o texto em prosa pode ser lido a partir de qualquer trecho, sem seguir uma linha reta, uma linearidade. Rizomática e fluida feito água que escorre e se espraia em várias direções, *Água viva* foge de uma forma consistente, de um ponto de chegada bem demarcado ou de um destino dado.

Como uma escritora oceânica que desce até as profundezas desconhecidas do mar para contemplar coisas belas, a sua obra é uma experiência sensorial que ultrapassa uma estrutura comum da enunciação literária. *Água viva* é tudo aquilo que não cabe, não tem forma e não comporta, é um texto fronteiro feito para se derramar, desconhecendo medidas. A obra caleidoscópica é um convite para arremessar-se ao fundo do mar revoltado e por lá ficar submerso, por um tempo. Até emergir à superfície com vestes já encharcadas e destroçadas, mas de alma renovada feito um cavalo novo, renascida da própria morte. “Penso que agora terei que pedir licença para morrer um pouco. Com licença – sim? Não demoro. Obrigada.Não. Não consegui morrer. Termina aqui esta ‘coisa-palavra’ (...)” (LISPECTOR, 2019, p. 70-71).

3. DO CINE-ENSAIO DE VARDA AO ANTILIVRO DE CLARICE: TRANSGRESSÃO DE FORMAS E LIBERDADE DE EXPERIMENTAÇÃO DAS NARRATIVAS

“Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando. Mas que mal tem isso?” (LISPECTOR, 2019, p. 37).

Alargando fronteiras, na literatura ou no cinema, o ensaio experimenta ideias, a vida e a si mesmo, possibilitando desvelar o funcionamento interno do ato de criação, bem como dando a conhecer os movimentos do pensamento do ensaísta que inscreve sua presença subjetiva na própria obra.

Situado em uma espécie de entre-lugar por não pertencer a uma classificação de gênero, o ensaio, desde sua gênese filosófico-literária, foge de uma normatividade clássica que o impeça de se reinventar, constituindo um território fértil para a livre disposição do pensamento. Dada a sua dimensão aberta, o ensaio não propõe respostas fechadas ou modelos engessados, pois a forma ensaística recusa o pensamento sistemático e metódico, ancorando-se na dúvida e inquietação. Conforme salienta Almeida (2018):

Os ensaios literário e fílmico aproximam-se principalmente no que se refere à forma, entendida aqui como a sua expressão materializada num todo observável, seja ele um texto ou um filme. Ambos se situam eternamente numa espécie de entre-lugar ou num “entre-gêneros”, já que não parecem autorizar filiação a gênero algum e menos ainda pretendem constituir-se eles mesmos como gêneros autônomos, dotados de demarcações internas mais rígidas (ALMEIDA, 2018, p. 93).

Marcado pelos princípios da liberdade, invenção subjetiva e experimentação, o ensaio literário tem como obra fundante *Os ensaios* de Montaigne. Com uma escrita de inflexões ensaísticas, Montaigne compõe uma tentativa de autorretrato de um pensador em movimento, às voltas consigo mesmo, questionando e experimentando livremente o pensamento no ato de escrita. Cabe ressaltar que a obra do pensador, para além de configurar uma referência central no campo da filosofia, foi também apropriada e estendida à literatura, tornando-se um marco na gênese do ensaio literário.

Nos ensaios de Montaigne e nas obras de Pascal, especialmente nos pensamentos, pode-se identificar, portanto, uma produção de sentido e de referentes que é homóloga ao processo de criação literária. O ensaio não é certamente uma forma de literatura, mas é, em si, forma; ou pelo menos manifesta, em sua estrutura interna de enunciação, a impossibilidade de ultrapassar a forma: o ensaio oscila sempre entre uma demanda filosófica, referencial, e sua impossibilidade- o que transforma suas representações em imagens (e não conceitos) (PINTO, 1998, p. 57).

Colocando-se no próprio texto, bem como dedicando-se a um contínuo exercício de questionamento e experimentação de si, o autor ainda que não inaugure um gênero, é responsável

por esboçar características formadoras para a escrita ensaística, como “a liberdade formal, a reflexividade e, principalmente, a ausência de prescrições de regras” (ALMEIDA, 2018, p. 23).

Ao contrário do que ocorreu no cenário filosófico-literário, na história do cinema não há precisamente uma obra inaugural do ensaio fílmico, embora o parâmetro ensaístico tenha sido inserido, ao modo de um proto-ensaio, nos anos de 1950 na análise de Bazin sobre *Carta da Sibéria* de Marker, considerado por ele como ensaio fílmico⁶. Ainda que seja possível identificar um potencial ensaístico desde as primeiras décadas das realizações cinematográficas, o ensaio no cinema vai ganhar força a partir da década de 90 com uma guinada subjetiva do documentário, pondo em evidência o cine-ensaio. Como salienta Weinrichter (apud Teixeira, 2015:50), o ensaio no cinema como forma que pensa, desvinculando-se da função convencional de contar histórias, não poderia nascer pronto, sendo imprescindível experimentar um longo processo de maturação em sua práxis.

O cinema tinha de aprender primeiro a manusear as imagens, a criá-las, a combiná-las; logo deveria aprender a criar representações do mundo real ao longo da prática documental; vencer posteriormente sua natural resistência ao verbal e seu rechaço à subordinação da imagem a um discurso não primordialmente visual, questões herdadas dos abusos da primeira fase do documentário, de sua utilização dessa voz de Deus cheia de uma abusiva autoridade epistemológica; quem sabe deveria produzir também um certo cansaço da imagem, um esgotamento de sua velha fascinação que possibilitara a ideia de voltar a usar, de voltar a olhar as imagens de outra maneira (...) (Weinrichter apud Teixeira, 2015:50-51).

O ensaio fílmico com vocação de gerar conhecimento, discutir ideias, para além de contar uma história configura-se um projeto da modernidade em que se inscreve a reflexão através das imagens. Daí, a menção às obras cinematográficas de Godard, Marker, Rossellini, Welles, entre outras, como pioneiras na noção da inflexão ensaística no cinema, já que o solo fértil do ensaísmo estaria centrado no cinema moderno, como bem salienta Almeida (2018) ao discorrer sobre o filme *Viagem à Itália* de Roberto Rossellini: “E especialmente no que se refere a *Viagem à Itália*, estariam postos ali todos os princípios do ensaio, que se exerce como pensamento, ponderação, exame, teste, experimentação, “tateamento”, experiência do mundo, da vida e de si”.

O ensaio como uma forma livre de restrição formal, dando a conhecer a visão subjetiva e os processos de pensamento do realizador por meio de imagens, pode ser identificado em práticas cinematográficas como a de Agnès Varda em *As praias de Agnès* (2008), onde se parte do si para refletir um momento histórico, situando-se às margens da memória pessoal e coletiva

⁶ Bazin, A. (1998). Chris Marker – Lettre de Sibérie. In J. Narboni (org.), André Bazin: Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague. Paris: Cahiers du Cinéma.

de uma geração. Nessa deriva ensaística, há o encontro da experiência pessoal, de natureza não confessional, com o domínio público.

Com a proximidade dos 80 anos, *As Praias de Agnès* nasce da vontade da cineasta em reunir, em um filme caleidoscópico, memórias de sua vida, carreira, lugares e pessoas relevantes para a sua trajetória. Embora, os trechos iniciais do filme apresentem relatos da infância e origem de Varda, a narrativa não segue apenas uma ordem linear, ela apresenta movimentos circulares e correntes, com saltos imprevisíveis, assim como funciona o fluxo da memória. Já que no exercício de lembrar, há um esforço para atualizar a memória com o passado fluindo no presente.

Embora, o filme-ensaio da cineasta tenha como ponto de partida um desejo de falar de si, ele não se circunscreve a uma autobiografia e ao ato de contar a própria história, apresentando-se como uma cinescrita de ruptura que se move para frente e para trás. Com um potencial inventivo, Varda vai tecendo livremente uma forma fílmica que experimenta pensar sobre si em abertura com outros agenciamentos externos. A cinescritora mostra em seu trabalho um incessante desejo de criar e uma hábil capacidade de construir sobre seus arquivos fílmicos e fotográficos, sem se repetir.

O filme concentra-se muito pouco nos detalhes da infância de Varda; de fato, em uma cena inicial, ela nega categoricamente que sua infância a inspirou de alguma forma ou poderia fornecer a chave para a pessoa que ela se tornou. O filme, em vez disso, concentra-se mais insistentemente em criar uma tapeçaria da obra de Varda, incorporando um grande número de imagens em movimento de sua longa carreira em sua história de vida. Uma das estratégias mais surpreendentes do filme é o uso da reencenação. Varda encena cenas do passado e fantasias do presente com extraordinária variedade e invenção. (CONWAY, 2015, p. 112, tradução nossa).

Para além de escavar a memória mexendo e remexendo seus materiais de arquivo, Varda está preocupada com a atividade criadora de inventar um novo trabalho e estética, recorrendo ao uso de restituição fictícia, instalações, atos performativos, avatares e colagens que remontem à experiência do vivido. O que pode ser percebido em uma cena de *As praias de Agnès*, na qual a cineasta comenta sobre a mudança de sua família de *Sète* para Paris em 1944. A memória desse episódio familiar é revisitada por meio do recurso da encenação. Em imagem em primeira mão, a própria cineasta-personagem navega de barco pelos canais de *Sète*, em sequência, corta-se para imagens de arquivo de *La Pointe Courte*, com locução em primeira pessoa de Varda, que comenta ter batizado seu primeiro filme com o nome desse bairro.

Quem também é imbuída pela vontade criadora de ensaiar uma nova forma estética, só que desta vez na escrita literária, é Clarice Lispector. A autora denominou *Água viva* de um antilivro,

hesitando inicialmente em publicá-lo por ainda considerá-lo inacabado, por não apresentar uma história e julgá-lo demasiado subjetivo.

A feitura de *Água viva* se faz como quem escreve experimentando um questionamento e perseguindo o pensamento que se move de forma múltipla. O ato de inclinar-se sobre o próprio processo de escrita e criação artística, bem como a presença de uma desterritorialização da linguagem canônica, permitindo o atravessamento da escritura nômade de Clarice por devires-outros da autora nesse livro-experimento, evidenciam um gesto ensaístico de uma escritura que se perfaz com liberdade reflexiva. Conforme salienta Adorno, “escreve ensaísticamente quem compõe experimentando, quem vira e revira o seu objeto, quem o questiona, quem o prova e o submete à reflexão” (ADORNO, 2003, p. 36).

Para além de uma personagem-narradora que se apresenta como escritora-aprendiz, o que dialoga com a experiência pessoal de Lispector, que não se reconhecia como escritora profissional, mas como amadora, a presença subjetiva da autora com potencial ensaístico se faz também por desvelar os caminhos e funcionamento do seu pensamento, bem como por dar a conhecer o mecanismo de criação nessa obra que é um modo de pensar.

O gesto ensaístico pode ser percebido também no processo de feitura da obra, que foi resultado de um longo ato de gestação. *Água viva* fora rasurada e refeita seguidas vezes até chegar a sua versão definitiva. Ela produz o livro a partir da reescrita, recolhendo restos de outros textos seus e ressignificando esses escritos. À maneira ensaística da Varda que repete, repete para criar algo, Clarice também se utiliza dessa repetição diferencial, revisitando e debruçando-se sobre seu acervo particular, para criar mundos outros e novos caminhos num esforço de criar outras configurações de suas apropriações.

3.1 Contaminações entre cine-ensaio e literatura experimental: as construções estilísticas, o efeito de bricolagem e remissão ao próprio acervo das artistas na confecção de suas obras

Em *As Praias de Agnès*, Varda estrutura uma narrativa que fala sobre o vivido, por meio da combinatória de seus trabalhos cinematográficos, fotografias familiares e de sua autoria e, por fim, arquivos de filmes que remetem a outros filmes e memórias pessoais e sociais. Posicionando-se como narradora e personagem do filme, para além de tecer comentários sobre sua obra ou sobre si mesma através de uma narrativa autorreflexiva, a cineasta já idosa, na iminência de seus 80 anos, rememora experiências

já vivenciadas à medida que vai se refazendo por meio do seu processo de pensamento movente.

Nesse filme caleidoscópico, constituído de estilhaços da própria realizadora, ela apresenta uma variedade de materiais de composição como imagens em primeira mão, voz over em primeira pessoa, música, instalação de espelhos em frente ao mar, encenações, atos performativos, recortes de jornais, artes plásticas, fotografias e trechos dos seus filmes. Nessa perspectiva, como um *bricoleur*, a cineasta experimenta o seu material heterogêneo e híbrido na feitura da obra, costurando fragmentos do vasto acervo pessoal para produzir algo novo, estéticas desencadeadoras de novos mundos. Através de uma espécie de bricolagem, Varda vai amontoando seus retalhos diversos, costurados com enunciações emotivas, de modo a seguir o deslocamento de si para fora de si.

Seu trabalho desde 2000 compreende a tendência de sua carreira de experimentar novas estratégias estéticas, muitas delas refinadas a partir de seu trabalho de instalação, notadamente a intensificação da edição associativa, a sobreposição de imagens usando ferramentas digitais, o uso de técnicas de colagem e experimentação com a proliferação de telas (CONWAY, 2015, p. 122, tradução nossa).

O trabalho de criação fílmica a partir da reorganização do arquivo audiovisual esteve presente no cinema desde o seu período clássico, mas é com o cinema moderno que a prática do *found footage* vai ganhar mais relevo. A partir da concepção do cine-ensaio, torna-se mais evidente a ressignificação do material apropriado no intuito de desnaturalizá-lo de sua função primeira para criar sentidos outros. A retomada às próprias imagens ou o reaproveitamento do material de terceiros para a produção de sentidos tem sido uma importante tendência estético-formal do ensaio no cinema, conforme elucida Teixeira.

O trabalho de criação a partir de arquivos audiovisuais (“filme de arquivo”, “filme de compilação”, “*found footage* film”, “filme de montagem”, “metraje encontrado”), sempre fez parte do cinema pelo menos desde o período clássico (*A queda da dinastia Romanov*/1927, Esfir Shub), e isso, de maneiras diferenciadas, nos seus três territórios-concepções que lá se formaram: ficção, documentário, experimental-vanguarda. Mas é a partir do cinema moderno que as demandas por eles ganharam um impulso de maior elaboração artística, sobretudo dos anos de 1970 em diante com a proliferação de novos dispositivos e disseminação das imagens, quando torna a ganhar relevo um conceito como o de “apropriação” cinematográfica (no limiar da crise do cinema de autor) que, a partir desse quarto domínio da imagem atual, o do filme-ensaio, lhe acrescenta uma maior especificidade com o conceito de “ressignificação” (Bernardet, 2000) (TEIXEIRA, 2021, p. 13).

Diante do uso de uma diversidade de modos de composição, o arquivo fílmico particular da cineasta é um dos muitos materiais constitutivos de *As praias de Agnès*. A revisitação ao seu material reciclado foi uma das estratégias narrativas da realizadora para reorganizar fragmentos de sua vida, como também uma forma de inscrever o seu pensamento e presença subjetiva. O movimento do seu pensamento, desnudado através da estruturação da montagem, parte do

deslocamento do de-dentro, do vivido para o de-fora, o espaço público do seu trabalho, filmografia, questões sociais e políticas.

O procedimento de desvelar sua história, memórias familiares e coletivas, utilizando-se de diversos modos de composição como o *found footage*, deu margem para um filme de caráter heterogêneo, fragmentado e construído com a livre associação de ideias. O mosaico constituído de cenas-fragmentos da cinematografia de Varda, desde a sua estreia no cinema com *La Pointe Courte* (1954) até a obra mais recente à época, *Os catadores e Eu* (2000), remonta a sua vida, suas experiências e carreira, ao passo que convoca seus materiais de arquivo. Assim como as praias e paisagens marítimas, o acervo pessoal dessa cineasta, movida pelas pulsões do afeto, ajudam-na a lembrar. Combinando os fragmentos de composição do filme, a cineasta vai tentando preencher as lacunas e incompletudes da memória.

(...) E por último, o que poderíamos chamar de montagem entre blocos ou fontes de material; filmagens originais, entrevistas, presença física do autor, material visual e sonoro apropriado, reconstruções fictícias etc. Essa dialética de materiais é a expressão máxima do princípio básico do ensaísmo: a montagem de proposições. Alcança-se assim a condição necessária para que o cinema se desenvolva como ensaio: voltar a olhar a imagem, desnaturalizar sua função originária (narrativa, observacional) e vê-la enquanto representação, não ler na imagem somente o que esta representa (WEINRICHTER; TEIXEIRA, 2015, p. 61).

O ato da retomada de fragmentos de filmes anteriores não tem um caráter simplório de mera repetição, mas de ressignificação desse material apropriado. Ao recriar novos caminhos a partir da transformação de imagens e materiais acabados, Varda esboça um gesto de devir alquímico e deriva ensaística. Conforme apregoa Weinrichter (2015), há um voltar a ver as imagens de arquivo, lançando sobre elas um sentido diferente de antes. “E do documentário de compilação ao *found footage*, há uma ampla tradição de cinema de apropriação, no qual sempre se viu uma (pré) condição ensaística” (WEINRICHTER; TEIXEIRA, 2015, p. 65).

No filme-ensaio, Varda recicla imagens de arquivos de sua filmografia, feitas ao longo de seis décadas de produção cinematográfica, no intuito de criar possibilidades outras. Ela vai Tateando uma nova obra, como também, tornando-se múltipla enquanto artista em expansão, em contato com novos fluxos e intensidades. A um modo ensaístico de composição, Varda cria formas de si para além do que fora dado, bem como experimenta novas formas artísticas.

Nesse trabalho de montagem e remontagem de fragmentos, Varda vai atribuindo um novo olhar e nova função para seus arquivos pessoais, bem como pincelando a narrativa sobre si, suas vivências, filmografia e relação com o mundo. A utilização do material de arquivo particular da cineasta, a partir de uma revisitação sobre velhas imagens,

cria ressignificações, como também, consiste numa especularidade por se tratar de uma remissão ao próprio acervo, correspondendo a uma duplicação interior da obra.

A narrativa entra em um processo de autorreflexão, gerando uma construção abismal por dar a conhecer o mecanismo de sua criação e sua matéria de dúvidas no ato de cinescrita. Ademais, o jogo de espelhamentos da cineasta, que acumula a função de narradora e personagem, denota o desdobramento da cineasta sobre si mesma, ao mesmo tempo em que ganham relevo problematizações acerca do processo de criação artística e escolhas estéticas.

É o que ocorre, a título de exemplo, quando Varda enuncia o modo de confecção do seu primeiro filme *La Pointe Courte* (1954), responsável por inaugurar sua cinescritura, e que bebe da obra literária de William Faulkner, *Palmeiras Selvagens*: “Tinha pensado numa certa estrutura, um projeto de dois filmes misturados por capítulos alternados como num romance de Faulkner que me impressionou *Palmeiras Selvagens*. Iria alternar as sequências dos pescadores com as do casal” (VARDA, *As praias de Agnès*, 2008). Nessa obra cinematográfica de enredo mais bem demarcado, embora ainda borre as fronteiras do documentário e ficção, nota-se uma composição espelhada no sentido de que se têm duas micronarrativas (a da vida dos pescadores e a vida do casal) que tendem a constituir uma só.

Figura 30: Trecho filme La Pointe Courte



Fonte: Varda (2008).

Sendo assim, configura-se uma espécie de espelhamento e construção abismal, o gesto de realizar o filme e está dentro dele, narrando a si própria e questionando o processo de cinescrita, bem como a presença de micronarrativas inseridas em uma narrativa principal. No filme-ensaio de Varda, a obra inclina-se sobre si mesma, refletindo acerca de seu funcionamento e de suas imagens de arquivo. A técnica da *mise en abyme* manifesta-se em nível das mediações entre enunciado, enunciação e código.

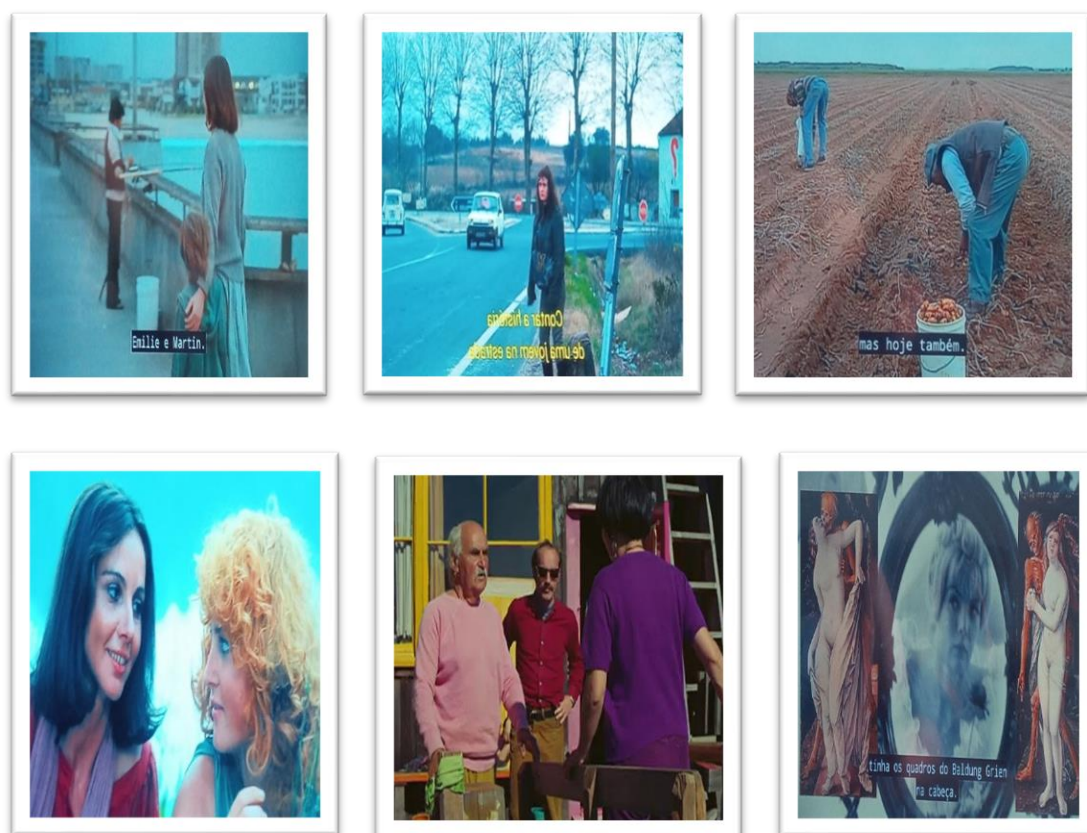
Se no cinema, o reaproveitamento do material de arquivo do acervo pessoal do realizador ou de terceiros configura a técnica de *found footage*; na literatura, isso corresponderia a uma espécie de autocitação, uma prática de retomada intratextual da obra. Nos anos 60, Julia Kristeva adota o termo intertextualidade, definindo-o como “gama de textos que encontramos na memória à leitura de uma determinada passagem” (ALONSO, 2017, p. 29). Já a crítica francesa Tiphaine Samoyaut (apud ALONSO, 2017, p. 36), vem reformular o conceito de intertextualidade, atrelando-o essencialmente à concepção de memória da literatura.

Para a estudiosa (**Samoyaut**), a memória implica muito mais do que uma simples retomada de textos, mas, sobretudo, a dinâmica de uma escrita permutada entre o jogo do antigo e do novo. Nessa lógica, o procedimento literário escreve-se como lembrança do passado e do presente por meio de uma série de retomadas e reescrituras, que resultam no intertexto (ALONSO, 2017, p. 36, grifo nosso).

Como em uma atividade lúdica de autocitação e bricolagem, recortando e colando fragmentos do próprio arquivo fílmico, Varda vai construindo esse filme caleidoscópico por meio de uma montagem que não segue os princípios de um cinema tradicional. Com técnicas de colagem, *found footage* e experimentação estética, a cineasta vai brincando

com seu material transformado, recorrendo a si mesma e a sua filmografia para construir uma narrativa ensaística e abismal. Nessa ciranda especular, a cineasta vai reciclando, no decorrer da narrativa, elementos que se repetem e que expressam sua capacidade reflexiva: imagens de arquivo conectadas com a memória, a revisitação da infância, paisagens litorâneas, temáticas e o repetitivo gesto performativo de caminhar de costas. A composição fílmica semelhante a um mosaico, por ser costurada por fragmentos dos arquivos fílmicos da cineasta, é ilustrada na figura 31 seguinte.

Figura 31: Trechos do arquivo fílmico de Varda usado no filme mosaico *As praias de Agnès*



Fonte: Varda (2008).

Esse esforço da cineasta de volver o olhar para si e para a própria obra, numa tentativa de ressignificação, pode ser representado na metáfora visual de andar de costas em marcha ré, ao longo do filme. A montagem do material apropriado pela realizadora-compiladora desvincula-se do contexto e sentido originais. Em *As Praias de Agnès*, Varda utiliza as imagens de arquivo para se conectar com suas memórias, refletindo sobre suas experiências pessoais, o envelhecimento, a vida com seu falecido marido e filhos, o trabalho como fotógrafa, como artista visual e a prática cinematográfica. O

arranjo de fragmentos descortina o percurso do pensamento da realizadora que possibilita o acesso às suas emoções, memórias e ato de criação.

Em uma das passagens do filme, Varda surge em tela andando de costas no interior da sua casa, com enunciação em primeira pessoa que sinaliza o regresso ao passado através do arquivo fílmico de *Cléo de 5 à 7* (1962). Nesse trecho (figura 32), há a fusão da imagem em primeira mão da cineasta-personagem e imagem de arquivo do longa de 1962, com a música extradiegética de Michel Legrand, *Sans toi*. A imagem atual da artista criadora performando de marcha ré vai esmaecendo para ceder lugar ao trecho do arquivo fílmico de sua criação: Cléo caminha atormentada pelas ruas de Paris, enquanto espera o resultado de um exame médico decisivo. Ao passo que são mostrados fragmentos do filme, Varda enuncia sua cinescritura, ou seja, as decisões estéticas pensadas para a realização do longa. Aqui, a cineasta reflete o ato de feitura e criação da obra por meio de uma enunciação que se inclina para um monólogo, desnudando os caminhos reflexivos na confecção do filme e extraindo o pensamento de dentro para fora.

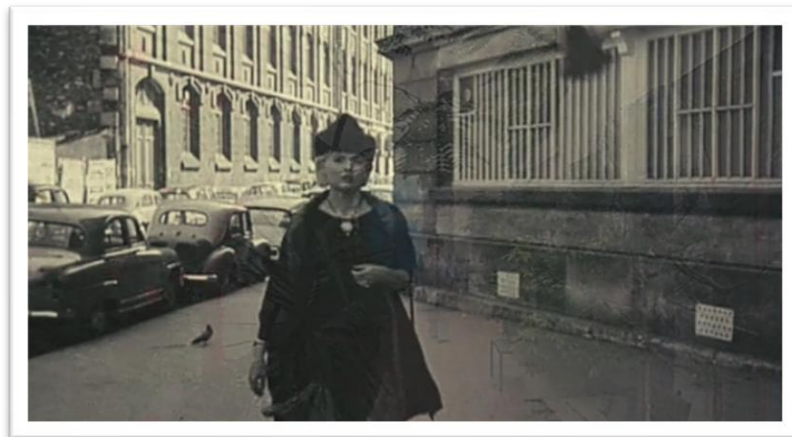
Queria combinar o tempo objetivo, comprovável nos relógios onipresentes e o tempo subjetivo, conforme é vivido pela Cléo durante o filme. Antes e durante as filmagens, tinha os quadros do Baldung Grien na cabeça. A beleza voluptuosa e a morte óssea. (...) O seu medo do câncer e da morte cruza-se com um outro, o de um soldado da guerra da Argélia (VARDA, *As praias de Agnès*, 2008).

Figura 32: Varda em quadro andando de marcha ré para evocar arquivo fílmico de Cléo de 5 à 7



Fonte: Varda (2008).

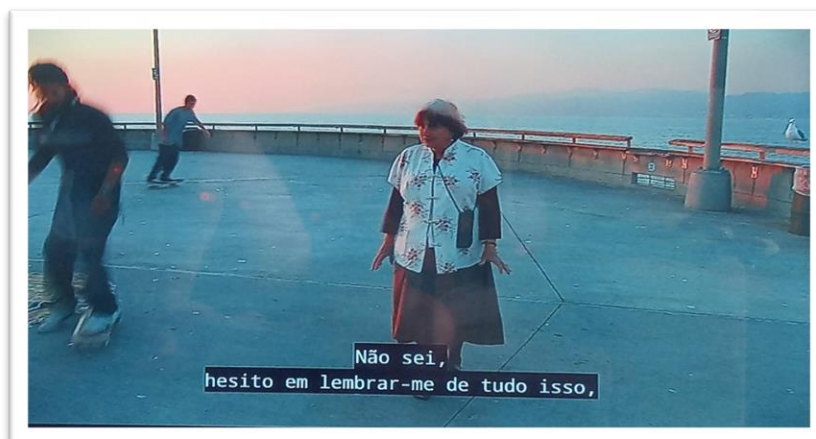
Figura 33: Cléo caminha angustiada por Paris (arquivo fílmico da realizadora).



Fonte: Varda (2008).

Na cena subsequente, temos Varda em quadro, intercalando com mais imagens de arquivo do seu acervo pessoal, desta vez, se trata de recortes de fotografias de Varda com a atriz Corinne Marchand que interpretou a protagonista Cléo. Em outro momento do filme, a cineasta recorre novamente ao ato performativo de caminhar para trás para se remeter às vivências pessoais e memórias afetivas com seu, então falecido marido, Jacques Demy. Ao longo da obra, Demy se torna um importante intercessor nos caminhos do pensamento nômade da cineasta. Em campo, simultaneamente ao ato de andar de costas, Varda comenta sobre sua vida com o marido, quando viajou com ele para *Los Angeles* (Figura 34).

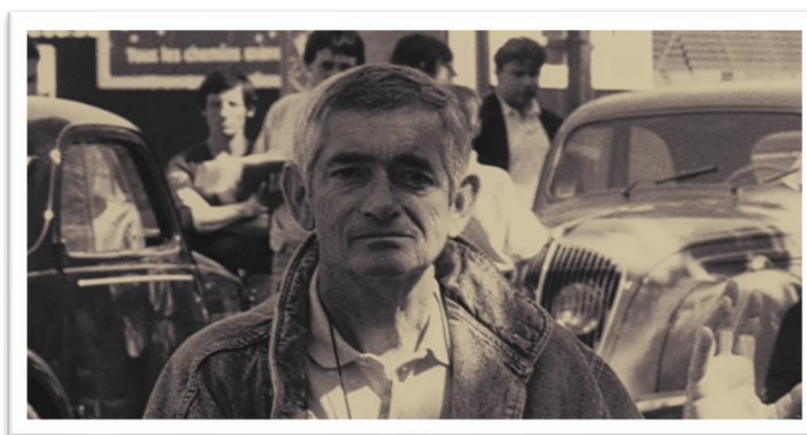
Figura 34: Varda caminha para trás para evocar lembranças de Demy



Fonte: Varda, (2008).

Essas areias, ondas e águas da cidade norte-americana também mediarão as memórias afetivas construídas pela cineasta e Demy que lá moraram no final dos anos 1960. “Acompanhei o Jacques porque o amava e porque lhe propunham uma formidável aventura a *Hollywood*” (VARDA, *As praias de Agnès*, 2008). Logo após, vemos a transição da cena em direção ao arquivo particular da cineasta referente ao movimento hippie, mobilizações públicas e o movimento político e civil dos Panteras Negras.

Figura 35: Imagens de arquivo de Demy.



Fonte: Varda, (2008).

Figura 36: Arquivo fílmico de Os panteras Negras.

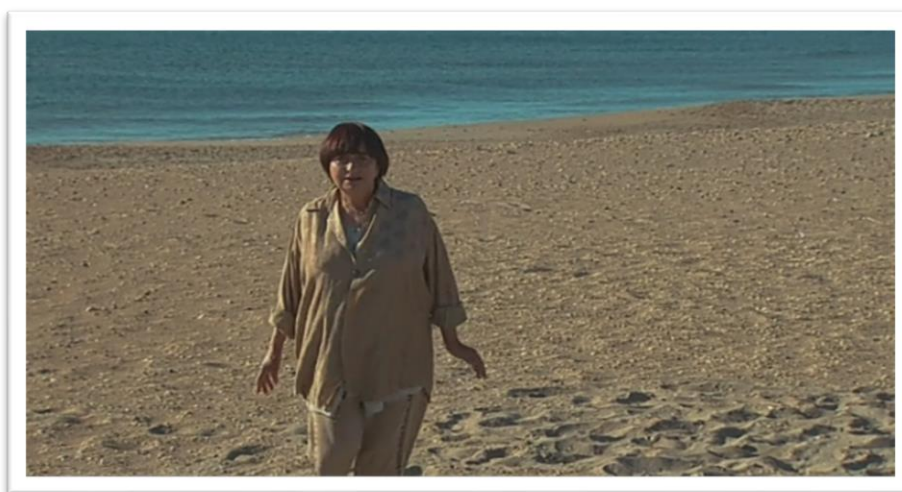


Fonte: Varda, (2008).

A obra é estruturada de modo a marcar um movimento contínuo para trás e para frente, atravessada por ondas e pelo movimento de idas e vindas dos caminhos do pensamento sinuoso da cineasta. Varda inclina-se sobre sua criação e sobre si mesma, sem, contudo, perder de vista o porvir e as possibilidades outras de se reinventar como devir-cineasta.

Ela também olhou para o passado em sua incessante e reciclagem inventiva de objetos, imagens, personagens ou ideias de seu próprio trabalho. Mas Varda é, acima de tudo, uma artista que avança, tanto em seus métodos de trabalho do dia a dia quanto em sua trajetória estética geral, expandindo seus métodos de contar histórias e experimentos estilísticos e buscando novos públicos e novos contextos expositivos (CONWAY, 2015, p. 128, tradução nossa).

Figura 37: Varda andando de costas na praia para evocar uma memória.



Fonte: Varda, (2008).

Como *As praias de Agnès* é uma obra situada no limiar entre a memória pessoal e coletiva, o olhar, ora, para o de-dentro, ora para o de-fora, abre margem para uma narrativa autorreflexiva e fragmentária sobre as diferentes fases de vida da cineasta, seu relacionamento com Demy, seu trabalho como fotógrafa, diretora e artista visual. Ao abrir o baú de memórias, Varda possibilita refletir sobre as suas imagens de arquivo que transportam para a obra sua subjetividade, fantasias, afetos e dores.

Embora a apropriação não se dê sobre imagens de arquivo alheias, a passagem do tempo deixou marcas indeléveis naquele material que já não é o mesmo, mas que se desnaturalizou de sua função de outrora para tornar-se outros, com uma potência ensaística. O material de arquivo do acervo particular da cineasta é reciclado e retomado para despertar novas texturas de significados e afetos sobre as obras, sobre o espectador, mas principalmente, na própria realizadora.

Tanto que no trecho inicial de *As praias de Agnès*, Varda evoca imagens de arquivo do seu filme *Jane B. par Agnès V.* (1988) como gancho para comentar sobre sua experiência pessoal vivenciada com a perda do pai. O cassino usado como locação do filme de 1988 serviu de gatilho deflagrador para que a cineasta se conectasse com a memória do pai. O trabalho de montagem do material de arquivo particular da realizadora desperta novos atravessamentos, reflexões e emoções na cineasta octogenária de então. Numa relação de mão dupla, cineasta e obra se afetam mutuamente, Varda vai se transformando ao passo que rearranja e maneja seu material caleidoscópico.

Evidentemente, a utilização de material de arquivo tem sempre uma deriva ensaística (ou, pelo menos, analítica), pois propõe um “voltar a olhar” que arranca a imagem de seu contexto e sentido originais, modificando, assim, seu caráter literal de representação; por isso consideramos antes o cinema de compilação como uma fonte dos recursos do cinema-ensaio. Não poucos entre os estudiosos que se interessam por esses temas concordam em afirmar que o found footage é “axiomático para o projeto ensaístico” (WEINRICHTER; TEIXEIRA, 2015, p. 81).

Sendo a memória lacunosa e fragmentária, o esforço para lembrar é penoso como escavar a experiência do vivido. O lugar da memória é carregado de insegurança, mal-estar, dores, nostalgia, luto das perdas e ressignificação dos afetos tristes. A partir de trechos do seu filme *Documenteur* (1981), bem como de imagens de arquivo pessoal do marido falecido, Varda reorganiza fragmentos de sua vida e compartilha com o espectador a solidão da maternidade solo, a separação conjugal, como também revela as circunstâncias da morte de Demy.

Algumas revelações pessoais são conhecidas diretamente no filme. Varda e seu círculo haviam anteriormente suprimido as circunstâncias da morte de Demy; dirigindo-se diretamente ao público, ela reconhece que ele morreu de complicações da AIDS em 1990. No entanto, em outros momentos (como sua separação anterior de

Demy), Varda confia em segmentos de seu filme de ficção para substituí-la. (DEROO, 2017, p. 146, tradução nossa).

Varda estruturou um trabalho de montagem em *As praias de Agnès*, que embora se dê pela articulação de imagens já acabadas, não se trata de um mesmo filme ou de uma mesma narrativa. Ela se utiliza de uma repetição criadora, ressignificando o material de arquivo a partir de novas combinatórias, diferenciando o material apropriado pela sua singularidade. Como é o caso do trecho do filme em que a cineasta retoma as imagens de arquivo do curta *Oncle Yanco* (1967). O filme discorre sobre o seu tio paterno que reside nos EUA, um artista plástico hippie, de origem grega.

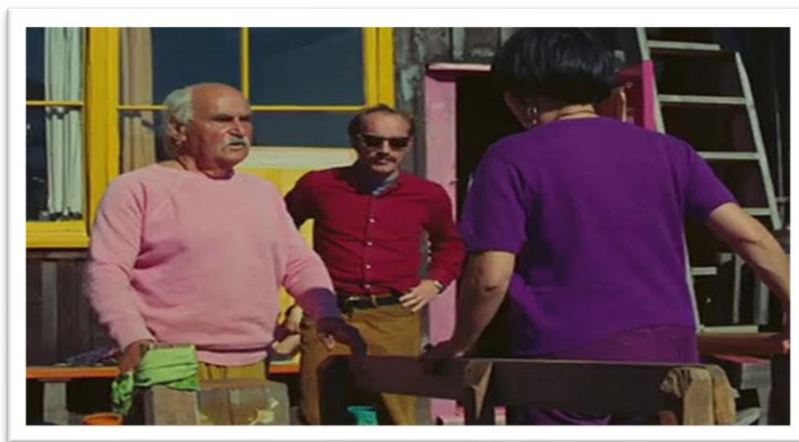
Figura 38: Arquivo fílmico *Oncle Yanco*



Fonte: Varda, (2008).

Na montagem de *As praias de Agnès*, Varda seleciona minuciosamente um trecho do arquivo fílmico de 1967 em que ela se encontra com o tio Yanco que lhe pergunta: “Você é filha de Eugène Varda?”. Como a intenção da realizadora não é meramente retomar e repetir imagens velhas, mas lhes atribuir um novo sentido e função, a cineasta remonta esse trecho com o diferencial de que a pergunta do tio é elaborada em várias línguas. A cena também é constituída de um abraço reiterado entre tio e sobrinha, na tentativa de reforçar o encontro da cineasta com os antepassados e origens, sintetizado no gesto do abraço. No manejo de recontextualização e criação de sentidos outros sobre o material de arquivo reaproveitado e transformado, há uma experimentação das próprias imagens, como também um gesto de investigação de si por parte da cineasta.

Figura 39: Trecho arquivo fílmico *Oncle Yanco*, cena encontro entre tio e sobrinha



Fonte: Varda, (2008).

O trabalho de edição e montagem de *As Praias de Agnès* perdurou durante dois anos, simultâneo a ele estavam as reflexões, escritas, viagens e mais filmagens para composição da obra ensaística e heterogênea. Há nele um esforço em desvelar os processos de criação da obra, os caminhos do pensamento e o trabalho da memória dessa cineasta. Segundo Conway (2017), Varda contou com a ajuda de dois editores durante a realização do filme, Jean-Baptiste Morin e Baptiste Filloux.

Eles aceitaram meu método, sabem que escrevo ou cine-escrevo o filme durante a edição, e que leva muito tempo. Nós tínhamos tanto material para *As praias* que alugamos uma segunda estação de edição, e os dois editores trabalhavam o tempo todo. Fui de um para o outro. De um lado estavam Sète e Los Angeles, na outra sala estavam Bélgica e Paris (Domenach e Rouyer apud Conway, 2017, p. 119).

Varda organizou o filme-ensaio em torno das cinco praias que tanto lhe transbordaram e produziram afetos potentes, quais sejam: as praias do Mar do Norte na Bélgica, as praias mediterrâneas de Sète, o Oceano Pacífico em Los Angeles, o Oceano Atlântico em *Noirmoutier* e a praia improvisada que ela instalou em frente a sua rua em Paris, rua *Daguerre*. No mosaico fílmico que constitui *As praias de Agnès*, a cineasta-criadora que também é narradora-personagem de sua própria criação, emerge em tela comentando seus fragmentos, materiais do passado e o processo de feitura da obra, sempre a mesclar passado e presente. A presença atual da cineasta em quadro, combinada com suas imagens de arquivo do passado criam a dimensão de um tempo crônico em que passado e presente coexistem simultaneamente.

Por meio de um ato de transmigração, transformação e recontextualização do seu acervo particular, Varda rompe o sentido original de suas imagens de arquivo para extrair significados outros. Emoções intensas no presente são arrancadas daquelas imagens já dadas que foram remontadas em *As praias de Agnès*. Varda dá indícios de como se pode conectar novamente ao

material de arquivo, revisitando-o e revivendo a vida desde o princípio. Assim, a memória do vivido, bem como de uma época vai emergindo lentamente até a superfície.

A obra de Varda insere-se em um devir cinematográfico aos moldes de um rio que funda seu próprio curso para desaguar na nascente. Como aludem as águas, a memória e o pensamento corrente da cineasta rejeitam o estático, como também as demarcações rígidas para se colocarem em zonas de indiscernibilidades, desestratificando o que está acabado a fim de criar outros mundos e potências artísticas. À maneira de uma cineasta que carrega o nomadismo em sua essência, Varda é uma artista em constante devir alquímico.

Figura 40: Fotografias de infância de Varda.



Fonte: Varda, (2008).

Figura 41: Trecho final do filme, Varda com a família na praia.



Fonte: Varda, (2008).

Partindo da noção de cinema como escrita (cinescritura) de Varda que propõe escrever com a câmera, reinventando outras formas artísticas, teceremos cartografias

com a liberdade criativa de Clarice Lispector. Tanto a cinescrita de Varda quanto a escritura de Lispector expressam um entrelaçamento entre imagem, texto e pensamento, resultante de um pensamento livre que não cansa de experimentar e reinventar mundos possíveis.

Na década de 70, a autora que transpõe as fronteiras delimitadas da literatura, transbordando para o pictórico e imagético, alcança o ápice da sua potência criadora. Ela rejeita as certezas e convenções de uma estrutura literária convencional para conceber o livro inclassificável, o livro que não é livro porque nada narra ou “antilivro”, como ela mesma nomeou: *Água viva*.

uma escritura errante, autodilacerada, à procura de sua destinação, como que impelida pelo vago objeto do desejo, descendo ao limbo da vida impulsiva para subir a uma forma de improviso intérmino, no qual parece abolir-se a distinção entre prosa e poesia, e que, sucessão de fragmentos da alma e do mundo, já não pode mais receber a denominação de conto, novela ou romance. (NUNES, 1995, p. 169).

Como quem luta penosamente para dar forma ao caos, a autora trabalhou por três anos escrevendo, rabiscando e reescrevendo essa obra fluida que tem um frágil fio narrativo, não conta uma história, não possui narradores e personagens bem contornados e se evade de um gênero literário. A obra é um atestado laboratório de novas formas de escrita e sensibilidade por vir.

(...) uma obra politemática, sem enredo, sem personagens, entre a necessidade de dizer e a experiência de ser, no curso de improvisações que oscilam segundo motivos aparentemente desconexos: paisagens hipotéticas, o tempo, a morte e Deus suscitam a cadeia de prática meditativa, misto de descrição reflexiva e de comentário, indefinidamente prolongável, no ritmo tenso, passional, de um jogo de pensamento, que se intensificou em *A maçã no escuro*, do qual o narrador participa por inteiro, como sujeito e objeto da narração, seu corpo e sua alma vulnerados pelo perigo da escrita a que se expõem. (NUNES, 1995, p. 157).

A literatura, como modo de pensar, rejeita um pensamento cartesiano e uma solidez formal, para se abrir a novas conexões, nutrindo o gérmen do ensaísmo. Afinal, no ensaio experimenta-se, investigando a obra e o próprio ensaísta que sai transformado de seus agenciamentos. “Eu me aprofundei, mas não acredito em mim porque meu pensamento é inventado” (LISPECTOR, 2019, p. 55).

Benedito Nunes (1995), por sua vez, alerta para o fato de que o livro considerado inclassificável questiona seu próprio processo de confecção. “As peripécias da narração envolvem o dificultoso e o problemático do ato de escrever- questionado quanto ao seu objeto, à sua finalidade e aos seus procedimentos (...)” (NUNES, 1995, p. 164). As reflexões sobre o ato de escrever e a consciência criadora da autora, na obra, configuram mais uma gesticulação ensaística. Visto que uma das marcas visíveis do ensaio é experimentar o

pensamento, desvelando os caminhos da criação, bem como permitir a inserção do elemento subjetivo na obra.

Em *Água viva*, Lispector vai tateando o pensamento não-cartesiano, à medida em que se esboçam no papel frações de um fiapo narrativo, destituído de ações expressivas. O que importa nessa estrutura espacial que escapa das convenções do romance não é narrar acontecimentos de uma realidade meramente objetiva, mas refletir a escrita em seu processo, escrever o ato de escrever em vias de feitura. Conforme lembra Hegenberg (2018, p. 33): “Quase não há ação ao longo das cem páginas de fragmentos em que a pintora divide com o leitor instantes de reflexão, lirismo e jogos da linguagem”.

O leitor somente tem acesso a pequenos contornos da vida que acontece por trás do ato de criação da pintora que vivencia o ato de escrever, experimentando também a si mesma: “Agora está tudo amanhecendo e a aurora é de neblina branca nas areias da praia” (LISPECTOR, 2019, p. 30). A pintora ensaia-se, desta vez como escritora iniciante, que busca atingir o que não cabe nos limites das palavras e recorre à relação com o pictórico, com a expressão abstrata. Ao reunir, fragmentos de seus próprios escritos e anotações avulsas, *Água viva* se configura como uma escritura abstrata em busca do “instante-já”, o “atrás do pensamento”.

Se no filme-ensaio de Varda, a cinescritora compõe imagens como se fossem uma escrita, na obra clariceana, a deriva ensaística vai lhe possibilitar testar a linguagem, tanto que Clarice manifesta sua possibilidade de criação, aproximando-se das artes visuais, da expressão pictórica. Por meio de um diálogo interartístico que mescla a arte de escrever e de pintar, a autora tenta escapar de uma racionalidade cartesiana e da insuficiência da palavra linear para buscar suas linhas de fuga na imagem.

Lispector evoca o sensorialismo, somando o imagético à palavra. Afinal, a gênese do pensamento se perfaz na imagem que antecede a palavra articulada. Essa consciência da narradora, tão presente no corpo do texto, de que a palavra é impotente para expressar o indizível, a essência pulsante que escapa do verbo, aquilo que fica “atrás do pensamento”, permite-lhe lançar-se à procura da “quarta dimensão da palavra”. “Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais” (LISPECTOR, 2019, p. 27).

Diante da impossibilidade de aprisionar a obra clariceana em uma demarcação rígida de gênero, a narrativa corrente, fragmentária e híbrida de *Água viva* passou por diferentes nomenclaturas como tentativa de rotular e classificar essa obra estranha: antilivro, metaficção,

obra-experimento, obra inclassificável, livro-rizoma, obra caleidoscópica, prosa-pensamento, esboço literário entre outras denominações. Lispector, ao modo ensaístico de operar o pensamento, investiga uma nova forma de escrita, remexendo e questionando seu objeto por meio de movimentos, idas e vindas, que se entrelaçam. Essa forma fronteiriça, à revelia de uma delimitação classificatória, evade-se de uma lógica cartesiana para buscar a gênese do pensamento que é anterior à aquisição da linguagem.

Lê-se em *Água viva*: “não acredito em mim porque meu pensamento é inventado”. Melhor: o que se nomeia “instintiva volúpia” é antes uma “verdade inventada”. Inconteste, a palavra em situação ficcional, para Lispector, avoca um pensamento (ou mesmo se fixa como ato de pensamento) à revelia de qualquer previsibilidade ortodoxa: intuição e inspiração criadoras assumem o comando discursivo; o texto ensaia-se. A língua, como preferira Manoel de Barros, ecoa seu deslimite, e o saldo dessa performance elucubrativa expressa o descompromisso surpreendente com a lógica cartesiana- o primevo ou o anverso dela; o atrás do pensamento. (IANNACE, 2021, p. 304).

Nesse ato de escrita desmontando e refletindo a própria linguagem, o que é possível perceber pelo longo processo de gestação da obra, tem-se uma escritura em devir que se faz em jorro, transbordante por entre as margens, continuamente transcrita. Como salienta Curi (2001), essa escritura “lida como uma ativa cartografia, através dos traçados e linhas, o movimento sendo rascunhado incessantemente”.

No processo de maturação do livro, quase cem páginas da primeira versão foram eliminadas. A obra que passou a se chamar *Água viva* fora publicada após muitas modificações. De 188 páginas iniciais passou-se para cem. Segundo a própria autora era preciso trabalhar na obra, lapidá-la como um ourives das palavras. “Quanto ao livro, interrompi-o, porque achei que não estava atingindo o que eu queria atingir. Não posso publicá-lo como está. Ou não o publico ou resolvo trabalhar nele” (LISPECTOR, 2019, p. 142).

De *Atrás do pensamento: um monólogo com a vida*, perpassando por *Objeto gritante* até ser publicado como *Água viva*, a obra foi resultante de um demorado processo de confecção. Durante o período de composição, reflexão e reescritura desse livro de procedimentos radicais de experimentação, ele ganhou uma impressão de bricolagem (PESSANHA, 2019, p. 134-135). Visto que a autora construiu *Água viva* a partir de uma técnica de colagem dos seus recortes e materiais de sobra, costurando fragmentos de crônicas, contos, anotações dispersas até compor esse tecido heterogêneo. O artefato peculiar da escritura clariceana concernente a tecer e destecer os textos, aproveitando seus próprios fragmentos é destacado por Nádja Gotlib em biografia acerca da escritora.

(...) Clarice simplesmente encaixava aí o que tinha à mão. Às vezes, eram trechos de romances, como de *Água Viva*: “eu estava escrevendo o livro, então eu detestava

escrever crônica. Então eu aproveitava e botava- não era crônica não, era um texto que eu publicava”. De fato, talvez o melhor modo de considerar essas crônicas seja mesmo o de texto, tal como as nomeia Clarice, que em crônica questiona a especificidade do que faz: “Crônica é um relato? É uma conversa? É o resumo de um estado de espírito? Não sei (...). Vamos falar a verdade: isto aqui não é crônica coisa nenhuma. Isto é apenas. Não entra em gênero. Gêneros não me interessam mais. Interessa-me o mistério”. (GOTLIB, 2013, p. 468)

A prática de reescrita e intratextualidade na feitura de *Água viva* confere à obra uma literatura fragmentada, estilizada, desterritorializando a língua de uma literatura canônica. Clarice reciclava, em *Água viva*, trechos de crônicas publicadas no *Jornal do Brasil* entre 1967 a 1973 que foram reunidas em *A descoberta do mundo*. Esse procedimento de autocitação, do reaproveitamento de seus próprios textos por meio de uma bricolagem na criação desse livro caleidoscópico, atribui um novo sentido à apropriação de seus escritos, ressignificando-os. Simone Cury apregoa que Clarice opera com matéria reciclada, que seria uma das características da literatura menor, alcançando um efeito de bricolagem.

O plano de intratextualidade comunica fragmentos de outros conjuntos e contextos, ora recebendo modificações mais da superfície, como mínimas alterações nos títulos, como palavras trocadas, consistindo em pequenos cortes, sutis mutações- enfim, pouco afetam o corpo do texto, ora exercendo mutabilidades radicais, sejam elas subtrações, sejam adições: parágrafos inteiros suprimidos, acrescidos como peças cortadas e recolocadas-alteradas ou não- num novo lugar. Processa-se desse modo com a recente composição, uma profunda transformação no corpo textual, subsistindo, por vezes, apenas a ideia primeira, bruta (CURI, 2001, p. 42).

No primeiro manuscrito chamado *Atrás do pensamento*, antes que fosse burilado para *Objeto gritante* e a versão conhecida de *Água viva*, a personagem-narradora assumia a função de escritora e não pintora. Somente na versão definitiva e publicada de *Água viva*, a personagem torna-se uma pintora que vive o devir-escritora. Conforme esclarece Nádia Gotlib, (2013, p. 179) ao mencionar a fala da escritora e amiga de Clarice, Nélida Pinõn que leu a primeira versão da obra só publicada após três anos de refinamento, cortes e reescrita. “Nélida recorda-se: ‘No primeiro projeto, a personagem era uma escritora. Ela ficou com receio que pudessem imaginar que era um depoimento pessoal. Então, ela mudou a personagem. Passou a ser pintora’”.

O processo de depuração da obra, desde a sua primeira versão, no qual resultou a eliminação de quase cem páginas, seria uma tentativa de eliminar traços confidenciais e íntimos dessa autora que deseja ser “bio” e não autobiográfica, ou seja, sair do eu para uma terceira pessoa, conforme Deleuze⁷.

⁷ Obra Crítica e clínica, 2011, 2ª edição.

No ensaio literário ou cinematográfico, conforme já esclarecido no primeiro capítulo do corrente trabalho, há a transcendência de um si para fora de si, visto que não há uma subjetividade incrustada no eu. O ensaio recusa o autobiográfico, a subjetividade encerrada em si mesma, para ir além de si, criando formas de si e formas artísticas para além do que está dado. Assim, a vontade criadora da autora ao experimentar a si, tatear outra forma de escrita que foge de uma organização textual típica de uma literatura convencional, bem como a recusa em escrever uma escrita de si, fechada no eu, denotam mais uma deriva ensaística de *Água viva*.

Para o ensaio, a arte não se estanca no vivido do artista, transformando-se em algo para além de si. Lispector, a um modo ensaístico, não estava interessada em dizer de si ou contar uma sequência narrativa em *Água viva*, mas potencializar a criação literária e o impulso criativo, em busca de um (des)limite da linguagem e do gênero literário. O fiapo de narrativa da obra manifesta-se, por exemplo, na presença de uma voz narrativa em primeira pessoa com rarefeitos contornos. O pouco que se revela sobre a personagem-narradora é que ela “responde pela pintura em seu ofício e encontra-se em profunda crise” (HEGENBERG, 2018, p. 72). “Só não conto os fatos da minha vida: sou secreta por natureza. O que há então? Só sei que não quero a impostura. Recuso-me. Eu me aprofundi, mas não acredito em mim porque meu pensamento é inventado” (LISPECTOR, 2019, p. 55).

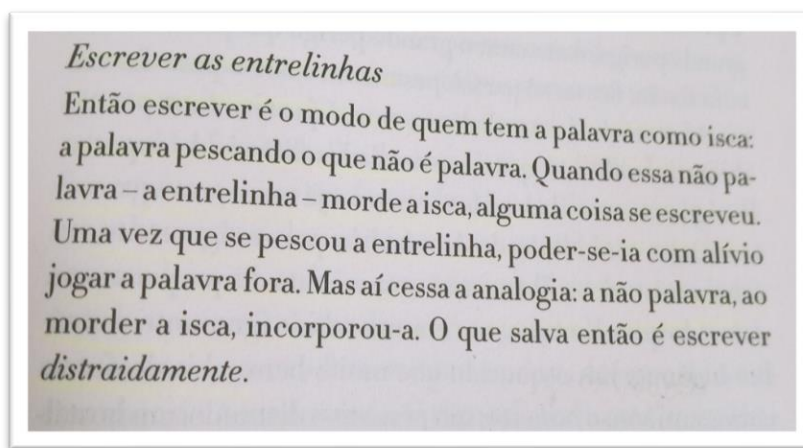
Boa parte do processo consistiu na eliminação de fatos corriqueiros ou de dados autobiográficos, muitos dos quais provinham das crônicas de jornal. Deu-se, portanto, uma grande depuração, uma eliminação gradual dos elementos que nas primeiras versões ofereciam maiores contornos à personagem principal, muitas vezes sugerindo uma identificação entre a narradora e a autora. No resultado final, a narrativa é quase inexistente, e as poucas ações geralmente aparecem em caráter de devaneio (HEGENBERG, 2018, p. 44).

Assim como Varda, que se debruça sobre o próprio acervo para remontar e criar uma obra, ressignificando suas imagens de arquivo, Lispector recorre ao recurso da autocitação, da retomada de temas e de fragmentos dos seus escritos para confeccionar, como diria Sônia Roncador (2002), o seu “livro-colagem”: *Água viva*. A autora vai tecendo essa colcha de retalhos a partir de excertos já publicados anteriormente, somados com textos inéditos que resultam numa obra fragmentária, aberta e digressiva. O caráter transgressor da obra, quanto às características estético-formais, distancia-se da estrutura formal dos romances do século XIX: “Com isso, estamos nos afastando da pretensão à totalidade e à obra fechada que os grandes romances do século XIX, a seu modo, ainda intentavam. A narrativa tradicional é colocada sob suspeita, como se fosse um arranjo arbitrário de fatos que não ganham explicação em um todo” (HEGENBERG, 2018, p. 79).

(...) Clarice compõe sua obra a partir de fragmentos de romances já publicados, crônicas e alguns textos inéditos. Entretanto, seguindo o modelo da montagem, Clarice organiza esse material heterogêneo em torno de um tema e /ou forma definidos, mas, ao contrário, combina os diferentes fragmentos em justaposição paratática (RONCADOR, 2002, p. 156).

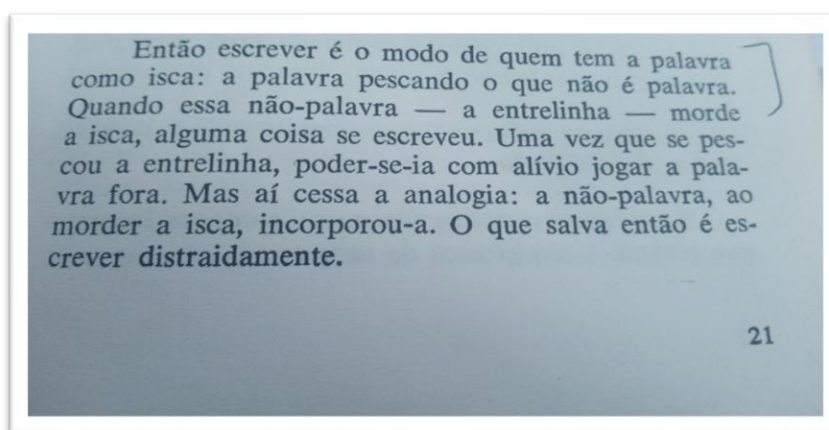
Como Lispector escreve *Água viva*, juntando anotações feitas anteriormente com alguns trechos já publicados no JB e textos inéditos, o processo de feitura da obra se dá com a técnica da repetição por meio das retomadas aos mesmos temas e migrações textuais. Para ilustrar que a confecção desse livro se deu a partir da reescrita, bem como do reaproveitamento de restos de outros textos da autora, nas figuras 42 e 43, temos um fragmento de texto que está presente em *Água viva* e fora publicado anteriormente nas crônicas do JB.

Figura 42: Trecho de *A descoberta do Mundo*, obra que reúne as crônicas da autora no JB



Fonte: Lispector, (2020).

Figura 43: Trecho *Água viva*, reaproveitado de crônicas publicadas no JB



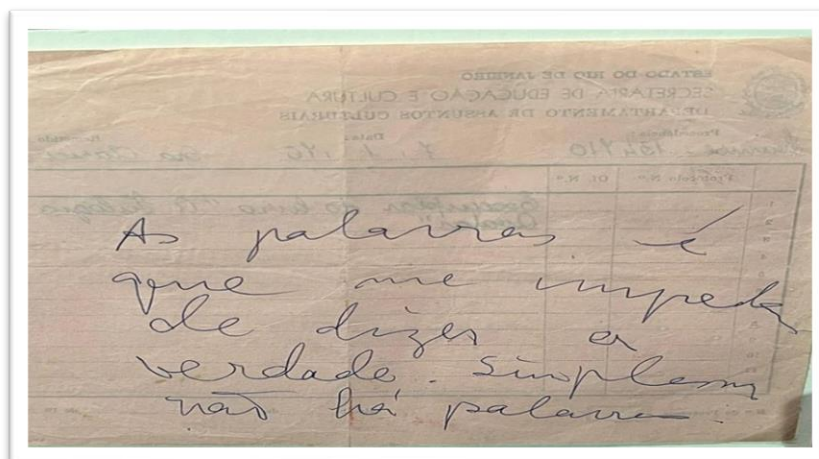
Fonte: Lispector, (2019).

Segundo Gotlib (2013), desde a obra inaugural de Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem*, o modo de composição de sua escritura se dá através do processo de criação na

fragmentação e da colagem de seus fragmentos textuais. Para aproveitar o impulso criativo, a autora escrevia reflexões em papéis avulsos que estivessem ao alcance da mão. Como se a escrita lhe viesse feito um choque repentino e a autora fosse tomada pelo arrebatamento de expressar aquilo. Depois, ela se dedicava a alinhar essas peças heterogêneas (figuras 43, 44 e 45) coletadas em “guardanapos, contas, recibos, talões, pedaços de papéis por vezes perdidos, por vezes encaixados”. As anotações dispersas, que resultariam nesse livro mosaico, trata-se de trechos de contos, bilhetes, provérbios, crônicas, críticas de pinturas ou de música.

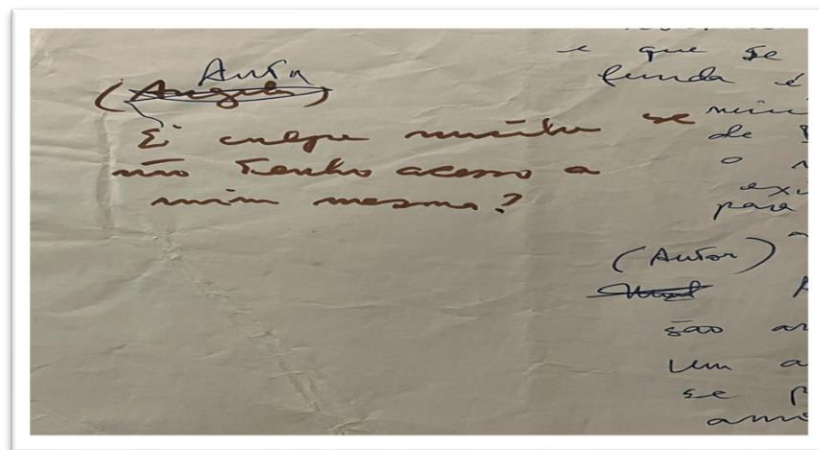
Contos maiores ou crônicas mínimas, os textos aí reunidos resultam de um método original de Clarice- escrever em folhas soltas-, método praticado desde a elaboração de seu primeiro romance. Aqui, conservam a autonomia. E primam pela heterogeneidade de tamanho, assunto, tom. Talvez por essa via do fragmento não só solto, mas autônomo, sem o compromisso da conexão num conjunto, a narradora apareça aí na riqueza de seu talento de observadora voltada para direções múltiplas, em superfícies geometricamente multifacetadas. (GOTLIB, 2013, p. 442).

Figura 44: Anotações de Clarice em papéis avulsos



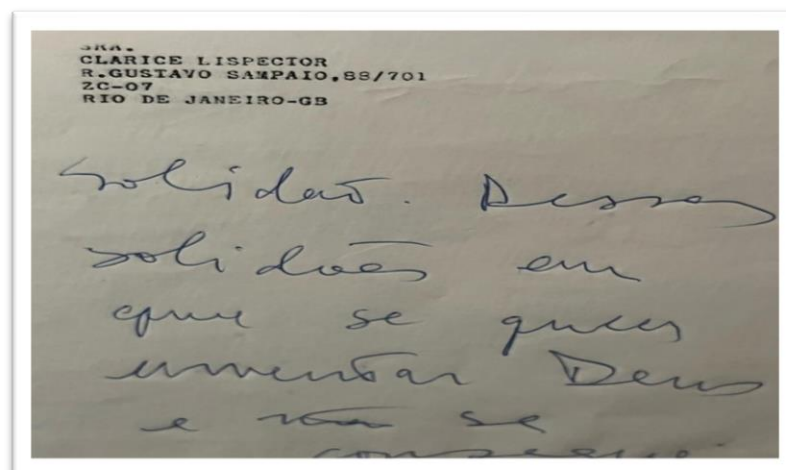
Fonte: Elaborada pela autora durante exposição Constelação Clarice (2022).

Figura 45: Anotações avulsas de Um sopro de vida



Fonte: Elaborada pela autora durante exposição Constelação Clarice (2022).

Figura 46: Anotações avulsas de Um sopro de vida



Fonte: Elaborada pela autora durante exposição Constelação Clarice (2022).

3.1.1 Liberdade formal em *As praias de Agnès* e *Água viva*: obras abertas e fragmentárias

“Escrevo-te em desordem, bem sei. Mas é como vivo. Eu só trabalho com achados e perdidos” (LISPECTOR, 2020, p. 35)

Se Lispector é uma escritora que não se encerra nos limites das palavras, abrindo-se para a imagem, Varda, por sua vez, é uma cinescritora que pensa o cinema como uma forma de escrita (aos moldes da câmera-caneta prevista por Astruc), questionando o estatuto da imagem. O ensaio, desde a sua gênese na filosofia e na literatura, assume continuamente o processo de investigar-se e transformar-se em processos múltiplos. O ensaio não busca uma resposta pronta, acabada, pois se preocupa em dar curso ao movimento, colocando-se em abertura para a passagem de uma margem a outra.

Tendo como ponto de partida a dúvida e não verdades absolutas, o ensaio não segue um roteiro pré-definido, o importante é rearranjar subjetividades e estabelecer contato com uma multiplicidade, sem repetir caminhos dados. Em *As praias de Agnès*, tem-se uma obra aberta, que não está pronta, incorporando o acaso, o imprevisto e a dúvida, na forma dos acontecimentos agregados ao longo do percurso. Assim em razão da natureza ensaística, o filme pensa por fragmentos, como também apresenta um caráter de obra que vai se construindo no percurso. A cineasta-ensaísta sabe que abraçar o previsível de uma narrativa, seria perder de vista uma potência criadora entregue aos devires. Há no ensaio-filmico de Varda uma vontade de expandir as possibilidades do cinema que não cabem em um modelo fechado, estanque e rígido.

Em um dos trechos do filme, Varda comenta em voz-over sobre o envelhecimento junto a Demy. Aqui o comentário do vivido evoca as imagens de arquivo do seu filme *Jacquot de Nantes* (1991) alusivo à infância de Demy. Na sequência, dá-se o reencontro da cineasta com a equipe que trabalhara no filme de 1991. Varda constrói um cinema que se perfaz na articulação com o outro, indo além de si para redesenhar novos caminhos. Conforme assinala Yakhni (2014) sobre o *modus operandi* de Varda ao pensar um cinema que se mostra enquanto construção: “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 desenrola enquanto a câmera roda” (YAKHNI, 2014, p. 144).

Para essa cineasta em devir, que tem apenas um ponto de partida, pouco importa o ponto de chegada. Pois o mais importante é ultrapassar limites fechados, perdendo-se e saboreando os desvios na busca por uma multiplicidade criadora. Para o impulso criativo, o início e o fim da jornada não são tão interessantes quanto o meio e a possibilidade de criar um percurso transformador. Ao colocar seu corpo em cena, conectando-se a outros personagens, Varda tece uma obra aberta que se entrelaça com o mundo. “A narrativa vai se construindo à medida que esses encontros se desdobram, criando um andamento que é dado pelo próprio desenrolar dos acontecimentos.” (YAKHNI, 2014, p. 139).

Há em *As praias de Agnès* uma incessante vontade de criar sobre imagens do passado sem incorrer na mera repetição. Varda fala do vivido a partir de um impulso criador em contínuo movimento e reinvenção. É o que se nota, a título de exemplo, quando ela usa uma encenação do passado a partir de uma jovem que escreve roteiros no pátio. O filme de Varda é, portanto, uma narrativa incessantemente experimentada. O que converge e remete à proposição apresentada por Umberto Eco ao discorrer sobre uma obra de arte. Para o autor, uma obra de arte rejeita uma estrutura fechada em si mesma, pois se permite ser atravessada por uma fruição sempre renovada e mais profunda.

Das estruturas que se movem àquelas em que nós nos movemos, as poéticas contemporâneas nos propõem uma gama de formas que apelam à mobilidade das perspectivas, à múltipla variedade das interpretações. Mas vimos também que nenhuma obra de arte é realmente “fechada”, pois cada uma delas congloba, em sua definitude exterior, uma infinidade de “leituras” possíveis (ECO, 1976, p. 75).

Ao evocar uma diversidade de mídias, incluindo fragmentos de seu arquivo fílmico e de imagens, Varda tece uma tapeçaria alinhavada com fios de muitas linhas e cores, incorporando um material heterogêneo que remete a sua longa carreira, à memória coletiva de uma época e a sua história de vida. Pelas mãos dessa habilidosa tecelã, vai se costurando e dando forma a uma

narrativa fragmentária que rearranja os estilhaços de uma memória subjetiva sobre experiências vividas no passado.

Varda nega as convenções tradicionais associadas ao gênero documental: apresentação objetiva, reconstrução histórica consistente e exposição minuciosa do tema escolhido (...). Se tradicionalmente a história é narrada cronologicamente e como completa e separada do presente, Varda narra do ponto de vista do presente, explorando a natureza fragmentária e distorcida de sua recuperação do passado (DEROO, 2017, p. 149).

O eixo regulador do filme é o ato de dividir-se, fragmentar-se, multiplicar-se. A voz subjetiva que narra e reconta experiências do passado, atualizadas no presente, pluraliza-se em fragmentos de representações discursivas. Deparamo-nos com uma realizadora que se abre para agenciamentos outros, não se fixando em um território, mas transbordando para todos os lados. O próprio procedimento pelo qual a cineasta constrói o filme, valendo-se de cenas-fragmentos dos seu material de arquivo denota um afastamento da pretensão à totalidade de uma obra fechada.

Uma das passagens do filme que dá a conhecer a intencional natureza fragmentária da narrativa, assim como o é a memória de acontecimentos passados e o esforço de lembrar, é a cena em *Avignon* em que Varda realiza uma exposição de fotografias do *Théâtre National Populaire*, datadas da década de 1950. Uma das fotografias corresponde à imagem do ator Jean Vilar, dividida em várias partes, o que a leva a exteriorizar o pensamento e questionar sobre a fragmentação: “Atraí-me muito esta ideia de fragmentação, corresponde verdadeiramente a certos aspectos da memória. É possível reconstruir?”.

Figura 47: fotografia ao fundo feita de fragmentos



Fonte: Varda (2008).

Como um fundo de gaveta do qual são retirados objetos e fotografias antigos que evocam reminiscências, a cineasta foi catando e justapondo seus recortes de imagens para construir uma obra fragmentária que explorasse questões sobre envelhecimento, morte, o processo de criação fílmica, a vida, as memórias e o tempo. Varda se aproveitou de imagens já dadas e foi, por meio do trabalho de montagem, colando fragmentos que resultaram nesse mosaico fílmico. Em *As praias de Agnès*, o primeiro fragmento de arquivo fílmico particular da realizadora com o qual nos deparamos, reforçando sua estrutura fragmentária refere-se ao seu filme de estreia *La pointe courte* (1954). A cineasta se coloca em cena, nas ruas onde fora realizado o filme de 1954, tecendo comentários sobre a feitura da obra e entrecruzando a narração em primeira pessoa com suas imagens de arquivo.

A cinescrita de Varda envolve níveis crescentes de improvisação, experimentação de si e de seus materiais, colocando-se num movimento contínuo de abertura às poéticas do acaso e aos devires outros. Fugindo de um fechamento tradicional que o documentário oferece, *As praias de Agnès* não se apresenta como uma narrativa pronta e completa, mas como um tecido se fazendo no ato do pensamento da realizadora, bem como através dos encontros da cineasta com outros personagens que lhe possibilitam tornar-se múltipla. A cineasta/personagem vai se construindo com e a partir do outro.

Daí, a impossibilidade de engessar a sua potência artística e impulso criativo em uma estrutura fixa, e fechada. A natureza de incompletude da obra manifesta-se, por exemplo, na incorporação de elementos improváveis à narrativa, como quando ela encontra intercessores aleatórios durante os desvios e bifurcações do caminho. É o caso do encontro com o músico brasileiro itinerante no *Palácio Papal*, como também no retorno à casa da infância, no qual ela se conecta com um colecionador de trens em miniatura e a esposa dele.

Varda demonstra ter consciência acercada dimensão lacunar do cinema em seu formato tradicional no que tange a reconstruir vivências passadas e trazer à tona memórias subterrâneas, daí ela aposta em novas combinatórias e estilísticas como forma de reinventar-se, falar de si em interpelação com o mundo e reconceber suas narrativas cinematográficas. Ao longo do seu trabalho, ela operou com linhas de fugas em suas decisões estéticas que vão se modificando e traçando outras conexões possíveis.

Tanto que para reativar a memória de sua carreira e o movimento da *Nouvelle Vague* francesa, ela opta por uma renovação formal de entrevista. A cineasta, num teor lúdico e bem-humorado, recria uma entrevista com seu colega Chris Marker em que ele é representado ela

figura de um gato de desenho animado, que lhe pergunta sobre a *Nouvelle Vague* usando uma voz robótica.

No percurso de revisitar suas imagens de arquivo ou banco de dados, recortando e colando os fragmentos que representam lascas de seu próprio pensamento, no intuito de reconstruir uma memória que transita entre o pessoal e coletivo, a cineasta foi amalgamando reflexões, escrita, viagens, filmagens, gravação da locução, edição e montagem num contínuo sem fim. Conforme apregoa Walter Benjamin (apud Bhabha, 1995: 57), os fragmentos somados não constituem uma totalidade, em face de não perder sua natureza essencialmente fragmentária.

Assim, os fragmentos que compõem *As praias de Agnès*, por sua vez, não buscam atingir uma totalidade, mas configura uma obra que permanece aberta, bem como despertam novos sentidos e significados enquanto fragmentos. Sentidos diferentes do que estava dado anteriormente, que por acréscimo, ressignificam essa obra, sempre passível de recomeçar. “Espero inovar ao fazer um ‘autodocumentário’ fluido e divertido, mas fragmentado em uma história incompleta, entre sinceridade e representatividade.” (CONWAY, 2015, p. 118).

Como vimos, na feitura de *Água viva*, Lispector recicla seus próprios escritos a partir de uma retomada intratextual/intertextual. Nesse mosaico em forma de livro, encontramos estilhaços de crônicas, bem como de textos oriundos de *A legião estrangeira*, a posteriori intitulada *Para não esquecer* e do livro *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. A prática de reaproveitamento de texto e temas, tão característica na construção dessa fragmentação escritural que resulta em *Água viva*, dá margem para uma narrativa que não se encerra. Tal como um livro rizoma, a obra se configura num contínuo, sem começo e fim, tecendo conexões com outros campos artísticos como a pintura e fotografia e fugindo de modelos prontos, fechados e acabados.

Por escapar de uma estrutura convencional e estratificada de romance e literatura, *Água viva* difere do livro clássico, também chamado de livro raiz, segundo a concepção deleuziana. O livro raiz parte de uma unidade para uma multiplicidade, apresentando uma estrutura bem delimitada de capítulos, subtítulos, notas, ao passo que o livro rizoma é aberto e fragmentário, partindo de uma multiplicidade que se entrelaça com o mundo, independentemente de uma raiz. Ele não apresenta uma sequência narrativa linear de começo, meio e fim, uma vez que se inicia do meio.

Fragmentos, cacos, resíduos da obra inacabada e já resgatados na reintegração de um novo cenário, uma produção de extensivo repertório. A operação somente se viabiliza pela característica intrínseca de cada material reaproveitado: sua independência em relação ao conjunto, coagulações de uma obra sem limites, infinito por todos os flancos, liberto de um centro em um espaço de formas deslizantes (CURI, 2001, p. 36).

Nesse processo de corte e colagem de fragmentos dispersos para a composição do livro, palavras foram substituídas, a profissão da personagem-narradora fora modificada e o próprio título alterado por três vezes. A prática escritural de transpor um fragmento de texto de um lugar para outro, copiando ou reescrevendo-o, configura o caráter de uma experimentação continuada, de obra eternamente móvel, não-terminada.

O plano de intratextualidade comunica fragmentos de outros conjuntos e contextos, ora recebendo modificações mais da superfície, como mínimas alterações nos títulos, como palavras trocadas, consistindo em pequenos cortes, sutis mutações- enfim, pouco afetam o corpo do texto, ora exercendo mutabilidades radicais, sejam elas subtrações, sejam adições: parágrafos inteiros suprimidos, acrescidos como peças cortadas e recolocadas-alteradas ou não- num novo lugar. Processa-se desse modo com a recente composição, uma profunda transformação no corpo textual, subsistindo, por vezes, apenas a ideia primeira, bruta (CURI, 2001, p. 42).

Como à época da confecção de *Água viva*, Lispector já havia sofrido queimaduras na mão em que escrevia, resultante de um incêndio em sua casa, enquanto dormia, coube à amiga e escritora Olga Borelli, a incumbência de auxiliá-la na organização e montagem dos fragmentos de *Água viva*. Prática escritural que corrobora ainda mais o aspecto fragmentário e aberto da obra que não apresenta uma ordem de entrada, com começo e fim, apenas um texto que continua “o que te escrevo continua e estou enfeitada” (LISPECTOR, 2019. p. 97).

O livro *Água viva* é, do começo ao fim, uma verdadeira fragmentação escritural. Melhor dizendo, do começo ao fim, não, porque o livro continua-sua escritura inacabada. Traz desde sua origem, uma mudança semovente de títulos, fragmentos, páginas e, conseqüentemente, de significação. Em sua primeira versão recebeu o título *Atrás do pensamento: Monólogo com a vida*; depois, após a autora retirar cem páginas aproximadamente, sobretudo aquelas de tom mais pessoal, recebe o título de *Objeto gritante* e, por último, o de *Água viva*, coisa que borbulha na fonte (NOLASCO, 2001, p. 195).

Diante do processo de migração textual na composição do livro, Lispector se utiliza do procedimento da repetição diferencial, reapropriando-se de seus fragmentos textuais para criar combinatórias e formas de escrita. A autora prefere o risco de experimentar outros estilos e desautomatizar a linguagem literária, bem como o processo disciplinado da escrita.

Conforme elucida Nolasco (2001) ao se debruçar sobre a feitura peculiar de *Água viva*: “Nesse caso, mesmo quando ela copia o fragmento tal qual aparece inicialmente, ele não tem mais a mesma significação, porque só o deslocamento da origem para o texto sem origem (*Água viva*) já recria outro texto e, conseqüentemente, nova leitura” (NOLASCO, 2001, p. 200).

Alguns fragmentos oriundos de crônicas, anotações avulsas ou de outras obras da autora foram retomados em *Água viva*, mas não se tratando de uma mera cópia ou repetição, pois ganharam um novo sentido na obra. Nessa prática escritural de reciclagem do próprio material, a autora foi ressignificando seus escritos a partir de mudanças sutis como a substituição de uma

palavra ou outra, o uso de aspas ou o uso do itálico, conforme elucida Nolasco ao citar o exemplo de um mesmo fragmento textual publicado em *A legião estrangeira* (1964) com o título *A pesca perigosa*, que fora reaproveitado em uma das crônicas do JB sob o título de *Escrever as entrelinhas* (1971), inserido postumamente no livro de crônicas *A descoberta do mundo* e, por fim, retomado em *Água viva* (1973). Aufere-se uma repetição diferencial a partir do rearranjo de um mesmo fragmento que vai ganhando sentidos múltiplos a cada novo rumo da escrita.

O sentido, nesse caso, seria o que vem por acréscimo, o suplemento desse trabalho inacabado, sempre a recomençar (...). Vejamos, como exemplo, a frase citada nos seus diferentes textos: 1) “O que salva então é ler ‘distraidamente’”, da crônica *A pesca milagrosa* de *A legião estrangeira*; 2) “O que salva é escrever *distraidamente*”, da crônica *Escrever as entrelinhas* em *A descoberta do mundo*; 3) e “O que salva então é escrever *distraidamente*”, em *Água viva* (NOLASCO, 2001, p. 207).

No decorrer do percurso textual, percebe-se que a frase, bem como o título são seguidamente reescritos, o que gera uma alteração do sentido. Em *A pesca milagrosa*, a palavra “distraidamente” inicialmente aparece entre aspas, já quando o fragmento é retomado em *Escrever as entrelinhas*, a mesma palavra vem escrita em itálico e, finalmente, quando publicado no corpo do texto de *Água viva*, o fragmento perde o título e a palavra “distraidamente” não mais é grafada com aspas ou em itálico. Ao passo que ocorre uma movência de fragmentos, há uma resignificação do material que estava dado, possibilitando que novos sentidos se manifestem. “A escritura do livro *Água viva* parece estar, desde a origem e por sua construção, prestes a se escrever: dizer-se” (NOLASCO, 2001, p. 200).

Ainda segundo salienta Nolasco (2001), no fragmento intitulado *A pesca milagrosa*, a palavra *distraidamente* surge entre aspas, o que sugere o entendimento de que não foi a autora quem o disse. Já no caso do fragmento *Escrever as entrelinhas*, a mesma palavra é grafada em itálico, atribuindo o sentido de que a própria autora se revela como aquela que escreve *distraidamente* e, por fim, o fragmento é colado no corpo da escritura de *Água viva*, “contribuindo para que ali alguma coisa se escreva e se diga nas entrelinhas dos fragmentos”.

A escritura fragmentária e estilhaçada do livro com inflexões ensaísticas, valendo-se de excertos outrora publicados aqui e ali, se manifesta ainda pela sua organização espacial que também é avessa ao formato do romance tradicional. Na primeira edição de *Água viva*, publicada pela Artenova (1973), notabiliza-se uma estrutura textual disposta em estrofes. “Temos um texto de prosa poética cujos parágrafos se destacam em blocos soltos que lembram estrofes, sendo que em alguns momentos se encurtam, como se fossem versos (...)” (HEGENBERG, 2018, p. 34). Conforme se observa no corpo da narrativa escrita em blocos:

“Estou no seu âmago. --

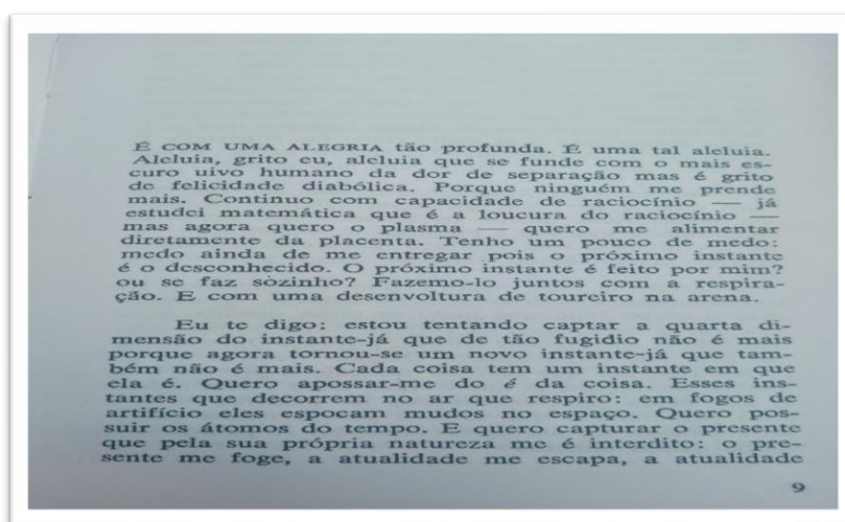
Ainda estou.

Estou no centro vivo e mole.

Ainda”.

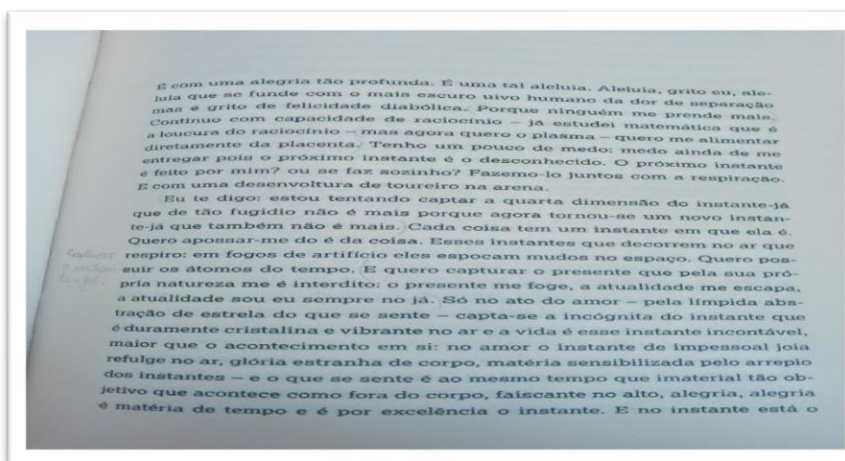
A formatação original e disposição estrutural de *Água viva* permitiam um espaçamento maior entre os parágrafos do livro, criando a impressão visual de um texto composto por fragmentos e não um bloco corrido. Nas edições posteriores, com exceção da versão publicada em 1973 pela editora Francisco Alves, as linhas vazias são retiradas perdendo-se a roupagem de texto distribuído em estrofes, conforme se observa nas ilustrações seguintes.

Figura 48: *Água viva*, editora Nova Fronteira, texto em bloco



Fonte: Lispector, (2019).

Figura 49: *Água viva*, editora Rocco, texto corrido



Fonte: Lispector, (2019).

O procedimento escritural de intratextualidade ou reciclagem de seus fragmentos textuais configura também o caráter de obra eternamente continuada, que está em vias de feitura. A produção escritural feita dos estilhaços e autocitação da autora atribui à *Água viva* uma dimensão de obra em devir que não para de deslizar e mover-se para possibilidades outras.

Clarice recorta algumas partes das crônicas, reescreve e cola essas partes no corpo da escritura do livro. Tal prática de recortar-colar, reescrever, além de reforçar a prática fragmentária de compor o livro, mostra também que temas e assuntos os mais diferentes são simplesmente recortados e colados na composição, tratando cada um, quase sempre, de um tema diferente no enxerto textual, como se fosse, a todo tempo, começar uma história (um outro texto) ali mesma interrompida. Tal história, de fato, não chega a existir, mas o fragmento, diferentemente, permanece enquanto fragmento colado, mesmo que compondo o texto imprevisto do livro (NOLASCO, 2001, p. 216).

O ensaio de forma ampla, possui em seu DNA a liberdade e a experimentação como eixos centrais. Configurando-se como um domínio a ser perenemente experimentado e transmutado, o ensaio não pretende ser uma estrutura de acabamento definitivo e fechado. Em *Água viva*, a produção escritural da autora chega ao estágio mais radical da experimentação literária, configurando uma narrativa aberta sem começo ou fim, em eterno devir da linguagem.

Não é por ter a mesma clareza conceitual que a crise da representação deixa de parecer imperativa a Clarice Lispector. Radical, seu romance- ou “coisa-palavra”, como ela o designa em determinado momento-não possui história, não possui fatos, mal se pode dizer que tenha começo ou fim, como se a todo momento estivesse prestes a se desfazer. Benedito Nunes já havia notado como, desde os primeiros livros, a escritora parecia parodiar Descartes, como se indagasse constantemente: “Eu que narro, quem sou?” Em *Água viva*, a experimentação se exacerba, o que vai ao encontro da posição de Adorno de que “a arte só é interpretável pela lei do seu movimento, não por invariantes” (HEGENBERG, 2018, p. 25).

A natureza fluida de *Água viva*, enquanto livro em processo perene de construção e aberto para o intercâmbio entre esferas artísticas produtoras de sentidos confluentes, deu margem para a compreensão da obra como uma espécie de esboço literário ou *sketch* literário/visual abstrato, segundo apregoa Lanius (2021). Aos moldes de um *sketch*, que consiste no rascunho, tentativa ou ensaio das formas e contornos iniciais de uma pintura ou desenho ainda não lapidado como uma obra final, *Água viva* é um livro inconcluso que está por acontecer, desprovido de uma demarcação bem-acabada.

Como Lúcia Helena lembra, enquanto prática textual, o livro não se apresenta como algo pronto com um texto fechado, mas como um tecido se fazendo. Quando aliada a elementos como a sólida presença da pintura dentro do texto, o caráter fragmentário, a natureza incompleta e o exterior de bricolagem e patchwork de *Água viva*, essa constatação de que o livro está sendo continuamente construído- e está, portanto, sempre inacabado- contribui também, para que *Água viva* possa ser entendido como um *sketch* ou esboço literário, forma esta que surge como um desdobramento dos *sketches* e dos cadernos de artistas envolvidos com a pintura ao longo dos séculos XVIII e XIX (LANIUS, 2021, p. 227).

Como obra rizomática que se abre para novas potências de criação, aproximando-se do terreno pictórico, *Água viva* é o livro que mais dialoga de perto com as artes visuais, segundo esclarece Iannace (2021), não só porque a personagem-narradora é uma pintora que decide escrever, mas em face da própria forma e estilística.

A ficção *Água viva*, que ela começara a redigir por volta de 1971, é, sem dúvida, a obra que mais põe em relevo sua experiência no terreno pictórico- a narradora, antes de tudo, apresenta-se como artista plástica. Essa trama é ponto de viragem na literatura clariciana- radicaliza o processo de escrituração; o texto, ostensivamente fragmentado, impõe-se tal qual uma teia desagregada e a reboque de estruturas preestabelecidas; a engrenagem que opera o discurso é centrífuga e rizomática: “um emaranhado de fios (...) em eriçamento” que “não tem começo: é uma continuação”. “Ah este flash de instantes nunca termina” (IANNACE, 2021, p. 302).

Como se sabe Clarice Lispector foi uma artista multifacetada, que desconstruiu amarras do gênero literário e do romance tradicional, testando novas potências do processo de escrita, como também experimentando a si mesma como escritora que se lança na pintura, embora dispense os rótulos de escritora e pintora profissionais, preferindo ser vista como uma aprendiz, amadora. O círculo de amizades de Lispector também era composto de alguns artistas plásticos com os quais ela trocava experiências, chegando até a entrevistá-los sobre o ofício da pintura. A exemplo se tem Lygia Clark, Augusto Rodrigues, Maria Bonomi e até o escritor e dramaturgo Lúcio Cardoso que chegou a se aventurar também pelo domínio pictórico.

Segundo lembra Alonso (2021), Lispector pintou vinte e dois quadros, sendo dezenove deles sobre madeira e três sobre tela. A técnica de pintura usada pela escritora/pintora não difere muito de sua prática escritural, visto que ela costumava pintar em materiais diversos, inaugurando também no âmbito da pintura novos modos de compor a obra pictórica, como se suas pinturas fossem uma extensão das obras literárias.

Em linhas gerais, as telas sugerem aspectos rudimentares e inacabados pelo esquema das formas e pelos materiais usados na composição, como cola, vela derretida, canetas esferográficas e hidrográficas, óleos e ainda esmaltes de unha, que se protejam em sua maioria sobre o pinho-de-riga, de modo a marcar um universo primitivo e hostil (...) (ALONSO, 2021, p. 115).

Assim como sua obra literária é atravessada por personagens, temas, situações e elementos narrativos que se repetem, porém, havendo uma renovação do sentido; no âmbito da pintura, Lispector também reaproveita signos. É o caso da temática da gruta que sugere uma aproximação metafórica com o útero, emergindo em duas de suas telas e sendo retomada em *Água viva*.

Do conjunto pictural realizado pela autora, destacamos duas peças que partilham o tema das origens e retratam o motivo das grutas: interior da gruta (1960) e Gruta, cujos limites temporais marcam o entremeio de 1973 e 1975. Em ambos os quadros pode-se dizer que ecoa a voz narrativa de *Água viva*. Há neles um estilema ou traço estilístico em comum, que se constitui pela origem ou ancestralidade. Em meio a um

espaço repleto de cores, acompanhamos o grito ancestral atrelado ao útero do mundo. As imagens trazem à baila uma natureza primitiva, excêntrica e misteriosa, na qual se orquestram as descrições contidas em *Água viva*. A primeira delas (interior da gruta) nos coloca diante das estalactites mencionadas na narrativa, junto a formas brancas que se assemelham a larvas, como estágios imaturos ou pré-embrionários. A cena parece resgatar elementos de uma vida primitiva (ALONSO, 2021, p. 203).

A relação interartística e paratextual presente em *Água viva* não se limita ao fato de que a protagonista da narrativa desempenha a profissão de pintora, há a epígrafe da obra que consiste em um texto do pintor e defensor da arte abstrata Michel Seuphor, o que deixa clara uma escolha intencional da autora em inclinar-se para as artes visuais. A produção escritural da obra se aproxima de uma pintura abstrata e não figurativa, o que pode ser percebido no tocante à correspondência entre a citação escolhida por Clarice e os demais elementos paratextuais do livro, como também pela constante evocação do trecho ao longo da narrativa de *Água viva*. A própria disposição espacial do texto em blocos denotaria uma referência à pintura, como se a autora/pintora atentasse para a mancha gráfica e para a tinta impressa na página inspirada em uma tela branca, conforme salienta Iannace (2021):

Não por acaso, a malha de *Água viva* se urde à imitação de uma paleta abstrata; a saber: instabilidade da hegemonia verbal; orações com cortes bruscos; esgotamento quanto à acepção corrente da língua; chamamento à fruição de uma gramatura sugestivamente espessa, pastosa e dotada de resíduos. Como atinadamente escreveu Olga de Sá, manipulam-se, no campo sígnico de Clarice Lispector, “metáforas, imagens, recursos sintáticos, sinestesias, paronomásias, oxímoros, repetições”, a convergirem para o que a professora chama de “desgaste da linguagem”, submetida “a um processo de corrosão contínua”. (IANNACE, 2021, p. 303).

Em *Água viva*, Lispector questiona o ato de escrita, deslocando-se do figurativo e do esgotamento da representação convencional para atingir o abstrato, o “atrás do pensamento”. O que justifica a acentuada aproximação entre escrita e artes visuais. Segundo esclarece Hegenberg (2018), tendo por base estudos realizados por Regina Pontieri, desde o terceiro trabalho de Lispector, intitulado *Cidade Sitiada*, notabiliza-se uma construção dialógica entre literatura e pintura. Haja vista que a escritora ensaísta reconhece nas artes plásticas uma nova abordagem artística. Contudo, em *Água viva*, a aproximação da literatura com outras formas artísticas ganha ainda mais importância. “(...) é precisamente *Água viva* a obra que vai mais longe no campo dos diálogos interartísticos e que abertamente incorpora a terminologia sobre a arte de escrever e pintar. No entanto, mais do que isso, o livro faz-nos ver o pintor em ato, o escritor em ato” (Sousa apud Hegenberg, 2018, p. 66).

Segundo menciona Alves e Santos (2014), a escritora e ensaísta Virginia Woolf, a quem Lispector é comparada por críticos literários, adverte sobre a necessidade de o artista não ficar estratificado em si mesmo, potencializando o ato criativo e tecendo cartografias com outras artes no momento da criação. Woolf lembrava ainda que a palavra já não era suficiente para o

escritor atingir o alvo e expressar o que se sente, tocando todas as áreas de sua sensibilidade: “Que poeta coloca a pena no papel sem antes ouvir uma canção em sua mente?” (WOOLF, 2009, p. 206). Citação essa que remete ao fragmento de *Água viva* (1973), em que a personagem-pintora, agora escritora, pensa em um de seus momentos de potência criativa: “Que música belíssima ouço no profundo de mim. É feita de traços geométricos se entrecruzando no ar. É música de câmara. Música de câmara é sem melodia. (...) O que te escrevo é de câmara” (LISPECTOR, 1998, p. 47). Para Lispector, a comunicação é sempre falha, insuficiente, sendo intransmissível tanto a realidade interna quanto a externa, seja por meio exclusivamente da palavra, seja somente através da paleta de cores.

3.2 Lugar de mulher: o ensaio como forma de inscrição da subjetividade feminina

“Escuta: eu te deixo ser, deixa-me ser então” (Clarice Lispector, *Água viva*).

Historicamente, a sociedade patriarcal esteve alicerçada na demarcação de fronteiras entres as esferas pública e privada, gerando papéis convencionais de gênero, bem como a hierarquização de poder do homem sobre a mulher. Uma vez que a esfera pública estaria baseada em princípios universais, na racionalidade e na impessoalidade, enquanto a esfera privada abrigaria as relações de caráter pessoal e íntimo. A divisão das esferas pública e privada obedeceria a uma espécie de predeterminação calcada na natureza masculina e feminina. O espaço convencionalmente entendido como público seria típico da natureza masculina, onde se fixam as relações de poder, o mundo do trabalho, a força, a racionalidade, já à mulher se reservaria a subserviência, a domesticidade, a passividade, a sentimentalidade, a maternidade e a esfera privada. Segundo Biroli e Miguel (2014), a tradicional dualidade entre o público e privado pavimentou o caminho para a cristalização de estereótipos de gênero que delegam à mulher uma posição socialmente subalternizada.

Papéis atribuídos às mulheres, como a dedicação prioritária à vida doméstica e aos familiares, colaboraram para que a domesticidade feminina fosse vista como um traço natural e distintivo, mas também como um valor a partir do qual outros comportamentos seriam caracterizados como desvios. A natureza estaria na base das diferenças hierarquizadas entre os sexos (BIROLI e MILGUEL, 2014, p. 21).

Sabe-se que no mundo ocidental, na metade do século XX, após uma longa e penosa jornada de luta em defesa dos direitos civis e políticos das mulheres, elas conquistaram uma soma de direitos que as permitiu participar mais igualitariamente da vida pública, a saber: o ingresso no mercado de trabalho assalariado, o acesso à educação formal sendo possível frequentar as universidades, ampliando-se, assim, os limites da esfera privada. Contudo, a

conquista de uma situação isonômica entre os gêneros, que revertisse a invisibilidade feminina nos espaços de poder, não estava nem perto de ser lograda.

Na esfera educacional, além de obterem acesso cada vez mais amplo à escolaridade, elas não têm mais de se limitar às profissões consideradas femininas (como magistério, enfermagem, nutrição, fisioterapia), podendo escolher as de sua preferência, embora o façam rara e timidamente. No mercado de trabalho, sua contribuição passa a ser obrigatoriamente reconhecida e ampliada. E, no que concerne à autonomia econômica, já não precisam de autorização masculina para ter conta bancária ou gerir o próprio patrimônio, assinar contratos. Quanto a sua situação política no espaço público a essa altura, graças principalmente à luta das sufragistas da primeira onda feminista e de seus adeptos, assim como a Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948), elas já têm direito ao voto em quase todos os países do Ocidente, além de, em determinadas localidades e situações, poderem exercer cargos públicos. (...) Apesar de todas essas conquistas, porém, obsoletos pontos de resistências à liberdade feminina permanecem firmes e fortes nos discursos das instituições disciplinadoras que insistem em afirmar que a feminilidade e a posição da mulher são determinadas pela natureza (PEREIRA, 2020, p. 30).

Embora as mulheres tenham conseguido ampliar seus direitos, acumulando papéis sociais que não se reduzem ao tripé mãe, esposa e dona de casa, elas se deparam com uma sociedade ainda marcada por valores patriarcais enraizados. A título de exemplo, apesar do ingresso no mercado de trabalho remunerado, as mulheres continuaram excluídas dos cargos de direção e chefia, bem como constituíram a parcela populacional mais mal remunerada se comparada aos homens, ainda que ocupando os mesmos cargos e funções. Por fim, não se constatou uma divisão igualitária no tocante ao trabalho doméstico e às atividades de cuidado com os filhos e família.

Assim, libertar-se dos grilhões que insistem em traçar um destino predeterminado para as mulheres, segundo a natureza feminina, é uma tarefa árdua e tortuosa. É preciso que as mulheres se lancem a desaprender caminhos já dados, escapando de rótulos e convenções sociais que limitam o livre desenvolvimento das potencialidades femininas para seguir em direção ao que elas acreditam, tornando-se artífices do próprio lugar e do papel que criaram para si mesmas. “Elas se veem diante das tarefas de desaprender o que não mais lhes serve-as representações do feminino que as tolhera, e ainda as tolhem nessa caminhada- descobrir novas formas do feminino mais adequadas a cada uma e fazê-las valer perante os outros”. (PEREIRA, 2020, p. 53).

Se em razão do falocentrismo e misoginia da sociedade, as mulheres foram relegadas à posição de cativas da história, elas foram paulatinamente tecendo caminhos para, a partir de frestas e rachaduras da vida social e privada, construir subjetividades desviantes dos modelos normativos e das formas já manifestadas. Imbuída de um potencial subversivo, a mulher emerge do lugar social de apagamento para inscrever-se nas artes, no mundo e na história, por seu próprio movimento, conforme salienta Cixous (1953) conclamando que a mulher escreva a mulher: “É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher, e que faça as mulheres

virem à escrita, da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto o foram de seus corpos; pelas mesmas razões, pela mesma lei, com o mesmo objetivo mortal”.

Perpassando pelo contexto histórico no mundo ocidental, observa-se que, sobretudo nos anos 1960 e 1970, os espaços privados e íntimos no que concerne ao afeto, à sexualidade e ao corpo passaram por um processo de politização resultante de manifestações das correntes feministas. Tais movimentos possibilitaram descortinar as experiências vividas pelas mulheres, tornando-as públicas. Segundo Biroli e Miguel (2014), nesse período de efervescência cultural e política, em diferentes partes do mundo, ganha relevo a noção de direito ao corpo como uma conquista fundamental das mulheres na luta contra a violência doméstica e sexual, bem como em defesa dos direitos reprodutivos, sobretudo, no que tange ao direito ao aborto. Assim, para a construção de uma sociedade democrática e menos desigual, correntes feministas entendem como imperioso que se desconstrua a visão arraigada de separação entre a vida pública e a vida privada. A partir de relações mais justas na esfera privada é possível alcançar participações paritárias entre mulheres e homens na vida pública, distribuindo-se igualitariamente entre os gêneros, as responsabilidades no que tange ao cuidado e gestão de afetos.

(...)Relações mais justas na vida doméstica permitiriam ampliar o horizonte de possibilidades das mulheres, com impacto em suas trajetórias pessoais e suas formas de participação na sociedade. O âmbito das relações familiares e íntimas pode ser também o da distribuição desigual das responsabilidades sobre a vida doméstica e sobre as crianças, dos estímulos diferenciados que favorecem um maior exercício da autonomia, no caso dos homens, e a obediência ou o engajamento em relações que cultivam uma posição de dependência e subordinação para as mulheres. Quando a organização das relações na vida privada constitui barreira à participação paritária de mulheres e homens na vida pública, fica reduzida a possibilidade de que as questões que se definem como relevantes a partir da experiência das mulheres na vida doméstica, como o cuidado com as crianças e os idosos e a violência e a dominação de gênero na família, ganhem visibilidade na agenda pública e nos debates políticos (BIROLI e MIGUEL, 2014, p. 23).

É preciso que se esclareça que não há uma condenação das atividades desempenhadas pelas mulheres na esfera privada do doméstico e familiar, o problema reside no acesso hierarquizado segundo o sexo do indivíduo às esferas privada e pública. O arranjo desigual em ambas as esferas tende a demarcar e isolar as mulheres no espaço privado, longe das participações na sociedade e vida pública. “Não há sociedade justa na qual as relações na família sejam estruturalmente injustas; a democracia requer relações igualitárias em todas as esferas da vida, inclusive a familiar” (BIROLI e MIGUEL, 2014, p. 24). O espaço circunscrito do lar significou, muitas vezes, não só o local de proteção e refúgio para o devaneio, mas o único lugar possível para as mulheres de constituir-se sujeito através da maternidade, da literatura, do cinema, das artes visuais, entre outras formas de laboratório de criação e experimentação do pensamento. Assim, ao longo da história, a casa como espaço de construção da subjetividade

feminina pôde ser vista tanto como lugar de confinamento e exclusão quanto como um território não colonizado pelo olhar masculino, configurando um espaço de resistência e criação.

A casa opera tanto na esfera dura das relações sociais, como na capacidade de fornecer um local protegido (mesmo que uma proteção limitada, parcial, que tem que buscar espaços recônditos, o porão, um canto, o quarto, o esconderijo íntimo, o quintal, ou os lugares de subalternidade, como cozinha e áreas de serviço) para a efabulação humanizadora; conforme Bachelard (1978:201), ‘a casa é um dos maiores poderes de integração para o pensamento, as lembranças e os sonhos do homem’... das mulheres, principalmente das mulheres. (PALMA, 2017, p. 15).

Remetendo a um espaço que abrigasse a potência criativa das mulheres, Virginia Woolf lança mão do termo “um quarto todo seu⁸”. Um quarto para si que servisse de refúgio do olhar do colonizador, mas também que representasse o berço da criação de uma linguagem própria, desterritorializada da língua canônica e falocêntrica. Uma linguagem, sobretudo, que desse conta de contemplar as experiências das mulheres, bem como seus desdobramentos em multiplicidades outras. Nesse espaço circunscrito do quarto silencioso ou da extensão da casa, essas mulheres constroem um espaço de criação, liberdade e transgressão de normas hegemônicas, como também de subversão dos papéis sociais convencionais.

Nos limites da casa, os olhos se desautomatizam e aprendem a prestar atenção no detalhe, nas minúcias, no anônimo e invisibilizado. Quando as mulheres escrevem ou cinescrevem a mulher, elas voltam a se pertencer e escapam de um mero relatar a si, operando no limiar entre o eu e o outro, o falar de si e do mundo, ou falar do mundo para dizer de si. Segundo Bachelard (1978), a casa é um espaço vital que abriga o devaneio e protege o sonhador, consistindo no nosso lugar no mundo: “Pois a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo.” Durante muito tempo, a casa se configura para as mulheres como um espaço de resistência, assim, o ambiente da casa torna-se selvagem, berço do sonho, do devaneio e da criação artística (tudo aquilo que não se espera tradicionalmente do papel feminino).

Quando as mulheres constroem narrativas que falam do mundo a partir de suas experiências pessoais, implodindo a demarcação entre os espaços privado e público, bem como tateando a linguagem de modo a buscar uma renovação formal e novas combinatórias em seus trabalhos, aufere-se um gesto ensaístico criador das intersubjetividades femininas. Seja na literatura seja no cinema, a dimensão ensaística permite que as artistas se inscrevam livremente nas próprias obras e expressem sua vida subjetiva. O ensaio, como um espaço de

⁸ Referência ao ensaio de Virginia Woolf, intitulado Um quarto só seu em que ela defende que as mulheres precisam escrever, apesar do mundo.

experimentação do pensamento, negligência certezas, modelos rígidos, ensejando uma atitude mais livre.

Na própria acepção da palavra, o ensaio pressupõe tentativa, aquilo que foge de uma prova científica porque se situa no âmbito da subjetividade de quem o gestou. Nesse sentido, há um interesse por conexões imprevistas, tendo como ponto de partida as próprias vivências, ideias e motivações pessoais da ensaísta. Assim, o ensaio tem a especificidade de trazer o elemento subjetivo para o centro da narrativa, configurando um lugar de fala para as mulheres que ficaram à margem, ou seja, do lado de fora do espaço público do cinema ou da literatura, em seus formatos tradicionais.

Varda e Lispector começam a produzir suas obras em cenários históricos ainda muito marcados pela mentalidade patriarcal, onde o cinema e literatura eram territórios dominados pelo olhar masculino, contudo, a partir dos anos de 1960, grandes questionamentos socioculturais no Ocidente despontam no horizonte e preparam as mudanças na posição que a mulher virá a ocupar na sociedade. Seguindo o espírito do tempo, essas artistas desaprendem caminhos cerceadores para experimentar formas disruptivas do feminino, como também reinventar procedimentos estilísticos e formais que fujam de linguagens convencionais já desgastadas. Ainda que se desafie os limites dos gêneros literário e cinematográfico, bem como se embaralhe as fronteiras entre o de dentro e de fora, o eu e o outro, o privado e o público.

A cinescritora e escritora radicalizam o cinema e a literatura a partir da desmontagem da linguagem e de signos sociais, calcados nas bases da sociedade falocêntrica a fim de construir uma representação feminina a partir da desconstrução, caminhando na contramão das amarras industriais. Na sua cinescrita, Varda usa as imagens como elaboração de si em abertura ao mundo, colocando-se em tela em corpo e voz, mas também inserindo o outro em cena. Aqui, a subjetividade feminina se constrói a partir da interpelação com a alteridade: os outros e o próprio cinema. Para além de diretora, ela se inscreve como personagem, narradora, roteirista e montadora de muitos de seus trabalhos, Já Lispector mostra que a liberdade é o valor maior de sua obra, recorrendo à linguagem para desmontá-la em busca da essência pulsante que escapa. No caminho solitário da palavra, a escritora dilui os elementos formais da narrativa (enredo, personagem, tempo e a própria linguagem), bem como desconstrói até os gêneros literários, não permitindo ser reduzida a um rótulo.

Na literatura publicam-se, nesses anos 1960, contos e romances de qualidade assinados por suas próprias autoras e não por pseudônimos, como foi o caso em outras épocas, quando elas não eram admitidas nem reconhecidas como produtoras de cultura. No cinema, arte da modernidade por excelência e gigantesca máquina de modelar a libido social, roteiristas e diretoras situadas à margem do circuito hollywoodiano também abordam as questões que preocupam as mulheres dos anos

1960. Em meio a elas, Agnès Varda distingue-se por ser ao mesmo tempo autora e diretora (PEREIRA, 2020, p. 54).

Segundo Veiga (2019), verifica-se no cine-ensaio de Varda a vontade criadora de experimentar o cinema, bem como experimentar a si com e através dele, lançando-se, entre as frestas das experiências e memórias, em uma busca situada no entrelugar do tempo particular e aquele tempo vivido coletivamente. Diante da insatisfação com modelos engessados e um desejo de colocar-se na obra, a filmografia de Varda mostraria ao espectador um duplo chamado: “a busca de si pela imagem (o outro) e da imagem através de si. É tanto colocar a subjetividade em obra pela imagem quanto colocar a imagem em obra pela subjetividade” (VEIGA, 2019, p. 338). Nesse trânsito entre o de dentro e o de fora, a filmografia de Varda articula elementos visuais e sonoros que descortinam um modo ensaístico de ser.

Assim, privado e público intercambiam-se e tornam-se até mesmo indivisos. Temos aí o primeiro corte feminista: quando as cineastas trazem suas vidas íntimas e seus corpos para as obras desfazendo o limite entre privado (espaço em que a mulher foi, historicamente, confinada em nome de suas atribuições domésticas de mãe, esposa e empregada) e o público (espaço de intervenção social, de construção e deliberação sobre as formas de vida urbana, do qual a mulher foi apartada). Nessa perspectiva, o fazer cinema como forma de elaboração de si e das relações de vizinhança, é uma fazer político (VEIGA, 2019, p. 339).

Se para dedicar-se à atividade fabulatória que demanda o ato de criação literário ou cinematográfico, “uma mulher precisa ter dinheiro e um quarto só seu”, nesse sentido, o exercício de liberdade de criação artística custou à Varda a necessidade de ter posse de sua própria produtora. Dispondo de poucos equipamentos e de um baixo orçamento, a cineasta criou a *Ciné-Tamaris* cujo logotipo trata-se do rosto de seu gato Zgougou. O primeiro trabalho de Varda assinado por sua produtora foi o filme considerado de cunho mais pessoal pela própria realizadora e comparado a um caderno de notas de uma grávida, *L’ópera-Mouffe*.

Como a obra de Varda é permeada de referências pessoais, o filme teve como locação a rua *Mouffetard*, em Paris e o trabalho de montagem e edição se deu na própria casa da realizadora. Assim como *L’ópera-Mouffe*, toda a cinematografia de Varda é atravessada pelo universo pessoal da diretora que fala do mundo através de si, Varda, então na iminência de seus 80 anos, estrutura *As praias de Agnès* entre as brechas do vivido, comentários em primeira pessoa e a ressignificação de suas imagens de arquivo, a saber: fotografias familiares, fotografias de autoria da cinescritora e arquivos fílmicos de seu acervo particular. O longa é ambientado nos espaços íntimos do pátio, das dependências interiores da casa da cineasta localizada na rua *Daguerre*, em Paris, bem como nas praias familiares à Varda que dialogam com sua vida subjetiva.

Em uma das passagens do filme, ao regressar às lembranças do passado, a cineasta evoca o arquivo fílmico de *Daguerreotypes* (1975) que se debruça sobre o cotidiano simples dos pequenos lojistas situados na rua *Daguerre*, onde morou a cineasta. Optando pelo uso de grandes planos-sequência através de uma câmera fixa, o espectador se depara com o interior das lojas e as histórias de vida dos comerciantes. O olhar feminino da realizadora, que aprendeu a volver os olhos curiosos para dentro da casa, para os pedacinhos de sua rua, bem como para o interior desses modestos comércios, não se exime de atentar para as vivências e relações de afeto desses vizinhos. “Os filmes de Varda tem essa qualidade de preenchimento da memória pela presença dos rostos amados, que guardam as histórias miúdas, somando-os na paisagem que constitui o microcosmos de seus sentidos (...)” (DANTAS, 2015, p. 202).

Segundo Bachelard (1978), a vida começa bem fechada, protegida e agasalhada no seio da casa, mesmo com o decorrer dos anos, a casa da infância permaneceria inscrita no indivíduo, constituindo um reduto dos sonhos. Convergingo com a proposição do filósofo de que a casa é o corpo do sonho, sendo responsável por manter viva a infância no íntimo de cada adulto, a primeira sessão de *As praias de Agnès* é dedicada à infância da cineasta, atravessada por ondas, mas também pelas lembranças da casa como germe da “felicidade central” e lugar de proteção. Varda regressa a sua concha inicial- a casa natal em Bruxelas- que vai lhe ativando memórias afetivas e familiares dos tempos de criança. Em seu retorno à cidade de origem, a cineasta é contactada pelo atual proprietário da sua casa da infância que a convida para rever o imóvel. Ao percorrer os recônditos e objetos da casa, as lembranças pessoais da cineasta são reavivadas como se ela rememorasse o vivido com o corpo todo, ampliando os lapsos da memória. A título de exemplo, ela revê um vitral antigo com a imagem de uma mulher, o que lhe remete à rainha Astrid e lhe desperta transbordamentos no sentido de evocar uma memória materna. Já que a mãe da cineasta guardava uma coleção de recortes de jornais e fotografias sobre fatos correlacionados à vida pública da então rainha de Bruxelas.

As casas sucessivas em que habitamos mais tarde tornaram banais os nossos gestos. Mas ficamos surpreendidos quando voltamos à velha casa, depois de décadas de odisseia, com que os gestos mais hábeis, os gestos primeiros fiquem vivos, perfeitos para sempre. Em suma, a casa natal inscreveu em nós a hierarquia das diversas funções de habitar. Somos o diagrama das funções de habitar aquela casa e todas as outras não são mais que variações de um tema fundamental. A palavra hábito é uma palavra usada demais para explicar essa ligação apaixonada de nosso corpo que não esquece a casa inolvidável. (BACHELARD, 1978, p. 207).

As praias de Agnès constitui uma busca da cineasta em compor uma forma fílmica, a partir da diversidade de materiais mobilizados, da retomada às imagens de arquivo e do agenciamento de novas combinatórias, no intuito de dizer de si em abertura com o mundo.

Assim, a cineasta vai transitando entre o pessoal e coletivo, em um movimento orientado pela relação Varda-mundo e pela interpenetração entre o pessoal e político. Nesse procedimento de carregar a experiência vivida por meio do seu corpo, voz narrativa e o trabalho de memória, a cineasta vai tecendo múltiplas subjetividades femininas. Conforme elucida Veiga (2019) ao se debruçar sobre a obra de Varda, Akerman e Kawase, no momento em que opera a câmera, Varda toma posse também de uma posição em relação a si mesma e ao outro e, por isso, descortina um lugar no mundo que é também um lugar de fala. Trata-se de um cinema feito por uma mulher que dialoga com outras mulheres, percorrendo caminhos ventilados por suas memórias e vivências.

Varda, no fim dos anos 50, Akerman, no fim dos anos de 1960 e Kawase, nos fins dos anos 1980, farão parte da constituição de um novo programa estético para o cinema, que nos anos 1970 foi denominado contra-cinema de mulheres- implodindo gêneros, renovando recursos expressivos, apostando na subjetividade e no experimentalismo- quando abrir espaço para que as mulheres assumam o protagonismo, construindo a história a partir de suas experiências e desejos (VEIGA, 2019, p. 339).

Como as desigualdades de gênero estão intrinsecamente correlacionadas com a dualidade entre espaços público e privado, compreende-se que as esferas pública e privada devem ser indissociáveis no intuito de se assegurar maior margem de liberdade para as mulheres e garantir a politização de aspectos relevantes da esfera privada. Segundo Veiga (2019), a reivindicação da máxima de que “o pessoal é o político” ganhou notoriedade no movimento feminista em 1969, a partir do momento em que um grupo de feministas radicais de Nova York vai pontuar a impossibilidade de emancipação feminina apartada da conquista de relações mais justas e democráticas também na esfera privada. Refletindo essa concepção feminista, em *As praias de Agnès*, Varda mostra uma estrutura fílmica na qual ela percorre um movimento partindo de si para o mundo e volta de lá para refletir o vivido, o que se observa por meio da diversidade de materiais de composição, costurados pela voz subjetivo-digressiva de Varda que tece comentários emotivos, monologa e devaneia.

Aufere-se, desse modo, que o fazer cinematográfico como elaboração de si em relação ao outro configura um fazer político. Há uma dobra da esfera pública na esfera privada, bem como o questionamento da noção do político somente vinculada ao que tange ao institucional e partidário. Tanto que para tratar de sua experiência na esfera pública do movimento feminista, Varda evoca trechos de arquivos fílmicos concernentes à obra *Sem teto, nem lei* (1985), também chamado de *Os renegados*, apresentando ao espectador um momento de intercalação entre seu comentário e trechos do filme (figuras 48 e 49). No filme em que a cineasta compartilha com o espectador os caminhos de sua vida, rememorando a infância, a juventude, a carreira, o cinema e o marido Demy, ela consegue revelar mais do mundo do que propriamente de sua intimidade.

No retorno a Paris, a cineasta mostra-se ainda bastante compelida a refletir em sua obra os ideais revolucionários. Preocupa-lhe a questão da mulher em Paris. Exibe imagens de arquivo com gravações das manifestações e passeatas pelo direito ao aborto. A realizadora relata ter sido presa, grávida, numa dessas passeatas e ter assinado o manifesto no qual mulheres famosas que disseram "abortamos, nos julgamos", chamado pela imprensa de "manifesto das 343 putas" (PRAIAS, 2008). Varda explica, no voice over, que gostaria de ter vivido o seu feminismo com maior alegria, mas estava encolerizada, sua inquietação é expressa pelas imagens da irascível personagem de Sandrine Bonaire em *Os Renegados* (1985), percorrendo ruas, chutando grades e xingando pessoas que lhe negam carona, numa atitude de errância e desencanto (DANTAS, 2015, p. 205).

Figura 50: Varda em primeiro plano tecendo comentário



Fonte: Varda (2008).

Figura 51: Imagens de arquivo do filme *Sem teto nem lei*



Fonte: Varda (2008).

Diferente de outros cineastas integrantes da *Nouvelle Vague* e críticos de cinema, Varda não recebera uma educação formal como cineasta tampouco frequentou cineclubes. Ela estudou história da arte na *Sorbonne Université* e na *Ecole du Louvre*, pois pretendia formar-se como museóloga e trabalhou por muitos anos como fotógrafa, sendo fotógrafa oficial do *Théâtre*

National Populaire de Jean Vilar. A formação eclética e as relações de intertextualidade com as artes plásticas possibilitou que a única mulher integrante do movimento da *Nouvelle Vague* gestasse um cinema com uma composição impecável. Ademais, ela entende o fazer fílmico e escolhas estéticas como uma cinescritura, ou seja, um processo escritural que reflete sua forte relação também com a literatura. Recorrendo à liberdade criativa de construir narrativas híbridas, abertas e que mesclam o imaginário e a realidade objetiva, diluindo fronteiras entre gêneros, Varda subverte as normas do cinema tradicional mostrando que a vida ordenada, por vezes, escapa do controle.

O reduzido conhecimento cinematográfico do início da carreira permitiu que ela fosse ingênua e atrevida ao filmar pela primeira vez: “Eu realmente tive a impressão de que não havia outra maneira de expressar o que eu queria expressar, mas especialmente que era assim que eu precisava fazer” (Varda apud CONWAY, 2015, p. 37). Essa liberdade é não só traço da personalidade de personagens criados para os filmes de ficção, como é também característica da maneira como Varda vai filmar as pessoas comuns e montar as imagens de diferentes naturezas, as quais ela incorpora nos documentários ensaísticos (MACHADO, 2019, p. 361).

Tendo as paisagens litorâneas como mediadoras entre passado e presente, reavivando e apagando memórias, Varda convoca a lembrança de sua trajetória profissional, perpassando pelo movimento francês da *Nouvelle Vague*. Nesse trecho do filme, um plano exhibe uma moldura-colagem com os rostos dos jovens diretores integrantes do movimento: Godard, Truffaut, Resnais, Chabrol, Rivette, Demy, entre outros. Já na posição central, ocupando maior espaço, encontra-se a única mulher do grupo: “A Varda” (Figura 21), conforme denomina o gato cenográfico que entrevista a realizadora. A composição fotográfica é inspirada na obra surrealista de René Magritte, intitulada: *Je ne vois pas la (Femme) cachée dans la forêt*, publicada em 1929 no jornal *La Révolution Surréaliste*. Nela, fotografias de integrantes do movimento surrealista são organizadas em volta da imagem de uma mulher nua, uma espécie de musa. Embora considerada há pouco tempo por críticos, como a precursora da *Nouvelle Vague* francesa com *La Pointe Courte* (1954), as suas obras cinematográficas passaram ao largo do reconhecimento e holofotes destinados à filmografia dos seus contemporâneos masculinos. Contudo, aqui, a partir da simbologia da imagem de Varda ao centro, sugerindo ironicamente o gesto de silêncio com o dedo que pesa sobre seus lábios, a cineasta transpõe a reivindicação de paridade e de relevância dentro do movimento cinematográfico francês.

Figura 52: Varda e a Nouvelle Vague

Fonte: Varda (2008).

Há milênios, o gênero feminino é representado, rotulado e analisado sob a ótica masculina. Tanto que a mulher foi historicamente descrita como inferior, louca, histérica, bruxa ou objeto sexual na filosofia, na literatura, no cinema, na mitologia. Na contramão dos papéis estereotipados atribuídos tradicionalmente à natureza feminina e dos ideais de feminilidade impostos como modelo de subjetivação, Varda constrói narrativas em que a representação do feminino se relaciona com o conceito de liberdade e subjetividades em devir. “Na *Nouvelle Vague*, se fala pela primeira vez da mulher de maneira, como dizer, moderna, e não romântica. Não se trata das mulheres em um universo à parte. Elas são ativas, independentes” (PEREIRA, 2021, p. 50).

Avesso a construções fechadas e já dadas, o ensaio tem no seu DNA a liberdade de conduta, possibilitando às mulheres, fugir às clausuras de uma linguagem estruturada nos moldes masculinos e sexistas, a partir do gesto de carregar para o centro da narrativa a voz, o corpo e a experiência femininos. Elas emergem dos porões, dos sótãos, das torres, dos lugares de silenciamento para transgredir, expressando por si mesmas o feminino em constante deslocamento e expandindo suas subjetividades móveis por meio do gesto ensaístico, ainda não colonizado pelas estruturas patriarcais da sociedade. Portanto, a Varda velhinha que se coloca em cena no filme-ensaio *As praias de Agnès* para contar de si, do mundo, da experiência feminina e do cinema, através dos diferentes recursos de criação (ato performativo, colagem, instalações, imagens de arquivo, monólogos), produz uma narrativa transformadora autoinscrevendo-se, como também evocando outras mulheres para o espaço público do cinema. “Ela é a conjunção de muitas mulheres, as várias Agnès, que já tinham se posto na obra em sua cinescrita ensaística: a grávida em *A Ópera-Mouffe* (1958), a sobrinha em *Tio Yanco* (1967), a

feminista em *Resposta de mulheres* (1975), a mãe em *Documentira* (1981) (...)” (VEIGA, 2019).

(...) a cineasta já idosa faz uma cartografia de mais de 60 anos de seu trabalho heteróclito com as imagens, refletindo e refazendo-as na medida em que rememora experiências passadas. Nessa espécie de comentário pessoal à própria obra, Varda desvela o gesto processual de se voltar para vizinhança e de autoinscrever-se, o que moveu e guiou a extensa maioria de seus filmes, até mesmo as ficções que se tornariam mais experimentais. Porém, é na inflexão ensaística de sua cinescrita- nos filmes-ensaios, nos quais o documentário e o pensamento se juntam-que a cineasta se coloca, de fato, em cena (VEIGA, 2019, p. 343).

Em consonância com Varda, Lispector desconstrói para construir, a seu modo, modelos culturais do feminino. Embora não gostasse de rótulos, eximindo-se de pregar abertamente um alinhamento à bandeira do feminismo, a escritora apresenta uma obra literária repleta de personagens femininas de muita potência que estão incomodadas com o *status quo*, sendo atravessadas de epifanias interiores em razão de experiências cotidianas intensas. A exemplo se tem Joana (*Perto do Coração Selvagem*), G. H. (*A Paixão Segundo G. H.*), Macabéa (*A Hora da Estrela*), a pintora que anseia escrever (*Água viva*), entre outras. Em todas essas personagens, reside o sentimento de estranhamento, de não pertencimento a um lugar, às pessoas, a uma convenção social, que está imbrincado com a posição do feminino na sociedade, como os desamores, os rótulos e a incompreensão dos outros perante suas capacidades. Conforme explica Rosenbaum (2002), “ao lado de escritoras como Virginia Woolf e Katherine Mansfield, Clarice Lispector desmontou os alicerces das narrativas centradas na visão patriarcal do feminino”.

Nota-se que as personagens femininas da escritura clariceana estão em deslocamento, percorrendo a árdua travessia do autoconhecimento a partir do ritual de desolhar para aprender a olhar o outro e olhar a si, o que Fittipaldi (2019), citando Viesenteiner, vai denominar de travessia pela vivência. “Em outras palavras, trata-se, antes de tudo, de um processo de tornar-se o que se é a partir de uma ‘travessia pela vivência (...) propriamente relacionada ao *pathos*’ (VIESENTEINER, 2013, p. 143), que leva a um desprendimento e a uma consequente liberação”. Em seus textos, sem usar de uma militância panfletária e expressa abertamente, Lispector lança uma crítica à moralidade pequeno-burguesa e às convenções sociais que cerceiam o papel da mulher na vida pública. O que condiz com as proposições apregoadas por Beauvoir em *O segundo sexo* (1949), logo após a Segunda Guerra Mundial, no que concerne à ideia de que tornar-se mulher é uma construção inacabada, um processo e não um destino da natureza. Já que é aberta e infinita a possibilidade de tornar-se, ou seja, uma mulher vindo a ser.

Com a ideia de que o feminino é um sistema de significação fabricado socialmente, expressa sobretudo em seu livro *Le deuxième sexe*, de 1949, Beauvoir opõe-se à

cultura de dominação do patriarcado e propõe que o papel das mulheres no mundo se amplie, que elas se apropriem de sua condição de sujeitos de si, que vivenciem plenamente sua sexualidade, que seu trabalho transcenda as meras funções corporais e a invisibilidade, e que tenham acesso às mesmas condições e oportunidades políticas e econômicas que os homens (FITTIPALDI, 2019, p. 36).

Vimos que, ao longo da carreira de Varda, o fato de ter sua formação longe da cinefilia e das críticas de cinema, bem como a própria condição feminina, contribuíram para que ela fosse vista como uma espécie de *outside* no grupo da *Nouvelle Vague* francesa, como se ela não se encaixasse “adequadamente”. Como artista plural, que tem influências da fotografia, da literatura e das artes plásticas, de fato, encaixar-se em um lugar delimitado e fechado, não condiz com a principal marca que imprime a obra da cineasta desde o início: a sua liberdade de criação e capacidade inventiva. Experimentar novas formas de escrita e de criação artística também foi uma preocupação comum à Lispector, que imprimiu em sua pena uma vontade transgressora, tanto no sentido de não comportar as designações convencionais e formais do romance quanto no aspecto de desafiar uma literatura orientada pela ordem falocêntrica. A estranheza das páginas clariceanas que desarticulam o padrão normativo da escrita é lembrada por Sant’Anna (2013): “é um antirromance, com antipersonagens, numa antilíngua”.

Lispector publica sua primeira obra, intitulada *Perto do Coração Selvagem* em 1943, quando a literatura ainda era um espaço dominado por homens, bem como escrever era considerado um ato impróprio e subversivo para o papel social feminino esperado. Tanto que não raro, as mulheres que se aventuravam à criação literária costumavam resguardar suas identidades, fazendo uso de pseudônimos masculinos. Historicamente, vê-se que a escrita significou para as mulheres um ato, ao mesmo tempo, ousado e libertário por configurar um mecanismo de luta por igualdade de direitos e participação na vida pública. A partir do momento em que a mulher reivindica para si o direito à expressão por meio da linguagem, ela promove uma alteração nas estruturas patriarcais da sociedade e conquista um espaço de representação, até então, destinado exclusivamente ao discurso masculino.

Dessa forma, Lispector já nasce como uma escritora transgressora pelo simples fato de ousar escrever e mais ainda por escrever, desvencilhando-se das amarras dos procedimentos narrativos. Conforme lembra Kilomba (2019), uma mulher escrever já constitui, por si, um ato revolucionário porque ela se coloca no texto, inscrevendo suas vivências e os caminhos do seu pensamento. É justamente nesse processo de amalgamar experiência e escrita que um sujeito se inscreve na história: “A escrita da mulher nasce com o potencial da subversão – pelo simples fato de autoenunciar-se, a mulher transgride sua condição de objeto e se torna sujeito”.

Na crônica intitulada *As três experiências*, Clarice Lispector revela ao leitor que “nasceu para amar os outros, para escrever e criar os filhos”. Ao passo que se dedicou ao jornalismo e à escrita literária, Lispector cuidou de suas duas crianças (Pedro e Paulo) como mãe solo, após separar-se do marido, o diplomata Maury Gurgel Valente. Na maioria das vezes, laborava em sua própria casa, escrevendo com a máquina sobre o colo no intuito de que os filhos, ainda pequenos, não sentissem a ausência da mãe. Desse modo, a casa assumiu o lugar de confinamento, mas também de berço criativo, constituindo um verdadeiro laboratório de ideias para a escrita inovadora de Clarice Lispector. Diferente da literatura dita canônica e feita por homens, que costuma encontrar inspiração no espaço público das ruas, dos cafés com os amigos, das aventuras e viagens a lugares longínquos e inexplorados, a escritura clariceana, assim como a de muitas gerações de mulheres subalternizadas, nasceu nos limites circunscritos do âmbito doméstico e familiar. Se nas frestas de um discurso dominante e masculino, é possível brotar a literatura insistente e transgressora produzida por mulheres, no intervalo entre os cuidados da casa e dos filhos, também podem germinar narrativas de potencial transformador, capaz de produzir novas subjetividades centradas no olhar feminino. Do lado de dentro (da casa ou da interioridade humana) é possível tecer um espaço imaginativo que se coloca em abertura para o exterior.

Formar arquivos de si para quem está em posições de subalternidade exige uma energia política muito grande. (...) Pensar a casa como perspectiva feminina em uma sociedade de desenho patriarcal é também trabalhar nessas diversas possibilidades e a partir de seu próprio lugar limitado, um confinamento, de onde busca construir o olhar para o mundo e para si, pela fresta da porta, por debaixo de um véu, por entre arames farpados, como a Aztlán, homeland das feministas chicanas “This my home/ this is my edge/ barbwire” (ANZALDUA, G. *Borderlands*. apud PALMA, 2017, p. 40).

Segundo Waldman (1992), não raro, o olhar feminino a que ela denominou de “olhar míope” é apurado para enxergar os pormenores e minúcias da vida cotidiana, ou seja, aquilo que, de praxe, passaria despercebido para quem não está apto a captar a beleza e relevância que residem nas pequenas coisas ou em episódios banais do dia a dia. Como um míope, é preciso chegar mais perto e aprender a fixar o olhar para dentro, onde nem sempre os acontecimentos extraordinários do mundo externo são considerados os mais importantes. “A vida subjetiva (...) constitui, no mundo de Clarice Lispector, uma possibilidade de transgressão do sistema das relações práticas. Mas sem sucesso” (WALDMAN, 1992, p. 118). Na literatura de Lispector, bem como de outras mulheres que lhe foram contemporâneas ou a antecederam, há uma sensibilidade para apreender o detalhe, atribuindo importância ao que é da ordem do pequeno, do anônimo, do corriqueiro. Porque, muitas vezes, foi no limite reduzido da casa, do quarto ou do jardim que se formaram as vivências e subjetividades daquelas mulheres. Aquele universo

interior, espaço da intimidade feminina, se tornou, como qualifica Bachelard, o “seu canto no mundo”, o seu lugar possível em uma sociedade patriarcal.

Assim, o universo feminino é um universo de lembrança ou de espera, tudo vivendo, não de um sentido imanente, mas de um valor atribuído. E como não lhe permitem a paisagem que se desdobra para lá da janela aberta, a mulher procura sentido no espaço confinado em que a vida se encerra: o quarto com os objetos, o jardim com as flores, o passeio curto que se dá até o rio ou a cerca. A visão que constrói é por isso uma visão de míope, e no terreno que o olhar baixo abrange, as coisas muito próximas adquirem uma luminosa nitidez de contornos. (SOUSA, 1980, p. 53).

Como já elucidado, fugindo de uma classificação de romance, novela, conto, *Água viva* configura uma obra sem gênero definido por ser híbrida, fragmentária, aberta, repetitiva, resultante de outros escritos da autora ali enxertados, sem personagens e enredo bem contornados. A liberdade de forma desse livro “inclassificável” que desmonta as estruturas de uma narrativa tradicional é um traço comum à dimensão ensaística. A escritura clariceana ao apresentar renovações formais insinua uma insatisfação com os modelos e padrões convencionais da linguagem literária. É preciso implodir as fronteiras de gêneros que cerceiam o ato de experimentação da obra e o ensaio, como uma forma livre, abre caminho para reinventar possibilidades outras, para se pensar diferente do que já está cristalizado e dar a conhecer os movimentos do pensamento. A inflexão ensaística, liberta de amarras, enseja a experimentação de ideias e a inclusão de si mesmo na própria obra. Desse modo, como inscrição para além de si, o gesto ensaístico presente em *Água viva* vai permitir que a autora se coloque livremente na obra a partir da fragmentação do seu pensamento e de uma força maior que desautomatiza o processo de escrita, desaguando no livro.

Água viva, como texto escrevível, é o romance sem romance (Barthes, 1970, p. 12), desarticula o padrão de escrita e legibilidade dos textos legíveis ou de plural modesto, qual seja, textos legíveis ou de plural modesto, qual seja, textos que ainda admitem um modo realista de construção e de legibilidade, que contam uma história baseada em cronologias, eventos, personagens bem definidos, ainda que complexos, portadores de uma moral, de uma mensagem a ser decodificada pelo leitor, que seria induzido a acreditar que o texto (ou até todos os textos) teriam um solo semântico fundador do sentido a ser resgatado, e que este resgate seria a tarefa da leitura (HELENA, 1997, p. 85).

Ante o exposto, as escritas cinematográfica e literária de inflexão ensaística possibilitaram à Varda e Lispector desconstruir, cada uma ao seu modo, um discurso fálico e patriarcal. Volvendo o olhar para as minúcias e episódios aparentemente banais do cotidiano, elas construíram narrativas que atestam suas motivações pessoais, experiências e intimidades, mas que também ressoam nos âmbitos social, coletivo e histórico. Aquele espaço delimitado da casa representou, para essas artistas multifacetadas, todo um cosmo entreaberto que ensejou o deslocamento entre o de dentro e o de fora e as linhas inicialmente fixas da interioridade do lar

se converteram em transfronteiriças. Na França e no Brasil, do século XX, Varda e Lispector, amalgamando vida e obra, desafiaram papéis sociais e estruturas convencionais da linguagem, mostrando com coragem e teimosia o que significa ser mulher e (cine) escrever em busca de si pelo outro e do outro por si. Nesse processo de elaboração de si, da alteridade e da vida subjetiva da mulher, elas desconstruíram estereótipos para lançar-se de corpo e voz com suas personagens na articulação de seus pensamentos em ato. O dizer de si para dizer o mundo, entrecruzando esfera privada e pública, opera na reconstrução de subjetividades femininas múltiplas, no contexto histórico. Quando mulheres se inscrevem nas próprias narrativas, elas rompem o silenciamento estrutural e escrevem a História no mármore do tempo.

3.3 “Não se esmaguem com palavras as entrelinhas”: o não-dito em Varda e Clarice

“Ao escrevê-lo, de novo a certeza só aparentemente paradoxal de que o que atrapalha ao escrever é ter de usar palavras. É incômodo” (LISPECTOR, 1999b, p. 285).

Segundo preconiza Kaplan (1995), teóricas francesas, sob influência do pensamento lacaniano, apontam ser a linguagem um instrumento masculino para a manutenção da organização social e hierarquização de poder do homem sobre a mulher. Então, se a linguagem da forma como está cristalizada é essencialmente masculina, como encontrar no cinema um espaço para as vivências e experiências das mulheres? Tal qual problematizou Kaplan, se as mulheres silenciarem estarão predispostas a sofrer um apagamento histórico, mas se começarem a falar e a escrever como fazem os homens, entrarão na história subjugadas e alienadas. Resta-lhes reinventar o cinema, a literatura e uma nova forma de comunicação, rompendo uma linguagem linear, falocêntrica e já formada para construir narrativas a partir da subjetividade feminina. “(...) a única coisa que resta à mulher é encontrar um espaço vazio, a terra de ninguém à qual ela pelo menos pode chamar de sua” (KAPLAN, 1995, p. 136). Desse modo, manifestar o inexpressivo é também criar. Assim, o silêncio para as mulheres deixa de ser sinônimo de ausência de fala para reverberar, construindo sentido e plurissignificações.

As mulheres, na busca de um espaço de representação, cruzam os limites da linguagem, bem como da forma convencional que atendem a uma cultura falocêntrica para rearranjar as coisas em novas configurações. No cine-ensaio, nota-se a crescente importância de um dos elementos constituintes da imagem sonora na matéria fílmica, para além da música, fala e ruídos, qual seja: o silêncio. Esse silêncio que significa, diferindo de um mero emudecimento, parece simbolizar um meio de expressão situado além das demarcações opressivas da

linguagem tipicamente masculina. Conforme elucida Kaplan (1995), o silêncio configura-se como uma forma pela qual as mulheres podem resistir à opressão da linguagem: “(...)o silêncio, paradoxalmente, torna-se um meio de penetrar-se na cultura; ele determina uma brecha, uma lacuna através da qual as mudanças têm a possibilidade de acontecer” (Kaplan, 1995, p. 148).

A arte nas obras de Varda e Lispector se configura como uma verdadeira experimentação e potencialização do processo de criação. Há uma vontade criadora e necessidade interior em rebentar as comportas que limitam as formas do fazer fílmico e da escritura. A partir da combinatória de diversas práticas semióticas, amalgamando uma multiplicidade de matérias de composição, Varda constrói sua cinescritura por meio das influências da literatura, fotografia, música, artes plásticas. O que condiz com a formação multifacetada da cineasta. Assim, ao mesmo tempo em que ela intensifica o efeito visual através do desenho sonoro, como a música e a fala, ela também lança uma busca cuidadosa em revelar o que acontece nas entrelinhas, no espaço lacunoso daquilo que não pode ser visto e facilmente percebido. Em meio aos diálogos, há sempre uma pausa, um não-dito que significam e dão sentido à narrativa.

Em algumas passagens de *As praias de Agnès*, aufere-se que são os momentos de pausa contemplativa, de silêncio da voz humana para se ouvir o ruído do mar ao fundo, que conseguem captar aquilo que só se pode compreender a partir da recusa do discurso verbal. Na primeira sequência do filme-ensaio, Varda caminha por entre as praias belgas na tentativa de reavivar a memória da infância, uma vez que ali ela passava suas férias. Diante da imensidão do mar, o silêncio contemplativo é entrecortado somente pelo som ambiente do gorjeio das gaivotas ou das águas. Sem necessidade de esboçar palavras, Varda se entrega àquela paisagem marítima, como se ali tivesse se integrado à natureza e atingisse a plenitude das coisas. Como citado anteriormente, para muitas cineastas, a liberdade estética e formal do cinema experimental e ensaístico representou um caminho possível para distanciar-se do modelo pronto e das representações opressivas e fetichizadas do cinema tradicional. Segundo Kaplan (1995), os signos do cinema convencional estavam carregados de uma ideologia patriarcal que servia de sustentação para as estruturas sociais falocêntricas. Assim, experimentando novos processos narrativos, as mulheres “buscavam um escape para suas experiências, sentimentos e pensamentos mais íntimos”. É no gesto ensaístico que elas encontram a expressão do modo experimental de pensar e agir, criando configurações outras do fazer fílmico a partir de seu potencial imaginativo.

Além de Duras e Von Trotta, há trabalhos de Akerman, Nelly Kaplan e Agnès Varda na França; de Marta Meszaros na Hungria (...) Seus trabalhos revelam um avanço significativo nas representações femininas já que vemos as mulheres encontrando uma

voz e um posicionamento que, apesar de, em alguns casos, basear-se no realismo, parece diferente daquele dos filmes de Hollywood (KAPLAN, 1995, p. 132).

Segundo Orlandi (2007), com ou sem o uso de palavras, o homem está condicionado a significar diante do mundo e da sua relação com o simbólico, chegando-se à hipótese de que o silêncio constitui um elemento fundante: “o silêncio é a matéria significante por excelência, um *continuum* significante. O real da significação é o silêncio” (ORLANDI, 2007, p. 29). O que significa que mesmo não se expressando uma linguagem articulada em palavras, há o pensamento, a introspecção e a contemplação, o não-dito que produz sentido, reverbera e comunica. Em *As Praias de Agnès*, não se pode esperar uma ótica linear do tempo, já que a narradora-personagem está sempre a relacionar o fato passado com o presente a partir de suas imagens de arquivo que ajudam a rememorar. Assim, a primeira evocação de Demy se dá quando Varda realiza a exposição no Festival de Avignon (2007) e diante das fotografias ali expostas de atores e atrizes da companhia de teatro de Jean Vilar, ela nota que todos aqueles colegas e amigos queridos já faleceram, sendo ela a única ainda viva. Imbuída pelos sentimentos de dor, melancolia e nostalgia, a cineasta remete à memória do marido, segundo ela, “o mais querido dos mortos”.

Varda está em tela levando rosas e begônias aos artistas falecidos, quando se recorda de Demy: “Não há morte que não me lembre a dele”. Corta-se, então, para a cena seguinte na qual a cineasta deposita flores no túmulo do marido. Na lacuna deixada pela palavra, ou seja, pela voz da narradora, instaura-se o silêncio, pleno de sentimento, que simboliza a comoção e a dor da perda da cineasta pelo marido falecido. Varda usa o filme-ensaio para acessar esse lugar do passado, transitando pela zona ambivalente entre o lembrar e o esquecer. A dor do luto ainda em processo de elaboração, tão presente na vida das mulheres, por vezes, enterrada no subterrâneo do inconsciente, vem à tona em *As praias de Agnès*, a partir das coisas não-ditas que, ainda assim, reverberam. Por meio dessa pausa e trecho silencioso, a cineasta descortina um momento doloroso do passado que transborda para o tempo presente, de então.

Sem silêncio não há sentido, sendo que o silêncio não é apenas um acidente que intervém ocasionalmente: ele é necessário à significação (...). É a incompletude que produz a possibilidade do múltiplo, base da polissemia. E é o silêncio que preside essa possibilidade. A linguagem empurra o que ela não é para o nada. Mas o silêncio significa esse nada se multiplicando em sentidos: quanto mais falta, mais silêncio se instala, mais possibilidades de sentidos se apresentam (ORLANDI, 2007, p. 47).

Lispector, assim como Varda, lançou-se na busca pela construção da própria linguagem, encontrando nas fissuras do discurso patriarcal, um modo de expressar o indizível, desviando-se de formas já cristalizadas. Há na escritura clariceana uma ponte que se estende para o silêncio, aquilo que fica nas entrelinhas entre uma margem e outra e que não encontrou palavras

para se manifestar. Conforme lembra Gotlib (2013), na obra clariceana, a palavra configura apenas um mal necessário, uma vez que a melhor forma de representação do objeto seria mesmo a ausência do veículo, ou seja, o silêncio.

Como um processo narrativo para se atingir o silêncio, muito se fala no emprego do recurso da repetição de palavras, recorrentes nas obras clariceanas. Segundo apregoa Olga de Sá, o uso voluntário da repetição teria como intuito gerar um desgaste das palavras, de modo a silenciá-las mais do que enfatizá-las. Porque o silêncio seria o caminho possível de alcançar o indizível, já que diferente da natureza escorregadia das palavras, o silêncio não trai e não diz de menos: “O silêncio que só se anuncia não é o silêncio amplificado, hiperbólico, da retórica. (...) O discurso de Clarice aponta para o silêncio enquanto “grau zero” da escrita, porque, teoricamente, ela não acredita no poder da palavra” (SÁ, 1984, p. 277). A escolha estilística de Lispector por empregar reiteradas vezes os mesmos termos e frases, servindo-se das palavras para desgastá-las, também chamou a atenção de Benedito Nunes que aponta para o fato de haver, na escritura da autora um circuito entre a palavra e o silêncio. Ou seja, onde termina a repetição começa o silêncio. Nesse jogo entre palavras repetidas e o silêncio que permeiam a escritura clariceana, em *Água viva*, a repetição de termos surge, a priori, realçando para então desgastar um mesmo significado, como é o caso das expressões: “atrás do pensamento”, “it”, “é-se”, “gruta”, “o é da coisa”, “o instante-já”, entre outras.

O discurso se desenvolve mostrando a irrepresentabilidade das coisas. Se assim é, a repetição, que interfere com a lógica do discurso, não só aumenta a área de silêncio das palavras. Também constitui uma preparação ao silêncio em que finalmente o dizer expressivo mergulha. Nesse sentido, haveria, além do silêncio hiperbólico que a retórica distingue, uma espécie de silêncio enfático produzido pela recorrência intensificadora tanto de termos e frases quanto, especificamente, das conexões lógicas do discurso, incluindo-se entre elas a própria negação (NUNES, 1995, p. 141).

Como se sabe, o livro-experimento *Água viva* traz em seu processo constitutivo uma forte referência à pintura abstrata, desde à epígrafe, e uma vontade criadora da autora em se utilizar da comunicação não-verbal numa recusa insistente em não depender da palavra, da linguagem linear, em face de sua impotência para atingir aquilo que reside “atrás do pensamento”. Aos olhos da autora é como se os aspectos mais potentes da literatura e a força de sua escritura brotassem do silêncio, aquilo que não encontrou palavras suficientes para se materializar. Tecendo esse livro lacunoso, Lispector parece recortar palavras no ímpeto de criar silêncios. “Há um grande silêncio dentro de mim. E esse silêncio tem sido a fonte de minhas palavras. E do silêncio tem vindo o que é mais precioso que tudo: o próprio silêncio” (LISPECTOR, 2019, p. 92). Logo a aproximação com a técnica da pintura teria a função estratégica de acessar e comunicar o de dentro das pessoas, aquele signo que se faz invisível e impalpável. “Há muita

coisa a dizer que não sei como dizer. Faltam as palavras. Mas recuso-me a inventar novas (...). Atrás do pensamento não há palavras: é-se. Minha pintura não tem palavras. Fica atrás do pensamento (...)” (LISPECTOR, 2019, p. 42).

O circuito entre palavra e não-dito em *Água viva* também pode encontrar respaldo no momento histórico da época. Embora não haja referências expressas e tangíveis ao regime ditatorial na obra, não se pode relegar o contexto histórico-social no qual o livro fora confeccionado e publicado, qual seja: no início dos anos de 1970, em pleno governo do general Emílio Garrastazu Médici (1969-1974). O ditador assumiu a Presidência da República, intensificando a repressão e censura contra os movimentos de esquerda, opositores e imprensa. Ainda que a obra não escancare um posicionamento político militante, não se pode negar que há uma liberdade de criação e radicalização de um projeto estético que rompe com as convenções literárias da época, recusando uma arte meramente decorativa, como também se notabiliza na obra uma escrita sempre à beira do indizível, conforme observa Hegenberg (2018).

Não aceitando docilmente a impostura, o caminho de Clarice é o de fazer do não-acontecimento a suspeita de que sempre há algo de não-dito. Em meio à ditadura militar, quando as notícias mais escabrosas eram banidas de qualquer veículo de informações e a censura controlava a circulação do pensamento de maneira opressora e paranoica, a sugestão de que há algo importante sendo silenciado pode ter sido uma reação às mais concretas contingências. Clarice certamente não era indiferente aos abusos da ditadura, tendo participado de passeata em junho de 1968 ao lado de outros intelectuais e artistas (entre eles Oscar Niemeyer, Glauber Rocha, Ziraldo e Milton Nascimento); e, talvez ainda mais audaciosamente, publicou no dia 17 de fevereiro de 1967 no *Jornal do Brasil* uma carta aberta ao ministro da educação (...). A rigor, no entanto, *Água viva* não nos fornece muitos elementos para confirmar que a extrema refratariedade do livro aluda à censura na ditadura militar-e afinal, como ela poderia fazê-lo explicitamente, em 1973, com o AI-5 em vigor, sem sofrer consequências severas? De qualquer modo, parece haver uma postura ética de resistência (HEGENBERG, 2018, p. 83-84).

Como um livro carregado de sensorialidade e liberdade ensaística para se abster do começo e fim e situar-se no meio, dialogando com outras expressões artísticas no intuito de encontrar sua própria linguagem, *Água viva*, denominado por Benedito Nunes de “improviso ficcional”, aponta nas entrelinhas, nas lacunas do não-dito, algo que se perfaz mais precioso e relevante do que aquilo que se enuncia: “o tom dos sentimentos, o halo dos objetos, o âmago de tudo, o limite verbal de toda experiência, que ainda é a palavra” (Nunes, 1995, p. 158). Se o silêncio, desde tempos imemoriais, era usado como recurso para se atingir maior expressividade em determinada passagem de uma obra, nos mais diversos âmbitos artísticos, em *Água viva*, ele se torna um elemento estruturante. Dessa forma, aquilo que se está por dizer não representa uma mera ausência de discurso, pois, o silêncio é um recurso crucial para que a linguagem signifique. Nos dizeres de Orlandi, ao contrário do que pensa o imaginário social ao tentar

aproximar o silêncio do lugar subalterno em que se encontram o vazio e o nada, o silêncio não só significa, como tem uma significância própria, que não pode ser julgada como análoga nem complementar ao modo de significar das palavras (ORLANDI, 1992).

Assim, ao escrever, Lispector vai evocando silêncios e questionando o ato da escrita enquanto dependente de palavras. Ela vai reinventando uma língua, códigos e regulamentos próprios para dizer de si, do mundo ou apenas para expressar o que não é mais enunciável, as imagens como gênese do pensamento, aquilo que escapa numa fração de segundos e só existe nas entrelinhas ou no corpo como sintoma do que está por ser dito. Em *Água viva*, a autora vai desfigurando a linguagem para caminhar em direção ao silêncio, que segundo ela, é o único capaz de acessar o “it” e o mais íntimo do ser. “Ouve-me, ouve o silêncio. O que te falo nunca é o que eu te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e, no entanto, vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão” (LISPECTOR, 2019, p. 31).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos tempos em que os encontros presenciais, os abraços demorados e as salas cheias constituíam algo rotineiro à vida cotidiana, sem oferecer perigo à contaminação por covid-19, desenhou-se os rastros que me conduziram à pesquisa do mestrado. No curso de Produção de Documentários da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), eu tive o primeiro contato com as obras de Agnès Varda, para além do fascínio e atravessamento provocados por sua arte, rebentou-se uma inquietação em refletir o processo de potencialização criativa presente na cinematografia dela que transbordava para fora do meio fílmico, indo ao encontro de outras formas expressivas. De modo que a estratégia narrativa usada pela cinescritora resvalava para fora de si, conectando-se com a literatura, com as artes plásticas e com a fotografia, os procedimentos estilísticos da cinescritura de Varda inevitavelmente me remeteram à literatura transgressora de Clarice Lispector cujos escritos também transbordavam para um diálogo interartístico com outros meios: a pintura, a fotografia, a música. Como se seus textos escapassem das margens do livro, buscando outras formas de criação artística sem jamais regressar às páginas iniciais.

Então, emergiram os primeiros desafios para a pesquisa acadêmica: como justificar a pertinência de estudar o cinema de Varda com olhos voltados para a literatura de Clarice Lispector? Que conexões se poderia traçar entre as obras de uma cineasta belgo-francesa e uma escritora brasileira? A partir da realização do estado da arte da pesquisa e da revisão de literatura, foi possível constatar que já havia uma robusta fortuna crítica e estudos de literatura comparada sobre a obra de Clarice Lispector, bem como havia muitos bons textos acerca das obras de Varda no que tange a sua cinescritura e narrativas documentais. Desse modo, na busca de investigar caminhos ainda não trilhados nas obras dessas duas artistas, optou-se em comum acordo com o meu orientador, por uma relação intersemiótica entre o cine-ensaio de Varda e a literatura de deriva ensaística de Lispector, traçando diálogos a partir das diferenças, a saber: o que *Água viva* como literatura mais experimental/ ensaística ganharia com os filmes-ensaio de Varda e vice-versa. Ao longo dos semestres, houve a necessidade de realizar incursões na área de literatura comparada, enquanto aluna de um programa de pós-graduação em cinema/multimeios, a fim de alcançar o equilíbrio necessário nesse movimento de deslocamento de fronteiras e saídas de si em que eu mesma me vi mergulhada. Contudo, devendo ter discernimento para não me perder no caminho, evitando afastar-me demais do fio condutor da pesquisa. Nessas idas e vindas, eu me deparo com a tarefa árdua de também escrever à deriva, a partir dos desvios que caracterizam o ensaísmo, do caráter rizomático da pesquisa e da fluidez

do meu próprio pensamento que tem movimentos de repetição e de não-linearidade, em meio a esses limites de contenção no limiar do cinema e literatura que não estão estanques e fechados em si, mas ensaiam uma dança, uma interface entre eles. Aos moldes de obra que não se fecha, as questões aqui ainda pouco desenvolvidas no que tange à cinescrita da cineasta e a literatura de Lispector serão mais bem aprofundadas na pesquisa de doutorado.

Para discorrer sobre as obras de mulheres que carregam seus corpos e sua voz para dentro da narrativa, inscrevendo sua presença subjetiva, bem como questionando e refletindo o próprio processo de criação em vias de feitura, se fez mister optar pela ótica ensaística como elo para tecer cartografias entre a cinescrita de Varda e a escritura de Lispector. Já que o ensaio tem uma natureza fugidia por excelência, escapando de tentativas de classificação de gênero, bem como caracteriza-se por tendências estético-formais como o inacabamento, sua condição plural de eterno vir a ser, sua gênese filosófico-literária, relevo da subjetividade do ensaísta, entre outros aspectos. O ensaio, em face de sua liberdade de experimentação dos materiais e de si mesmo, permite que a subjetividade feminina seja deslocada ao centro da narrativa fílmica ou literária. As mulheres encontram no ensaio um lugar propício para arrastar seus corpos e suas vidas íntimas para a obra, a história e para o mundo, desfazendo a fronteira entre privado e público. Pois se pode, a partir do ensaio no cinema ou na literatura como um lugar de fala, coletivizar a experiência feminina chegando ao espaço público.

Varda e Lispector, mesmo atuando em campos e espaços diferentes, apresentam em suas narrativas cinematográficas e literárias uma recusa da linguagem convencional. Aufere-se em suas respectivas obras que elas postulam uma desconstrução do cinema e literatura tradicionais para reinventá-los, transbordando limites de gênero e fronteiras discursivas. Ao tomar a câmera e a caneta, elas vão hibridizando o cinema e a linguagem literária, escrevendo, rasurando, recortando, colando, filmando, reaproveitando fragmentos de textos ou imagens para cinescrever e escrever outras formas de criação artística. Já do lado de cá, eu fui tentando seguir o fluxo criativo dessas artistas multifacetadas e mais do que escrever a pesquisa sobre Agnès Varda e Clarice Lispector, lancei-me nesse movimento transbordante de escrever a partir e com elas, permitindo ser atravessada por suas vozes, sensibilidade criativa e palavras.

Em *As Praias de Agnès*, é possível verificar as escolhas estéticas e modos de composição utilizados por Varda para estruturar uma narrativa sobre o vivido, o mundo histórico e o cinema, por meio do recorte e colagem de seus trabalhos cinematográficos, fotografias e arquivos fílmicos de seu acervo particular que remetem ao cinema, à inscrição de si, à memória coletiva e pessoal. Ao modo de uma bricolagem, a cinescritora

vai tecendo seus materiais heterogêneos para dar forma a um filme caleidoscópico por meio do qual Varda parece interessar-se mais pelo processo do que propriamente pelo resultado. No filme-ensaio, há um olhar que se inclina para o ato criativo e para a obra como resultante de um processo do que apenas como fruto de algo bem-acabado e já dado. Dessa forma, importa mais à Varda tatear novos caminhos, produzindo estéticas desencadeadoras de mundos outros, num ir e vir do ato criador, do que necessariamente chegar a um resultado fechado e previsível.

Para dizer de si e do mundo, Varda recorreu a uma diversidade de materiais de composição e modos de combinatória. Um dos recursos utilizados para compor essa colcha de retalhos em forma fílmica foi a manipulação de imagens com o arquivo fílmico particular da cineasta. A apropriação ressignificada de seu material de arquivo foi uma das estratégias narrativas da realizadora para reorganizar fragmentos de sua vida, forjando seu pensamento e inscrevendo-se na obra enquanto a cinescrevia.

Se no filme-ensaio de Varda, tem-se uma cinescritora que organiza suas imagens como se fossem uma espécie de escrita, na obra clariceana se verifica o movimento inverso, a deriva ensaística vai lhe possibilitar uma experimentação na linguagem que resultará em *Água viva*, um livro experimento que desnuda o ir e vir da escrita literária, bem como o fazer e desfazer do processo criativo da autora. Clarice manifesta a possibilidade de um fazer literário que se avizinha das artes visuais e pictórica, tendo em vista a consciência de que a palavra linear e articulada é impotente para capturar o “que está atrás do pensamento”, o “instante-já” fugidio. O imagético se soma, assim, à palavra na escrita literária: “Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais” (LISPECTOR, 2019, p. 27).

Antes da versão publicada de *Água viva*, os manuscritos da obra receberam outros dois títulos provisórios: *Atrás do pensamento: um monólogo com a vida* e *Objeto gritante*. A obra foi resultante de um demorado processo de confecção e de trabalho da autora que dedicou três anos escrevendo, reescrevendo e lapidando esse livro “estranho” que foge das convenções literárias por apresentar um fio narrativo tênue, não-linear, repleto de retomadas e interrupções, quase desprovido de demarcações cronológicas e de espaço e sem contornos dos personagens. Até mesmo o processo de feitura da obra se deu por meio de um procedimento radical de experimentação, diferindo de projetos estéticos anteriores da escritora, qual seja: a técnica de colagem dos seus recortes já publicados, como também de materiais de sobra (trechos de contos,

provérbios, crônicas, críticas de pinturas ou de música) para dar origem a uma nova obra, atribuindo-lhe um novo sentido e função.

Como já mencionado aqui, Clarice operou em *Água viva* com matéria reciclada, sobrepondo trechos de crônicas publicadas no Jornal do Brasil entre 1967 a 1973, textos avulsos e recortes inéditos. Assim, partindo de uma gesticulação ensaística que abre margem para uma experimentação de ideias, dos materiais e do próprio ensaísta, teceu-se diálogos a partir de grandezas diferentes entre Varda que se propôs escrever com a câmera e a liberdade criativa de Clarice Lispector que escreve evocando o sensorialismo. Há um entrelaçamento entre imagem, texto e pensamento nas obras de Varda e Lispector, resultante de um pensamento livre que não cansa de reinventar-se e criar outros mundos possíveis. Haja vista que uma das marcas visíveis do ensaio é experimentar o pensamento, descortinando os caminhos da criação.

Ante o exposto, conclui-se que enquanto artistas em expansão, Varda e Lispector desaprendem caminhos circunscritos para aprender continuamente formas disruptivas de si mesmas, da arte e do feminino, transformando procedimentos estilísticos e formais já desgastados. Embaralhando as fronteiras entre o de dentro e de fora, do eu e do outro, do privado e do público, elas experimentam o cinema e a literatura a partir da desconstrução de uma linguagem e signos tradicionais, alicerçados em uma sociedade falocêntrica, a fim de construir um olhar opositor no cinema e na literatura, que segue na contramão das amarras industriais e da representação feminina convencional. Varda questiona os regimes de prazer visual que coloca a imagem da mulher como objeto contemplativo, fetichizado e passivo do olhar, conforme propõe Laura Mulvey (1975). Trata-se de um cinema feito por uma mulher que dialoga com outras mulheres, orientando seus filmes-ensaios por meio de suas memórias e vivências. Já a narrativa literária de Clarice é repleta de personagens femininas de muita potência que estão sendo atravessadas pelo sentimento de estranhamento, de não pertencimento a um lugar, a uma casa, a uma convenção social. Lispector mostra que a liberdade é o valor maior de sua obra, recorrendo à linguagem para desmontá-la em busca de uma quarta dimensão da palavra que escapa. A escritora dilui os elementos formais da narrativa (enredo, personagem, tempo e a própria linguagem), bem como desconstrói até os gêneros literários, não permitindo ser reduzida a um rótulo. Em ambas, nota-se ainda que a inscrição da subjetividade feminina se constrói a partir da interpelação com a alteridade radical: os outros, muitas vezes, invisibilizados, o mundo, o cinema, a literatura.

Desse modo, o intento do presente trabalho não é uma tentativa de comprovar a influência de Lispector nas obras cinematográficas de Varda, tampouco o contrário. Mas lançar o desafio de mostrar o quanto as narrativas dessas duas artistas, mesmo em âmbitos diferentes, podem se emaranhar a partir da dimensão ensaística que potencializa a livre experimentação de ideias, como também as operações artísticas para trazer a público, a inscrição de si, dos seus corpos, da escritura de vida e das experiências das mulheres. Ao optarem pelo uso de recursos e de modos de subjetivação em suas narrativas, elas foram alargando os horizontes de experimentação de materiais e criação. Se as vivências das mulheres em abertura com agenciamentos externos, escapavam das narrativas cinematográficas e literárias tradicionais, Varda e Lispector não se fecharam em uma fórmula pronta. Assim, as obras de ambas ensinam, entre outras coisas, que é preciso transcender e descolonizar o olhar para enxergar além. O ensaio, por sua vez, desde a sua gênese na filosofia e na literatura, passando pelo cinema, assume continuamente o processo de investigar-se e transformar-se em processos múltiplos. Ele não busca uma resposta pronta, acabada, pois se preocupa em dar curso aos movimentos e processos de pensamento, colocando-se em abertura para a relação entre o pessoal e político, a forma e a vida, realidade e ficção.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **O ensaio como forma**. 2. ed. In: ADORNO, Theodor. Notas de literatura I. 2. ed. São Paulo: Duas cidades, ed. 34, 2012.
- ALMEIDA, Gabriela. **O ensaio fílmico ou o cinema à deriva**. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2018.
- ALMEIDA, Rafael. **A voz que pensa: vertentes vococêntricas do filme-ensaio**. Comunicação e Inovação, p. 125-137, maio-ago. 2019.
- ALONSO, Mariângela. **A água e as pulsões em o lustre**, de Clarice Lispector. 1. ed. Curitiba: Appris, 2019.
- ALONSO, Mariângela. **Jogo de espelhos na ficção de Clarice Lispector**. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2017.
- AMARAL, Emilia. **Para amar Clarice: como descobrir e apreciar os aspectos mais inovadores de sua obra**. 1. ed.- Barueri, SP: Faro Editorial, 2017.
- AS PRAIAS de Agnès. Direção: Agnès Varda. França: Ciné Tamaris, Paris Films, 2008. Cor, 110 min.
- ASTRUC, Alexandre. **Naissance d'une nouvelle avant-garde: La caméra-stylo**. L'Écran Français. Paris: 30 mar. 1948, n. 144.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**; (tradução Antonio de Pádua Danesi). 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BÉNÉZET, Delphine. **The cinema of Agnès Varda resistance and eclecticism**. New York: Wallflower Press Book, 2014.
- BENSE, Max. O ensaio e sua prosa. **Revista Serrote**, n. 16, p. 169-183, 2014.
- BERGSON, Henri, 1859-1941. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito** / Henri Bergson; tradução Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BHABHA H 1995. **Diversidade cultural e diferenças culturais**. Em B Ashcroft, G Griffiths & H Tiffin (eds). O leitor de estudos pós-coloniais. Nova York: Routledge.
- CHION, M. **La Voz enel Cine**. Tradução de Maribel Villarino Rodríguez. Madri: Cátedra, 2004. (Signo e Imagen, n. 80).
- CHKLOVSKI, Viktor. **A arte como processo**. In: TODOROV, Tzvetan. Teoria da Literatura I. Lisboa: Edições 70, 1999.

CIXOUS, Hélène. **O riso da medusa**. tradução Natália Guerellus, Raíssa França Bastos; posfácio Flávia Trocoli. 1.ed. Rio de Janeiro; Bazar do tempo, 2022.

CLÉO de 5 à 7. Direção: Agnès Varda. França, Itália: Ciné Tamaris, Rome-Paris Films, 1962. 90 min.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CONWAY, Kelley. **Contemporary Film Directors**. – Illinois: Board of Trustees, 2015.

CRUZ, Adriano Charles. **A identidade do documentário Elena**. Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual, ano 3, ed. 5, p. 03-16, jan.-jun. 2014.

CURI, Simone Ribeiro da Costa. **A escritura nômade em Clarice Lispector**. Chapecó: Argos, 2001.

DANTAS, Daiany Ferreira **Corpos visíveis: matéria e performance no cinema de mulheres** Daiany Ferreira Dantas. 2015.

DÁVILA, Ignacio del Valle. **La carta como elemento de la construcción de una memoria sobre la ditadura em el documental latino-americano contemporâneo**, 27 de fev. 2019.

ECO, Umberto. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

DEHOO, Rebecca J. **Agnes Varda between Film, Photography, and Art**. California: University of California Press, 2017.

DELEUZE, Guilles. **Crítica e clínica**. São Paulo, Editora 34, 2019.

DELEUZE, Guilles. Cinema 2. **A imagem-tempo**. 1. ed. Gilles Deleuze; tradução de Eloisa Araújo Ribeiro- São Paulo: Editora 34, 2018.

DELEUZE, Guilles. **O que é filosofia?**. 3. ed. Gilles Deleuze e Félix Guattari; tradução de Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Guilles. **Foucault**. tradução Claudia Sant'Anna Martins; revisão da tradução Renato Ribeiro - São Paulo: Brasiliense, 2019.

DELEUZE, Guilles. **Kafka: por uma literatura menor**; tradução Cíntia Vieira da Silva; revisão da tradução Luiz B. L. Orlandi. 1. ed. 4. Reimpr. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

DELEUZE, Guilles & PARNET, Claire. **Diálogos**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo: Escuta, 1998, 184p.

FARIAS, A. K. B.; CRUZ, A. C. **Entre a cinescrita e a literatura: a subjetividade e epifania em Agnès Varda e Clarice Lispector**. Revista Temática, João Pessoa, p. 72-86, 2020.

FUSARO, Márcia. **Deleuze e o tempo-memória no cinema moderno**. São Paulo: Editora COD3S, 2018.

GOTLIB, Nádia Battella. **Clarice uma vida que se conta**. 7. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

HEGENBERG, Ivan. **Clarice Lispector e as fronteiras da linguagem**: uma leitura interdisciplinar do romance *Água viva*; prefácio de Betina Bischof. São Paulo: Benjamim Editorial, 2018.

HELENA, Lúcia. **Nem musa, nem medusa**: itinerários da escrita em Clarice Lispector- Niterói: EDUFF, 1997.

HOLANDA, Karla (org.). **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2019.

IANNACE, Ricardo. **Escrituras e pinhos-de-riga**: a incomum paleta de cores de Clarice Lispector.

KAHN, Daniela Mercedes. **A via crucis do outro**: identidade e alteridade em Clarice Lispector. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: Fapesp, 2005.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema**: os dois lados da câmera; tradução de Helen Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KHÉDE, Sonia Salomão. **Estupefaciente esplendidez: uma verdade inventada**. In: LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993. p. 5-12.

LANIUS, Marcela. **O instante-já e o já-instante**: Clarice Lispector em tradução ou um monólogo para muitas vozes- Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.

LA POINTE courte. Direção: Agnès Varda. França: Ciné Tamaris, Paris Films, 1954. Preto e Branco, 89 min.

LIBRANDI, Marília. **Escrever de ouvido**: Clarice Lispector e os romances da escuta; traduzido por Jamile Pinheiro Dias, Sheyla Miranda. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2020.

LINS, Consuelo. **Dear Doc: o documentário entre a carta e o ensaio fílmico**. Devires (Belo Horizonte), Belo Horizonte, v. 3, p. 47-57, 2006.

LISPECTOR, Clarice. **Todos os contos**. organização de Benjamin Moser. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

LISPECTOR, Clarice. Clarice, 1920-1977. **Água viva**: organização e prefácio de Pedro Karp Vasquez, 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. **A legião estrangeira**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LODGE, David. **A arte da ficção**; tradução de Guilherme da Silva Braga. – Porto Alegre, RS: L&PM, 2020.

MACHADO, Patrícia. **A montagem como inventário**: corpos, gestos e olhares no cinema de Agnès Varda- Rio de Janeiro: Numa, 2019.

MALAMAN, Murilo Roberto. **Fragmentos: experimentação e fabulação por entre rasuras de água viva de Clarice Lispector**. Rio Claro, 2018. Disponível em<<http://hdl.handle.net/11449/180463>>.

MANZO, Lícia. **Era uma vez**: Eu-a não-ficção na obra de Clarice Lispector- Curitiba: Secretaria do Estado da Cultura, 1997.

MENDONÇA, Fernando de. **A modernidade em diálogo**: o fluir das artes em Água viva. Faculdade de Letras/ Teoria Literária, Universidade Federal de Pernambuco, 2009.

MENDONÇA, Fernando de. **O diário em abismo**: notas sobre a composição romanesca de André Gide. XV Abralic: Experiências literárias e textualidades contemporâneas. UFS, 2016.

MIGUEL, Luis Felipe. **Feminismo e política**: uma introdução / Luis Felipe Miguel, Flávia Biroli.1. ed. São Paulo: Boitempo, 2014.

MONTERO, Teresa. **À procura da própria coisa**: uma biografia de Clarice Lispector. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2021.

MULVEY, Laura (1975). “**Visual pleasure and narrative cinema**”. In: Film theory and criticism: introductory readings. Eds Leo Braudy and Marshall Cohen. Nova York: Oxford UP, pp. 833-844.

NASCIMENTO, Evando. **Clarice Lispector**: uma literatura pensante. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005.

NOLASCO, Edgar Cézar. **Clarice Lispector**: nas entrelinhas da escritura. São Paulo: Annablume, 2001.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. Editora Ática, São Paulo, 1995.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

OS CATADORES eu. Direção: Agnès Varda. França: Ciné Tamaris, Paris Films, 2000. Cor, 122 min

PACHECO, Fernando Torres. **Personagens conceituais**: filosofia e arte em Deleuze. 1. ed. Belo Horizonte: Relicário, 2013.

PELBART, Peter Pál. **O tempo não-reconciliado**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PEREIRA, Eliane Fittipaldi. **Trajetórias do feminino em narrativas de Clarice Lispector, Simone de Beauvoir & Agnès Varda**. São Paulo: Hucitec, 2021.

PONTIERI, Regina Lúcia. **Visões da alteridade**: Clarice Lispector e Maurice Merleau-Ponty. Revista USP, São Paulo, n. 44, p. 330-334, dez/fev, 1999-2000.

PINTO, Manuel da Costa. **Albert Camus: um elogio do ensaio**. São Paulo, Ateliê Editorial, 1998.

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

RONCADOR, Sônia. **Poéticas do empobrecimento a escrita derradeira de Clarice**. -São Paulo: Annablume, 2002.

ROSENBAUM, Yudith. **Metamorfoses do Mal**: Uma leitura de Clarice Lispector. 1. ed. 1. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2006.

SÁ, Olga de. **Clarice Lispector**: Processos Criativos. Revista Iberoamericana, v. L, n. 126, Enero-Marzo 1984.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Com Clarice**. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SEM TETO nem Lei. Direção: Agnès Varda. França: Ciné Tamaris, Paris Films, 1985. Cor, 105 min.

SILVA, Tatiana Levin Lopes da. **Estratégias de aproximação**: as vozes de Agnès Varda no documentário Os catadores e eu. EDUFBA, Salvador, p. 183-195, 2015.

SOBRAL, Ayanne Priscilla Alves. **Quanto ao futuro**: do feminino mais além do falo à escrita feminina em Clarice Lispector. Curitiba: CRV, 2019.

SOUZA, Tainah Negreiros Oliveira de. **A vida e a obra de Agnès Varda em As praias de Agnès** (2008). 165. Tese (Doutorado)- Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais- Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

STUBS, Roberta. **Devires de um corpo-experiência**. 1. ed. Curitiba: Appris, 2019.

TAVARES, Denise. **Documentário biográfico e protagonismo feminino**. In: HOLANDA, Karla, TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs.). Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro. Campinas, SP: Papyrus, 2017.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **O ensaio no cinema**. Formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitec Editora, 2015.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Cinemas não narrativos**: experimental e documentário-passagens, 1. ed. São Paulo: Alameda, 2012.

TIMOTHY, Corrigan. **O filme- ensaio: Desde Montaigne e depois de Marker**/ Thimoty Corrigan; tradução Luís Carlos Borges. Campinas, SP: Papirus, 2015.

TORRES, Cris. **Uma ideia de prosa para Clarice Lispector**: Ensaio. Bordas. Testemunhos. -São Paulo: Benjamin Editorial, 2021.

UMA CANTA a outra não. Direção: Agnès Varda. Bélgica, França, Rússia, Venezuela: Ciné Tamaris, Paris Films, 1977. Cor, 120 min.

WALDMAN, Berta. **Clarice Lispector: a paixão segundo C. L.** – 2. ed. Ver. E ampl. São Paulo: Editora Escuta, 1992.

WEINRICHTER, Antonio. **Metraje encontrado. La apropiación em El cine documental y experimental**. Navarra: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2009.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres**. In: Profissões para mulheres e outros ensaios. Trad. Denise Bottman. LPM, 2015.

WOOLF, Virginia. **Um quarto só seu**: & três ensaios sobre as grandes escritoras inglesas: Jane Austen, George Eliot, Charlotte e Emily Brontë; tradução Julia Romeu, prefácio Socorro Acioli. -1. Ed. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.

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

VARDA por Agnès. Direção: Agnès Varda. França: Ciné Tamaris, Paris Films, 2019. Cor, 120 min.

VEIGA, Roberta. **Imagens que sei delas**: ensaio e feminismo no cinema de Varda, Akerman e Kawase, 2019 apud HOLANDA, Karla (org.) - Mulheres no cinema- Rio de Janeiro: Numa, 2019.

VIESENTEINER, Jorge Luiz. Nietzsche e a vivência de tornar-se o que se é. Campinas: Editora PHI, 2013.

VISAGES, villages. Direção: Agnès Varda. França: Ciné Tamaris, Paris Films, 2017. Cor, 93 min.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema (antologia)**. 1. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018. MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo, 2018.