

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO
MESTRADO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO

VICTOR DA SILVA ZANINI

GESTOS ARTÍSTICOS E EXPERIÊNCIAS FORMATIVAS
NO CINEMA DE AGNÈS VARDA: CATADURAS DA VIDA-ARTE

CURITIBA

2026

VICTOR DA SILVA ZANINI

GESTOS ARTÍSTICOS E EXPERIÊNCIAS FORMATIVAS
NO CINEMA DE AGNÈS VARDA: CATADURAS DA VIDA-ARTE

Dissertação apresentada à banca de defesa como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV), na linha de pesquisa de Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná – *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná.

Orientadora: Profa. Dra. Juslaine de Fatima Abreu Nogueira

CURITIBA

2026

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

da Silva Zanini, Victor
Gestos Artísticos e Experiências Formativas no
Cinema de Agnès Varda: Cataduras da Vida-Arte /
Victor da Silva Zanini. -- Curitiba-PR, 2026.
251 f.: il.

Orientador: Juslaine de Fatima Abreu Nogueira.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) -- Universidade
Estadual do Paraná, 2026.

1. Agnès Varda. 2. Cinema. 3. Arte. 4.
Experiência. 5. Formação. I - de Fatima Abreu
Nogueira, Juslaine (orient). II - Título.

TERMO DE APROVAÇÃO


VICTOR DA SILVA ZANINI

GESTOS ARTÍSTICOS E EXPERIÊNCIAS FORMATIVAS NO CINEMA DE AGNÈS VARDA: CATADURAS DA VIDA-ARTE


Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná.

Curitiba, 01/04/2026.


Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)
Linha de pesquisa 1: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo

Documento assinado digitalmente
 **JUSLAINE DE FATIMA ABREU NOGUEIRA**
Data: 06/04/2026 10:45:21-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>


Profa. Dra. Juslaine de Fatima Abreu Nogueira
Presidente da Banca (PPG-CINEAV/UNESPAR)

Documento assinado digitalmente
 **CAMILA MACEDO FERREIRA MIKOS**
Data: 06/04/2026 14:31:05-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Camila Macedo Ferreira Mikos
Membro Interno (PPG-CINEAV/UNESPAR)

 Documento assinado digitalmente
ANDREA CARLA SCANZANI
Data: 06/04/2026 16:54:31-0300
CPF: ***.763.658-**
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Profa. Dra. Andréa Carla Scansani
Membro Interno (PPG-CINEAV/Unespar; PPGLit/UFSC)

Documento assinado digitalmente
 **JAMIL CABRAL SIERRA**
Data: 07/04/2026 16:38:28-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Jamil Cabral Sierra
Membro Externo (PPGE/UFPR)

A Alvimar, Norma, Cristina e Welton.

Sou curiosa. Ponto. Acho tudo interessante. A vida real. A vida fictícia. Objetos. Flores. Gatos. Mas principalmente pessoas. Se você mantiver seus olhos abertos e a sua mente aberta, tudo pode ser interessante. O segredo é que não existe segredo.

Agnés Varda¹

¹ Declaração de Varda em entrevista meses antes de seu falecimento, quando perguntada qual era o segredo que a mantinha ativamente criativa após tantas décadas. Tradução minha. No original: “I’m curious. Period. I find everything interesting. Real life. Fake life. Objects. Flowers. Cats. But mostly people. If you keep your eyes open and your mind open, everything can be interesting. The secret is that there is no secret.” (in Oberist, 2018).

RESUMO

Esta pesquisa propõe refletir sobre a intersecção entre arte, cinema e experiência na obra de Agnès Varda, buscando observar de que modo seu cinema, ao revelar um trilhar que integra arte e vida, engendra experiências formativas da própria cineasta profundamente preocupadas no encontro com a alteridade, deflagradas pelos gestos que atravessam seu fazer cinematográfico, o que culmina num cinema de indissolubilidade ético-estética. Partindo da filmografia da cineasta como um todo, mas tomando as longas-metragens *Les Glaneurs et la Glaneuse (Os Catadores e Eu, 2000)* e *Deux Ans Après (Dois Anos Depois, 2002)* como principais matrizes de reflexão, pressupõe-se que Agnès Varda concebe e conduz seu cinema como um exercício de pensamento, sensibilidade e relação, no qual criação artística e modo de existência se implicam mutuamente como práticas de experiência compartilhada, nas quais sua própria trajetória formativa se abre como força à formação do outro. Interessa pensar uma espécie de fazer artístico-existencial, partindo da própria relação estética que excede a lógica informativa e representativa destes filmes, se manifestando, sobretudo, nos gestos que circunscrevem o modo como estas obras são realizadas, formatadas e endereçadas. Nesse horizonte, o cinema de Agnès Varda oferece amplas reflexões sobre o lugar da arte na vida cotidiana, pressupondo compreender o artístico não apenas como um campo autônomo de produção simbólica, mas como experiência formativa que participa diretamente dos modos de sentir, pensar e agir, configurando uma ética pautada pelo entrelaçamento de jeitos de conhecer e modos de ser, afeita ao acolhimento das sensibilidades pelo cultivo da atenção, pelo exercício do questionamento e pela abertura à alteridade. Desse modo, a pesquisa trata menos de tentar extrair conceitos explícitos de seus filmes do que de acompanhar certos gestos recorrentes em sua prática cinematográfica – tais como a catação, a associação, a deriva, o ensaio e a correspondência – capazes de produzir modos específicos de relação com o mundo, com o outro e consigo mesma. Busca-se, então, perceber como esses filmes promovem instâncias de experiência estética que mobilizam afetos, produzem regimes de percepção e instauram processos de significação abertos pela própria maneira que este fazer cinema se oferece como prática de exposição, reflexividade, liberdade e invenção. Enfim, procura-se evidenciar como os gestos inscritos no cinema de Agnès Varda, ao proporem uma integração entre arte e vida, reconhecem no cinema – e no artístico de modo mais amplo – a potência de reinscrever a curiosidade e a descoberta ao horizonte cotidiano, de reencantar a experiência comum, de deslocar perspectivas e modos de percepção e, possivelmente, de despertar outras formas de existência, outros modos de se estar no mundo.

Palavras-chave: Agnès Varda; Arte; Experiência; Formação.

RESUMEN

Esta investigación propone reflexionar sobre la intersección entre arte, cine y experiencia en la obra de Agnès Varda, con el objetivo de observar de qué modo su cine, al revelar un recorrido que integra arte y vida, engendra experiencias formativas de la propia cineasta, profundamente orientadas hacia el encuentro con la alteridad, desencadenadas por los gestos que atraviesan su hacer cinematográfico, dando lugar a un cine de indisociabilidad ético-estética. Partiendo de su filmografía en su conjunto, pero tomando los largometrajes *Les Glaneurs et la Glaneuse* (*Los Espigadores y la Espigadora*, 2000) y *Deux Ans Après* (*Dos Años Después*, 2002) como principales matrices de reflexión, se plantea que Varda concibe y conduce su cine como un ejercicio de pensamiento, sensibilidad y relación, en el cual la creación artística y el modo de existencia se implican mutuamente como prácticas de experiencia compartida, en las que su propia trayectoria formativa se abre como fuerza para la formación del otro. Interesa pensar una forma de hacer artístico-existencial a partir de una relación estética que excede la lógica informativa y representativa de estas obras, manifestándose, sobre todo, en los gestos que configuran la manera en que estos filmes son realizados, estructurados y dirigidos. En este horizonte, el cine de Varda ofrece amplias reflexiones sobre el lugar del arte en la vida cotidiana, al proponer comprender lo artístico no solo como un campo autónomo de producción simbólica, sino como experiencia formativa que participa directamente en los modos de sentir, pensar y actuar, configurando una ética basada en el entrelazamiento de formas de conocer y modos de ser, atenta al acogimiento de las sensibilidades mediante el cultivo de la atención, el ejercicio del cuestionamiento y la apertura a la alteridad. De este modo, la investigación se orienta menos a extraer conceptos explícitos de sus películas que a acompañar ciertos gestos recurrentes en su práctica cinematográfica – como la recolección, la asociación, la deriva, el ensayo y la correspondencia – capaces de producir modos específicos de relación con el mundo, con el otro y consigo misma. Se busca, así, comprender cómo estos filmes promueven instancias de experiencia estética que movilizan afectos, generan regímenes de percepción e instauran procesos de significación abiertos por la propia manera en que este hacer cine se ofrece como práctica de exposición, reflexividad, libertad e invención. Finalmente, se procura evidenciar cómo los gestos inscritos en el cine de Varda, al proponer una integración entre arte y vida, reconocen en el cine – y en lo artístico en un sentido más amplio – la potencia de reinscribir la curiosidad y el descubrimiento en el horizonte cotidiano, de reencantar la experiencia común, de desplazar perspectivas y modos de percepción y, posiblemente, de suscitar otras formas de existencia, otros modos de estar en el mundo.

Palabras-clave: Agnès Varda; Arte; Experiencia; Formación.

ABSTRACT

This research proposes to reflect on the intersection between art, cinema and experience in the work of Agnès Varda, seeking to observe in what way her cinema, by revealing a path that integrates art and life, engenders formative experiences of the filmmaker herself that are deeply concerned with the encounter with otherness, triggered by the gestures that traverse her cinematic practice, which culminates in a cinema of ethical–aesthetic inseparability. Looking at the filmmaker’s filmography as a whole, but taking the feature films *Les Glaneurs et la Glaneuse* (*The Gleaners and I*, 2000) and *Deux Ans Après* (*Two Years Later*, 2002) as the main points of reflection, it is assumed that Agnès Varda conceives and conducts her cinema as an exercise of thought, sensibility and relation, in which artistic creation and mode of existence mutually implicate one another as practices of shared experience, in which her own formative path opens itself as a force toward the formation of the other. What is of interest is to think a kind of artistic–existential practice that emerges from the very aesthetic relation, one that exceeds the informative and representational logic of these films, manifesting itself, above all, in the gestures that circumscribe the way these works are made, shaped, and addressed. Within this horizon, Agnès Varda’s cinema offers broad reflections on the place of art in everyday life, presupposing an understanding of the artistic not only as an autonomous field of symbolic production, but as a formative experience that directly participates in ways of feeling, thinking and acting, articulating an ethics guided by the interweaving of ways of knowing and modes of being, inclined to the welcoming of sensibilities through the cultivation of attention, the exercise of questioning and openness to otherness. Therefore, the research is concerned less with trying to extract explicit concepts from her films than with following certain recurring gestures in her cinematic practice – such as gleaning, association, daydreaming, essay and correspondence – capable of producing specific modes of relation with the world, with the other and with herself. The aim, then, is to perceive how these films promote instances of aesthetic experience that mobilize affects, produce regimes of perception and establish open processes of signification, through the very way in which this filmmaking offers itself as a practice of exposure, reflexivity, freedom and invention. Finally, the research seeks to show how the gestures inscribed in Agnès Varda’s cinema, by proposing an integration between art and life, recognize in cinema – and in the artistic more broadly – the potential to reinscribe curiosity and discovery into the everyday, to re-enchant the common experience, to shift perspectives and modes of perception and, possibly, to awaken other forms of existence, other ways of being in the world.

Keywords: Agnès Varda; Art; Experience; Formation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 RESSONÂNCIAS	30
2 ARTE, EXPERIÊNCIA E COTIDIANO	48
3 CATAR E COLAR, CRIAR E VIVER	72
4 ESCRITAS E ENSAIOS, DERIVAS E DEVANEIOS	100
5 BRINCAR, IMAGINAR E EXPERIMENTAR	130
6 CORRESPONDÊNCIA	157
CONCLUSÃO	188
NOTAS	211
REFERÊNCIAS	238
BIBLIOGRÁFICAS	238
FILMOGRÁFICAS	244

INTRODUÇÃO

Enquanto artista, o que quer que isso signifique, eu lido com imagens,
eu lido com palavras, eu lido com sonhos.

Agnés Varda^{II}

^{II} Tradução minha. No original: “As an artist, whatever that means, I deal with images, I deal with words, I deal with dreams” (*in* Kline, 2014, p. 98). Originalmente em entrevista a Ruth McCormick, publicada em *Cinéaste* 3, no. 3, 1978.

Essa declaração de Agnès Varda de certo modo sintetiza o que se pretende com esta dissertação e, portanto, penso que talvez seja o melhor modo de se iniciar as reflexões que aqui serão dispostas. Primeiramente, está aqui a vontade de compreender o que é ser artista, o ponto de partida desta caminhada e, como se verá, seu eterno retorno, pois é majoritariamente através das perspectivas e atitudes de uma artista em específico, a própria Agnès Varda, que se estabelece o caminho de atravessamento de toda esta pesquisa.

O que tento aqui, em suma, é entender uma espécie de fazer artístico a partir do cinema de Agnès Varda, ou mais especificamente, como este cinema articula criação artística e modos de existência, de maneira a entregar experiências formativas da própria cineasta, ou seja, trilhares ético-estéticos mobilizadores de gestos de atenção e transformação, que configuram o cinema como espaço privilegiado de experimentação de relações entre arte e vida? Em outras palavras, busco entender como o fazer artístico-cinematográfico de Agnès Varda se configura em jeitos de conhecer e modos de ser pautados pelo acolhimento das sensibilidades, pelo cultivo da curiosidade, pelo exercício do questionamento, e pela abertura à alteridade, ensejando, assim, possíveis outras razões de ser e novas relações para consigo, com o outro e com o mudo. Minha aposta é na ideia de que, nestes gestos instaurados no e provocados por seu cinema – não somente por aquilo que é apresentado narrativa, sonora e imageticamente pelos filmes, mas principalmente pelas proposições atitudinais que mobilizam o próprio fazer destes filmes, e que estariam discursivamente deflagrados através da experiência fílmica –, se inscrevem experiências formativas que se nos convidam à possibilidade de olhar e sentir as coisas de um outro modo e sempre de outro modo.

Em alguma medida, esta pesquisa se forma de um movimento anterior que desponta em meu trabalho de conclusão do bacharelado em Cinema e Audiovisual, finalizado em 2021 na Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul). Tratava-se de um projeto fílmico que, por meio do drama e da ficção, já tentava compreender o que poderia significar ser artista, coincidentemente pela voz de uma protagonista entregue a devaneios à beira-mar, imagem que, percebo hoje, ressoava inconscientemente com o imaginário do cinema de Agnès Varda. As inquietações oriundas desse projeto abriram caminho para reflexões mais academicamente orientadas em torno da representação das figuras de artistas mulheres no cinema, proposta de pesquisa que eventualmente submeteria ao Programa de Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná (PPG-CINEAV/Unespar). Um recorte certamente influenciado pela inclinação feminista do corpo de docentes do bacharelado, como talvez também pela própria filmografia de Varda, da qual sou assíduo frequentador desde que a

encontrei pela primeira vez, ainda na semana inaugural do curso, no início de março, em meio as comemorações do dia internacional da mulher, para as quais a professora Ramayana Lira, que eventualmente viria a orientar parte de meu TCC, organizou uma exibição especial de *Réponse de Femme (Resposta das Mulheres)*, um curto manifesto televisivo que Varda produzira em 1975. O “cine-tract” feminista, como ela mesma o chama, hoje revisitado de modo mais crítico por algumas problemáticas de representação¹, causara-me, como certamente causou na época de seu lançamento, pela potência de sua franqueza frente ao meu ingênuo repertório de então, uma forte impressão, como repetidas vezes fora minha reação a seus filmes.

Não sei exatamente em que momento Agnès Varda passou a fazer parte de minha sensibilidade fílmica. Lembro de ter efetivamente entrado em sua filmografia pelo final, na época em que as premiações de vida e carreira e sua atividade nas redes sociais apresentavam sua obra para todo um novo público. Em algum momento desse percurso assisti a *Les Glaneurs et la Glaneuse (Os Catadores e Eu, 2000)*, filme que permanece ainda como meu favorito de sua filmografia, mas cuja razão de ser, apesar das muitas camadas de identificação que o mesmo proporciona, me era desconhecida até começar esta pesquisa². “Às vezes, mesmo com um filme que eu realmente amo, eu não consigo contar a história com precisão [...]”, dirá a própria cineasta. “O que eu sei, o que eu consigo lembrar é a emoção que senti. Sei que amei um filme porque me lembro de me sentir bem no filme ou de me sentir estranha quando saí, seja em lágrimas ou tocada ou furiosa” (Varda, 2005 in Kline, 2014, p. 180, tradução minha)³.

O que essas experiências denotam é um efeito do cinema que é chave para pensar o interesse desse projeto de pesquisa; um cinema que desloca, que inquieta, que faz pensar por vias muitas vezes difíceis de nomear, seja pela iluminação de seu discurso, pelo êxtase da forma ou por algo outro, um fenômeno de mudança muito subjetivo, intuitivo, misterioso, que se dá nesse encontro. Foi diante disso que, na tentativa de aproximar o projeto às vertentes de pesquisa de minha orientadora no mestrado, Juslaine de Fatima Abreu Nogueira, notei haver em cercar este aspecto formativo do cinema de Varda – algo que indiretamente já atravessava meu projeto anterior – um ponto no qual poderíamos estabelecer diálogo. Claro, a qualidade técnica e conceitual de seus filmes tem se tornando cada vez mais inegável a cada vez que os reassisto, todavia, o que incorporo de modo mais duradouro não são seus enredos, personagens ou cenários, e sim algo que parece se insinuar por trás e através destes, algo que resiste a ser plenamente capturado pelos próprios conceitos que mobilizamos para analisá-los, e que, justamente por isso, insiste em retornar como experiência. Talvez seja por isso que uma análise fílmica mais tradicional da obra de Varda me pareça, aqui, um tanto insuficiente, o que está em

jogo, novamente, são os gestos que convocam, que movimentam e que traspassam seus filmes, mais do que os filmes em si. Não porque sua materialidade seja irrelevante, afinal estes são também gestos estéticos, mas porque essa materialidade não se apresenta como algo estanque ou universal, e sim como algo que se atualiza no encontro, filtrado pela sensibilidade de quem entra em contato com esta e contaminado pela própria cineasta que a mobiliza.

Nisso, é incontornável que a sensibilidade que opera estes gestos do filme é, em grande medida, a sensibilidade da própria cineasta, essa pequenina, perspicaz e curiosíssima belgo-francesa, dita mãe-avó da *Nouvelle Vague* e “item cultural” do cinema mundial, uma multiartista genuinamente inesgotável, que acima de tudo era uma tremenda adoradora de felinos. Não estou dizendo que esta dissertação é um estudo biográfico de Varda, longe disso, na verdade o que tento fazer é apenas o movimento que a própria Varda fez majoritariamente em seus últimos trabalhos: tomar a vida de exemplo para vida, valendo-se do que, para mim, é a grande potência da experiência do cinema e para o qual tudo parece convergir: revelar em verdade possibilidades de outros modos de existir.

Pois bem, antes de entrarmos na parte que considero o núcleo mais decisivo mobilizado pela epígrafe mencionada ao início, aproveito para estabelecer uma primeira circunscrição da noção de “formação” implicada na pergunta de pesquisa desta dissertação, que embora costume ser associada a contextos de escolaridade ou a uma ideia de desenvolvimento que conduziria, de modo linear, da infância à maturidade, não é mobilizada aqui nesse registro, interessando pensar o formativo como processo sensível e contínuo de invenção e assimilação a partir de experiências que afetam, deslocam e transformam os modos de sentir, pensar e agir do sujeito atravessadamente ao longo da vida, como o percurso de Agnès Varda exemplarmente testemunha. Feita tal ressalva, vamos inicialmente ao meio da epígrafe, pois são imagens e palavras que constituem o corpo desta dissertação e que diz justamente desse aspecto que poderíamos dizer “formativo” da experiência artística.

“Imagens”, pois, é claro, estou lidando com cinema, mas, mais do que isso, porque lido principalmente com as imagens no cinema, ou seja, com aquilo que se produz *nas* imagens e *a partir* delas. Não se trata, portanto, de privilegiar narrativas, personagens, sons ou temáticas, ainda que passe por estes; além disso, quando falo de imagens, também não me refiro exatamente a cinematografia ou design de produção, imagem em termos de uma tecnicidade ou formalismo, ainda que, de certo modo, não possa escapar da lida com as formas que se organizam no ecrã. O que interessa, antes, é aquilo que as imagens dão a ver; não se trata de identificar particularmente o que vemos, mas de se perceber a possibilidade de um outro modo

de olhar para esta materialidade. Nesse sentido, as imagens cinematográficas não apenas representam o mundo, mas participam ativamente da maneira como nos orientamos neste, oferecendo formas sensíveis de organização da experiência. Há milênios Cícero já afirmava que a visão é o mais sutil de nossos sentidos e que recorrer à imagem é o meio de fixar nossas impressões o mais profundamente no espírito (*apud* Dubois, 2012, p. 27), afinal, no constante intervalo entre ver e ser visto, é por via de visões e das imagens por estas produzidas que nos situamos no mundo que nos rodeia⁴.

Em Varda estas são tipicamente imagens de tempos, espaços, objetos e pessoas entre o comum e o extraordinário; imagens que, em uma cultura tão excessivamente fundada na primazia da visão que progressivamente deixa de enxergar, desloca o olhar de sua função instrumental para reinscrevê-lo como modo de atenção; imagens que configuram e se configuram como gestos de um modo de ser e estar no mundo; imagens que não acontecem fora do corpo, mas que se prolongam nele, como extensões de uma corporeidade que não cessa de produzir visões; imagens que nascem dos gestos poético de uma espírito livre e sonhador; imagens da arte enquanto vida e da própria vida enquanto arte; imagens de uma existência que foi, que é e que pode vir a ser; imagens que não apenas mostram, mas inauguram possibilidades de percepção e, com elas, de transformação; imagens que, às vezes, só o cinema é capaz de inaugurar, como inúmeras vezes inaugurou em mim.

Também as “palavras”, principalmente em sua camada sonora e poética interessam ao cinema de Varda, tão afeito a narrações simples e intimistas da própria cineasta. Não é possível ignorar, como repetidas vezes nos fala Jorge Larrosa, a força e o poder que as palavras tem em determinar “[...] a forma e a substância não só do mundo, mas também a nós mesmos” (Larrosa, 2015, p. 58). Com isso, têm-se assumido que não se pode estar completamente a salvo do modo como as palavras dão os contornos de tudo aquilo que se pode viver como experiência. No cinema verdiano, como aqui, as palavras seguem sendo um meio privilegiado de circunscrever isso tudo o que pensamos, sentimos e experienciamos, e de, sobretudo, tornar tudo isso partilhável, como demonstram aquelas tantas palavras de tantas pessoas nas quais esta dissertação tanto se apoia, incluindo o que a própria Agnès Varda – em entrevistas, depoimentos e monólogos – têm a dizer sobre tudo isso. Vivemos segundo a linguagem que temos à nossa disposição, e é dentro dela – com seus limites, desvios e brechas – que tornamos o mundo inteligível. Trata-se, portanto, de prestarmos atenção nas coisas que as palavras fazem conosco e, principalmente, nas coisas que fazemos com elas, ou seja, “[...] o problema não é só o que é aquilo que dizemos e o que é que podemos dizer, mas também, e sobretudo, como dizemos”,

insiste Larrosa, isto é, “o modo como diferentes maneiras de dizer nos colocam em diferentes relações com o mundo, com nós mesmos e com os outros” (2015, p. 58)⁵.

Em Varda estas são tipicamente palavras que dizem, justamente, também de um espaço estético e não meramente comunicativo de lógica pronta e sentido estacionário; palavras de tanta gente comum que, diante da câmera e dos microfones, dizem verdades íntimas sem recorrer à retórica ou ao sermão; palavras que não deixam de ser elas mesmas também imagens, como a própria Varda tantas vezes sublinha; “palavras-imagens” que se permitem ao gesto do devaneio e da brincadeira: juntar palavras, desmembrar as palavras, criar novas palavras, novos modos de dizer, de falar em língua própria; palavras, enfim, de conversação, que constituem cartas sem destinatários certo, mas de endereçamento aberto; palavras, sobretudo, de *experiência*, afinal, diz Agamben, é precisamente este “o lugar onde tocamos os limites de nossa linguagem” (*apud* Larrosa, 2015, p. 67). Como talvez também o diga Pasolini, “trata-se, pois, do momento em que a linguagem, seguindo uma inspiração diferente e talvez também mais autêntica, se liberta da função e se apresenta como ‘linguagem em si própria’, estilo” (1981, p. 149). Ou ainda como escreve Larrosa, “[...] palavras dizem o que dizem e, além disso, mais outra coisa [...] (2015, p. 43).

Já este lidar com os “sonhos” da epígrafe de Varda, a mim, diz, em parte, daquilo que tem possibilidade de se manifestar nesse espaço entre imagens e palavras, ou melhor, no espaço entre a palavra e o significado que ela sugere, entre a imagem e o olhar que ela provoca. Isso que costumamos chamar de *experiência*. Aquela dimensão não exatamente apreensível pela linguagem oral-escrita, tampouco capturável pela linguagem óptico-fotográfica, mas que nem por isso deixa de ser imaginada, percebida ou intuída por outros constituintes de sentido que atravessam o próprio assistir.

Penso que mais do que com uma certa materialidade da obra – imagens ou falas recortáveis e analisáveis –, o verdadeiro encontro com o cinema se dá principalmente pelo que o filme, em nós, mobiliza: outras obras, outros momentos, outras pessoas, outras coisas, outras consciências. Diz respeito, justamente, a uma experiência de encontro que supera aquela do mero contato. Manifestam-se como causas e consequências daquele agenciamento de forças “invisíveis” – mas não imperceptíveis – que por vezes nos tomam de assalto no encantamento hipnótico que é característico da experiência do cinema. Não à toa somos capazes de nos encantarmos por filmes absolutamente frágeis tecnicamente, pois não é apenas desse aspecto técnico-qualitativo que depende o encontro com o cinema, depende, antes, creio, de uma espécie de epifania ou um assombro advindo de sua experiência.

Em Varda, os “sonhos” encerram a epígrafe da mesma maneira que encerram esta dissertação, com sobrevidas, como uma ida a outro lugar, uma esperança; pois o rumo desta é traçado a partir das vontades que nos movem e nos constituem, das experiências epifânicas e assombrosas da vida que nos formam e nos transformam em um contínuo movimento de vir a ser, no qual o encontro com o “sonho” cinematográfico não é apenas lugar de chegada, é também lugar de partida, atravessa a existência também como fenômeno de transcendência. Mas se são tipicamente sonhos dum outro modo de existência, nem por isso dizem de uma fantasia ou um afastamento, pelo contrário, estão intrinsecamente ligados à realidade e a uma ação concreta no mundo das coisas, no que há de próximo, cotidiano e comum, nos pequenos gestos, nas brechas do vivido, no interior própria da vida. Penso que se a necessidade é sempre a de uma vida menos fragilizada, em qualquer de suas esferas, tal realidade só pode ser inaugurada se, primeiramente, for sonhada, for desejada, for aspirada. É a partir dessa compreensão que se torna possível avançar para a noção de sonho não como fuga do real, mas como outra modalidade de *gesto*: um gesto imaginativo, sensível e especulativo, capaz de prolongar e deslocar as imagens e as palavras em direção a outros modos de ver, sentir e existir.

É desse modo que vejo na arte e, principalmente, no cinema – que é a arte do sonho por excelência – espaços propícios para o exercício desse movimento sonhador, ao permitirem, de modo quase espontâneo, um gesto de ativar e abertamente se buscar por um “algo” nessas imagens e palavras, não a “verdade do que são as coisas, mas do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece” (Larrosa, 2015, p. 32), em sua dimensão polifônica e plurissignificativa. “Alguém quer sempre partir, e quando o lugar aonde quer ir não tem nome, quando é indeterminado e não se vê nas fronteiras, o chamamos de liberdade” (Canetti *apud* Larrosa, 2015, p. 106). Os “sonhos” dizem respeito, portanto, à *experiência*, mas também àquilo que ela opera ou àquilo que se opera a partir da *experiência*. Não se trata de compreender o que os filmes dizem ou mostram, mas de encarnar o que podem. Tentar reencontrar a potência pela qual palavras e imagens se colocam em movimento e se tornam atos (Rancière *apud* Larrosa, 2015, p. 128).

Talvez por essa razão Giorgio Agamben dirá que, “uma vez que tem o seu centro no gesto e não na imagem, o cinema pertence essencialmente à ordem da ética e da política (e não simplesmente àquela da estética)” (2008, p. 13). Vale então explicitar o que esta dissertação entende por *gesto*, já que é uma palavra que retornará inúmeras vezes ao longo do texto, e que creio sustentar boa parte do percurso conceitual aqui proposto, porém não aparecerá acompanhada de articulações teóricas com as demais discussões da dissertação.

Quando falo em *gesto* não refiro-me exatamente a qualquer uma das duas vertentes do que a primeira vista poderia ser entendido como gestos numa obra cinematográfica: de um lado, os gestos que compõem o filme no interior de sua diegese – ações, falas, movimentos, encontros –, de outro, os gestos de feitura do filme – escolhas formais e procedimentos de criação –, aquilo que costuma ser atribuído à narrativa ou ao estilo, até porque, no cinema ensaístico de Agnès Varda raramente estas vertentes se separam com nitidez, frequentemente o gesto vivido contamina o gesto estético, e o gesto estético devolve sentido ao vivido. É aqui, portanto, que esta dissertação (ou este dissertador) novamente encontra suas maiores dificuldades de expressão, porque o que chamo de *gesto* ultrapassa estas duas definições. Não entrarei aqui numa discussão longa sobre a teoria do *gesto* como faz Vilém Flusser (2014), basta, por ora, destacar um ponto do que entendo até então: o gesto não é apenas movimento físico, mas um movimento no qual algo se articula e se torna legível ao outro. Mas pode também ser uma série de outras coisas.

Como bem sintetiza Andréa Scansani, o *gesto* pode dizer, claro, do movimento corporal, mas, por vezes, ocupa o lugar da ação sem coincidir plenamente com ela e, ainda em outras ocasiões, diz respeito à maneira pela qual algo ou alguém se apresenta, um aspecto, uma aparência, um semblante, uma catadura; ou uma maneira de se manifestar, uma expressão singular. “Aí, o gesto estaria relacionado ao estilo, aos procedimentos da criação, à estética”. Enfim, trata-se de uma palavra notavelmente versátil, e que parece situar-se não só na ordem do corpo, como também do pensamento, do caráter, da atitude, do potencial (Scansani, 2020, p. 107-108) e, sobretudo, da liberdade, quer dizer, o *gesto* não é livre em si, “é um movimento no qual se articula uma liberdade”. Ainda que o *gesto*, enquanto movimento geral, possa ser descrito, explicado ou até determinado, tais explicações jamais atingem a liberdade que nele se manifesta. “Não é possível definir ‘gesto’ mais estreitamente sem perder algo essencial. Porque a definição do gesto implica ser ela uma presença ativa no mundo” (Flusser, 2014, p. 16-26). Essa impossibilidade de uma definição mais estreita – na qual Flusser defende apenas a possibilidade interpretação em detrimento da explicação – não é um problema conceitual do *gesto*, mas justamente o que preserva sua potência. Como observa Scansani, “o interesse do filósofo reside menos em como se define o gesto de modo conclusivo e mais em como o gesto pode deflagrar modos sensíveis de pensar, expandindo a própria noção de pensamento para além da razão, colocando o pensamento numa zona entre fronteiras” (2020, p. 109).

Enfim, quando utilizo o termo “*gesto*” ao longo desta dissertação, não me refiro ao movimento corporal do gestuário. Refiro-me, antes, a uma atitude que se faz ação, a uma

postura que reverbera efeitos. *Gestos* são, ao mesmo tempo, efeitos de uma *experiência* e provocantes de *experiências*. Uma das variações da própria etimologia do termo sugere este aspecto: *gestus* é participio passado de *gerere*, “portar sobre si”, “aceitar um encargo, portar uma obrigação”, deriva em “gesta”, quer dizer, “ato ou feito memorável”. Agamben dirá que o gesto está situado numa zona intermediária entre a *praxis* e a *poíesis*: “se o fazer [*poíesis*] é um meio em vista de um fim e [agir] a práxis é um fim sem meios, o gesto rompe a falsa alternativa entre fins e meios [...], é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal [...], deste modo, abre para ele a dimensão ética” (2008, p. 13). Para o autor, “o que caracteriza o gesto é que, nele, não se produz, nem se age, mas se assume e suporta. Isto é, o gesto abre a esfera do *ethos* como esfera mais própria do homem” (2008, p. 13).

Portanto, meu uso do termo *gesto* poderia, em muitos momentos, ser substituído por palavras como atitude ou postura, isto é, princípios de conduta, e por vezes o será. Ainda assim, sigo utilizando *gesto* porque ele implica algo que essas outras palavras nem sempre alcançam. Algo que tem a ver com uma realização, uma atitude colocada em movimento, uma convicção que se torna prática, um princípio que se encarna num ato, um *gesto*. Como sintetizou Camila Macedo durante a banca de defesa, *gestos*, de algum modo, se dão na materialidade, têm a ver, literal e figurativamente, com um “colocar a mão nas coisas”. Ou seja, o que procuro com o uso de *gesto* parece-me ser algo próximo daquilo que bell hooks reivindica ao falar da necessidade de “integrar teoria e práxis: modos de conhecer e hábitos de ser” (2013, p. 61). Não se trata, portanto, de retórica ou de posicionamento discursivo, mas de engajamento, de ações concretas, de modos de vida. Assim, o *gesto* torna sensível uma maneira de estar no mundo, ele não prescreve uma ética, mas a encarna.

No cinema, essa dimensão se intensifica, pois, como propõe Agamben, “o cinema reconduz as imagens à pátria do gesto”; o *gesto* filmado não é apenas aquilo que acontece diante da câmera, mas aquilo que, ao ser testemunhado, nos convoca a uma atenção distinta, deslocando nossa relação com o tempo, com o corpo e com o sentido. Nesse registro, o cinema não apenas representa *gestos*, ele os torna pensáveis, habitáveis e eticamente operantes, os torna como que materiais. Se o cinema é, como sugere Agamben, “o sonho de um gesto”, ele mesmo lembra que “introduzir nesse sonho o elemento do despertar é tarefa” fundamental da realização cinematográfica (2008, p. 12).

Em vista disso, não me parece haver validade em identificar possíveis *gestos* na filmografia de Agnès Varda pelo simples prazer de identificá-los, sem que se questione o que estes têm a manifestar sobre o mundo e o modo como vivemos e nos constituímos neste, pois

são gestos, para além de criativos ou estéticos, também políticos, morais, filosóficos..., de modo que fazem destes *gestos* evidências de um *ethos*.

Vale ressaltar, então, que prevalece aqui um outro ideal de verdade. Um que tem total consciência de que a afirmação de que algo é verdadeiro é, antes de tudo, uma tomada de posição; que não se trata de compreender a verdade como correspondência objetiva entre discurso e mundo empírico, mas como uma construção situada, inseparável das condições históricas, políticas e subjetivas que a produzem; e aqui, portanto, procura manter sempre em pauta o questionamento sobre o que queremos perpetuar como indivíduos e coletividade ⁶.

Larrosa alerta para o fato de que, muitas vezes, “somos impunes ao falar do outro e imunes quando o outro nos fala” (2015, p. 82), apontando para a facilidade com que reproduzimos discursos legitimados sem, de fato, nos deixarmos afetar por eles. Ele argumenta que desarmar-se diante do conhecimento implicaria, então, expor a própria vulnerabilidade no gesto de pensar e escrever, dizer o que se viveu, o que se aprendeu, o que se pensa, ao invés de apenas repetir fórmulas já reproduzidas à exaustão, esvaziadas de experiência. Portanto, se a verdade aparece, ela aparece sempre em estado de relatividade, inseparável do sujeito no reconhecimento de sua instabilidade na vontade de constituir a si mesmo e o mundo. Logo, não seria de se estranhar que haja contradições nas discussões aqui levantadas, algumas das quais possivelmente ficaram claras desde já.

Assim como a filmografia de Agnès Varda jamais se esquivou de suas ambiguidades e contradições – pelo contrário, fez delas forças produtivas do trabalho – a escrita aqui carrega um tom mais experiencial, apontando para questões de autoria que são atravessadas pela assunção da parcialidade, por um ponto de vista que se sabe inacabado, atravessado por tensões e aberto à discordância, e que tenta, por sua vez, ser convidativo à elaboração de outros pontos de vista. Portanto, é importante que mantenhamos em mente uma noção desta dissertação como vacilante e limitada, tal qual é a obra de Varda. Ao mesmo tempo, parte da potência de seu cinema, principalmente uma potência que pode ser entendida como formativa, parece estar nestes resvalos, brechas e tentativas por vezes falhas de uma cineasta que, mesmo assertiva e determinada, não se coloca de prontidão do lado “correto” ou “conclusivo” da discussão, mas que se dispõe a uma vontade de experimento e às eventuais consequências disso. Atitude que esta pesquisa e este pesquisador também tratam de assumir.

A adoção de um ideal de verdade situado implica um deslocamento também no modo de pesquisar e de escrever. Atravessa esta dissertação uma qualidade processual, especulativa e indefinitiva, que tenta localizar o texto não como resultado final de um pensamento já

estabilizado, mas como parte de um pensamento em construção. Trata-se menos de apresentar conclusões do que de acompanhar um percurso, tornando visíveis seus desvios, aproximações e hesitações. Não quero aqui contrariar o entendimento de que o que realizo é de fato uma pesquisa “sobre” arte e não uma pesquisa “em” arte, mas não posso deixar de reconhecer que é também o próprio processo de escrita, no todo que tem de criativo, que dá o traçado dos caminhos investigativos, e que, enquanto artista, encaro a confecção desta dissertação do mesmo modo como faço com toda e qualquer outra obra o que realizo, no qual a reflexão não antecede inteiramente a forma, mas se produz com ela e por meio dela. Kathleen Coessens dirá que ao explorar múltiplas especialidades, práticas e métodos, “[...] a idiossincrasia e a abertura prismática das práticas artísticas, instigam o artista pesquisador a desenvolver suas próprias maneiras de experimentação e exploração. O artista pesquisador, assim como o artista, tem uma visão prismática, diferente da binocular” (2014, p. 5), construindo um campo de experimentação que favorece o diálogo entre saberes heterogêneos, ainda que isso implique uma menor previsibilidade dos resultados.

É justamente reconhecendo que certos objetos – como a arte e o cinema – não resistem a abordagens excessivamente sistemáticas sem que algo essencial se perca no caminho, que, “ao invés da escrita fechada, homogênea e totalizante do tratado, busquei uma expressão aberta, mista e fragmentária à qual talvez convenha o nome de ensaio” (Larrosa, 2003, p. 8), uma forma atravessada pela experiência, que admite incompletude e que se constrói na relação entre sensibilidade e reflexão.

Se posso falar em método, este não é outro senão aquele que observo partilhar com o próprio fazer de Agnès Varda. Tal como suas “palavras-imagens”, a escrita desta dissertação é também associativa. Uma coisa leva a outra e depois retorna, num fluxo circular, no qual campos de estudo, temáticas e discussões distintas – teoria do cinema, filosofia, pedagogia, estética – se cruzam e se retroalimentam: as figuras não só ilustram o descrito, se somam às epígrafes e notas como comentários das ideias expostas, compondo uma espécie de tessitura na qual diferentes materiais passam a ressoar entre si; as autorias nas quais busco sustento argumentativo se multiplicam e sobrepõem, de modo que por vezes cito alguém citando outro comentando um terceiro; minhas fontes e inspirações, como é afeito ao contemporâneo digital, transpassam qualquer fronteira de mídia ou contexto, não havendo qualquer hierarquia autoral, mas aproximações circulares. O procedimento é, em alguma medida, o da catação e da colagem – algo que, aliás, tenho reconhecido atravessar não apenas esta escrita, mas meu modo de trabalhar de forma mais ampla.

Não por acaso, aqui, do mesmo modo como sintetiza Lúcia Pimentel acerca da pesquisa “em” arte, “[...] a hipótese é lançada à medida que o objeto da pesquisa é definido e elaborado, concomitantemente a seus registros” (2015, p. 96). Muitas das articulações que atravessam esta escrita não surgem de uma lógica linear ou dedutiva; surgem, antes, de operações sensíveis, em parte intuitivas. Em muito, é o soar de uma coisa ao lado da outra que movimenta minhas argumentações, nas quais o pensamento não precede inteiramente sua forma, mas se produz com ela, é somente a posteriori que percebo haver sentido, poderíamos talvez dizer, “conceitual”, nesse ajuntamento. As expectativas se orientam mais pelo processo de trabalho do que pela aplicação de um arcabouço teórico prévio, de modo que o procedimento analítico acompanha o próprio movimento da criação. Tal perspectiva, que Sandra Rey aponta como tendo respaldo teórico e filosófico na noção de *Poiética*, objetivando a obra enquanto algo se fazendo, “[...] pressupõe três parâmetros fundamentais: *liberdade* (expressão da singularidade), *errabilidade* (direito de se enganar) e *eficácia* (se errou, tem que reconhecer que errou e corrigir o erro)” (2002, p. 7).

Defendendo a importância de acompanhar o pensamento em sua emergência, antes mesmo de sua organização racional, Rey sugere uma prática que afirma como “ótima estratégia para a redação de qualquer texto teórico e/ou poético”, a manutenção de um diário de anotações, “no qual possamos escrever todos os nossos pensamentos, sem censura” (2002, p. 8). Prática que muito acompanhou e compôs o raciocínio desta pesquisa e dissertação, de modo a gerar um documento quase tão extenso quanto a própria dissertação. Ao longo de todo o processo, mantive ainda cadernos e documentos nos quais registrava impressões de leitura, observações sobre os filmes, ideias surgidas em aula ou em conversa. Esses registros não obedeciam a uma lógica rígida ou sistemática, eram escritos livres e fragmentários ao ponto até da completa confusão quando me dava a tarefa de revisá-los, mas sedimentavam em minha cabeça as ideias e argumentos que por ela passavam, o importante era a contínua prática de anotação.

Tudo isso me parece fazer parte de um procedimento relacionado com o que Larrosa denomina “ciência experimental”, que não busca a verdade estanque e universal, mas a verdade possível naquele trabalho, naquela pesquisa” (Pimentel, 2015, p. 96). Trata-se, portanto, menos de controlar o percurso do pensamento do que de criar condições para que ele se manifeste, se desdobre e, eventualmente, encontre sua forma.

O trabalho com a bibliografia, uma vez que a pesquisa se modificou tremendamente ao longo do percurso, seguiu dinâmica semelhante. As leituras, embora orientadas por um plano prévio, também iam se fazendo por interesses que surgiam no decorrer desse percurso. Em

muitos casos foi meu encontro com os próprios textos que orientaram novos caminhos a se tomar e outros a abandonar, oferecendo perspectivas que reconfiguravam o modo de olhar para os filmes, para a arte e, confesso, até para a própria vida e minha maneira de habitá-la, ou seja, o processo formativo que aqui se deu transborda em muito o mestrado.

Mas se, por um lado, isso ampliou o campo de investigação e novamente parece ter alinhado os meus procedimentos acadêmicos com os cinematográficos de Varda, por outro, tornou mais árduo um retorno sistemático a todas as leituras realizadas, textos elaborados e materiais organizados, dado o volume e a diversidade daquilo que fora mobilizado. As referências teóricas operam, assim, ora como sustentação argumentativa, ora como interlocução direta, ora como contemplação discursiva, especialmente quando articuladas a palavras da própria Agnès Varda, o que me conveio finalizar capítulos com citações diretas da cineasta, seja encerrando com suas palavras ou com suas imagens, sem comentá-las, arriscando um formato de escrita acadêmica em que nem sempre o pesquisador dá a última palavra, ainda mais buscando um formato de texto acadêmico que dialogasse o mais organicamente possível com o próprio fazer de Agnès Varda, sem que isso signifique abdicar de uma responsabilidade argumentativo-científica que me cabe.

Minha relação com a obra de Agnès Varda, como disse no início, antecede este projeto, poderíamos até dizer que eu já possuía uma familiaridade considerável com sua filmografia antes de elegê-la como objeto de pesquisa. Porém, se por um lado havia familiaridade com os filmes, por outro, pensá-los criticamente constituía também uma experiência nova. Portanto, optei, num primeiro momento, retornar às obras com olhos frescos, suspendendo, tanto quanto possível, o peso de leituras críticas e visualizações prévias.

Essa revisitação panorâmica, ampla e pouco delimitada de sua obra, teve consequências diretas ou, talvez possamos dizer, reforçou a forma esparsa desta dissertação; certamente dificultou a definição de recortes mais estritos e tensionou a elaboração de uma pergunta de pesquisa mais circunscrita, principalmente no começo do processo. Por outro lado, me deu a oportunidade de ir a filmes que raramente vejo comentados em pesquisas sobre Agnès Varda, até pelo difícil acesso a estas obras. Dada a extensão e a dispersão de sua filmografia, não há um único lugar onde esta esteja integralmente disponível⁷. Parte dos filmes foi acessada por meio de plataformas de streaming; outros, por sites de compartilhamento e acervos digitais; muitos dos curtas encontram-se disponíveis em plataformas de vídeo, mas alguns materiais são realmente difíceis de encontrar, peças raras, perdidas em sites chineses e russos, que

exigiram uma busca prolongada nos espaços menos convencionais da internet – e isso somente porque não desisti de procurá-los –, acabando incorporadas tardiamente à pesquisa.

Também aos modos de uma cata, esse processo de procura por cópias dos filmes, comparando versões e qualidades, localizando, adaptando ou produzindo legendas, não foi apenas um meio para chegar aos filmes, uma dimensão somente prática da pesquisa, mas penso que constituiu também uma importante etapa formativa desta, que passa justamente por um movimento de busca e descoberta capaz de nos colocar num contato mais direto e ativo com os materiais da pesquisa, processo que tive o prazer de estender e complexificar na experiência do cineclube que organizei ao longo do segundo ano do mestrado. O que inicialmente fora pensado para suprir a necessidade de compartilhamento dos filmes com minha orientadora, nosso *petit ciné-club*e chamado “Vardiando” se tornaria meu maior orgulho nesse mestrado e configuraria uma terceira via de acesso às obras, já que as sessões semanais também funcionaram como dispositivos de aplicação das leituras e argumentos que eu vinha construindo, assim como a escrita dos pequenos textos introdutórios que eu preparava para cada sessão serviram como exercícios para pensar os filmes em isolamento do legado vardiano.

Mais do que isso, assistir aos filmes em coletivo deslocava constantemente minha percepção sobre as obras, dado que as impressões e comentários alheios aos meus balançavam aquilo que, por vezes, me parecia tão evidente. Esse descompasso revelou a importância da partilha como procedimento crítico que tensiona os limites de uma leitura excessivamente internalizada – viciada pela repetição e pela familiaridade com um “catálogo mental” dos filmes e de suas relações – que muitas vezes não se sustenta para quem não partilha desse mesmo percurso ou experiência de encontro com os filmes. Isto porque talvez seja o delinear esse caminho o verdadeiro trabalho realizado aqui, ao qual a escrita da dissertação, por fim, não se caracteriza como a apresentação de resultados de uma pesquisa em sentido estrito, mas a acompanha como parte de sua lógica processual. Como método, o contato com esses materiais filmográficos ou bibliográficos não precedeu a escrita da pesquisa, mas, ao contrário, o escrever foi sendo delineado na medida mesmo em que eu lia os textos e reassistia aos filmes, incorporando-os e colocando-os em relação com aquilo que já me mobilizava.

Eu escrevia antes, durante e depois das sessões de leituras e de filmes, na ebulição do próprio pensamento, de maneira a produzir o texto que aqui apresento retomando fragmentos que eram constantemente reorganizados, recortados e colados a partir da coleção e da rearticulação desses materiais. O que se delineia no gesto da pesquisa, portanto, é um conjunto de procedimentos: catação e coleção, associação e colagem, leitura fragmentária e escrita em

deriva, reflexão individual e partilha coletiva, etc., ao qual coube, naturalmente de início, e deliberadamente mais tarde, o formato do ensaio. Se há alguma unidade possível em tudo isso, ela não reside na aplicação de uma lógica prévia, mas no modo como esses elementos, reunidos ao longo do percurso, acabaram por se configurar como um campo de forças no qual a pesquisa pôde tomar forma. Tal como alguém que realiza um projeto artístico de qualquer natureza, mais do que conduzir o pensamento, esses procedimentos criaram as condições para que este pudesse emergir.

Nota-se, então, que assumir a pesquisa como prática artística implica também admitir o desafio inerente de tornar compartilhável uma miríade de experiências, intuições e operações profundamente subjetivas. Os caminhos da pesquisa me conduziram a territórios tão diversos, heterogêneos e proliferantes que exigiram tentativas de sistematização que, reconheço, podem não estar bem explicitadas a quem me lê. Como observa Coessens, o pensamento artístico tende a se organizar por justaposição, descontinuidade e interdisciplinariedade, o que dificulta a constituição de uma totalidade coerente, linear e plenamente comunicável nos moldes tradicionais da pesquisa acadêmica (Coessens, 2014, p. 8).

Tentei montar a pesquisa como se monta um filme no qual o sentido emerge do encontro entre fragmentos; tentei simular essa lógica de derivas e associações típicas do cinema de Agnès Varda; e reconheço que esse modelo de construção é difícil e frágil. “O sensível deve ser constantemente balizado pelo racional, de forma que o trabalho não se perca na subjetividade, e o racional deve ser permeado constantemente pelo sensível de modo a não cercear a obra com normas e condutas exteriores a ela” (Rey, 2002, p. 8). Exige, de forma particularmente aguda, o exercício contínuo e simultâneo da razão e da sensibilidade, arriscadamente operando, me parece, com uma das potências centrais da pesquisa artística, seja ela de qual tipo for.

Por isso mesmo, emprego no título a palavra “catadura”, tentando assumir um campo de aproximações, de impressões dessa “vida-arte”. A palavra também carrega uma ambiguidade que me interessa preservar, de modo geral, designa a expressão do semblante, a aparência exterior, o porte, o caráter, mas também a disposição espiritual que se manifesta no comportamento e nas atitudes, um estado de ânimo que se deixa entrever na forma; o aspecto visível de uma maneira de estar no mundo; ao mesmo tempo evoca-se essa ação de “catar” que tanto se discute nesta dissertação; em espanhol, aproxima-se da cata não só como o procurar por e pegar algo, mas também como ideia de degustação, de amostragem, de teste, de exame, de se pôr à prova. Como que apontando para um estudo dos estados das coisas, essa dupla inflexão da palavra “catadura” parece-me particularmente fecunda para pensar a investigação

que aqui se realiza do cinema de Agnès Varda, como um *gesto* de experimentar expressões dessa relação entre arte e vida; seus ares, seus sabores, seus aspectos, suas disposições.

Não fui o primeiro e nem serei o último a abordar a obra de Agnès Varda a partir de perspectivas que dialogam com a ideia de uma “teoria vardiana” das coisas. Não se pode ignorar a densidade do que já se escreveu sobre sua filmografia, especialmente após seu falecimento, assim como não se pode esquecer que a própria cineasta refletiu e teorizou extensamente sobre seus processos ao longo da vida. Se entrei na pesquisa sem saber por qual ponto da extensa praia vardiana começar, no meio do caminho cheguei a me deslumbrar com a sensação de ter encontrado um tesouro enterrado de afirmações inauditas; alguns passos adiante, veio a frustração de reconhecer o quanto já havia sido desencavado por outros; os objetos mais raros já haviam sido saqueados, se repetia – ainda que cada qual a sua maneira – leituras já formuladas.

Neste mesmo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Unespar, Silvane Maltaca produziu uma pesquisa intitulada “Inspirar, Criar, Compartilhar: convergências nos processos de criação de Agnès Varda” (2022) e esta colega mesma constata: “[...] são mais de 3.000 fontes de publicação entre pesquisas e artigos [sobre Agnès Varda]. Então [...] é humanamente impossível dar conta de tudo que as pessoas falam” (Maltaca, DERIVAS..., 17 min). Portanto, não posso obviamente afirmar que aqui se traz uma mirada inédita da obra de Varda. Uma artista de reconhecimento tão amplo já foi examinada por quase todos os ângulos possíveis, mas creio que, ainda assim, merece-se arriscar algo com Varda. Diante de um campo aparentemente saturado de conhecimento sobre tudo aquilo que me interessa discutir, só me resta o empenho em produzir um conhecimento que seja fecundo, honesto e satisfatório, evidências, creio, de uma pesquisa conduzida com autenticidade. Só me resta dedicação ao desejo e à coragem de tentar lançar um olhar íntegro a uma cineasta e filmografia já tão discutida, assumindo a posição para qual me convocou Beatriz Avila Vasconcelos na banca de qualificação e dizer quem eu sou diante desta artista que tanto me fascina, afinal, “[...] nenhuma produção de conhecimento nas ciências humanas pode jamais ignorar ou negar o envolvimento de seu autor, enquanto um sujeito humano em suas próprias circunstâncias” (Said *apud* Coessens, 2014, p. 6).

Escrevo, portanto, não para convencer, nem para explicar o que já se sabe, mas para ver se, com a ajuda das autorias que aqui solicito, a partir das elaborações que aqui reivindico e implicado nas verificações as quais aqui me exponho, sou capaz de dizer algo que valha a pena dizer, que valha apenas sentir, que valha a pena experimentar. Se o que me resta é falar de mim

mesmo diante da obra de Agnès Varda, isso não significa reduzir a análise a um exercício de subjetivismo arbitrário, mas assumir que todo conhecimento produzido aqui passa, inevitavelmente, pelo modo como fui afetado por esses filmes, por essas imagens, por essas palavras; é reconhecer que o pensamento que se produz ao longo do texto nasce desse entrelaçamento entre ver e sentir, refletir e escrever, enfim, deste experimentar. “Notamos que isso não é simples”, dirão Dariane Carlesso e Elisete Tomazetti, “que a experiência não se basta como algo exterior ao sujeito”, pelo contrário, “consciente de sua condição de construtor de seu próprio conhecimento, de sua personalidade e de sua formação” (2011, p. 78), diante da experiência, “[...] o sujeito é o principal responsável por buscar criar condições de possibilidade para que algo lhe aconteça” (2011, p. 83).

A polissemia da experiência não é resolvida nesta dissertação, nem se pretende que o seja. Ao contrário, interessa assumi-la como um conceito aberto, atravessado por tensões, capaz de deslocar certezas, produzir outras formas de inteligibilidade e fazer emergir modos singulares de relação com o mundo, com a arte e consigo mesmo. Não vem do nada a afirmação de Hans-Georg Gadamer de que o termo *experiência* é “um dos mais obscuros que possuímos” (*apud* Larrosa, 2015, p. 9), e talvez, exatamente por isso, um dos mais fecundos.

Em autores como John Dewey e Jorge Larrosa, a relação com a experiência assume um caráter explicitamente formador. Ela não apenas informa, mas constitui o sujeito. Para Dewey, a educação pode ser entendida como um processo contínuo de construção e reconstrução da experiência; para Larrosa, como acontecimento que nos forma na medida em que nos expõe ao risco de sermos afetados. De acordo com Carlesso e Tomazetti, em ambas as autorias, a experiência não é algo dado, automático ou garantido: “experimentar, para eles, é viver determinadas condições que dão possibilidade para que a experiência se efetive” (2011, p. 77). Trata-se de um processo que depende de condições de possibilidade: de tempo, de atenção, de abertura para se assumir uma exposição, aceitar uma instabilidade, um tremor, suportar – no sentido forte do termo – aquilo que nos acontece.

Nesse sentido, a experiência não é apenas um tema abordado, mas uma operação que orienta o percurso do trabalho. Implica assumir que o conhecimento aqui produzido emerge de um envolvimento contínuo com as imagens, os *gestos* e os pensamentos que os filmes colocam em circulação. Implica se deixar atravessar pelos filmes recusando uma separação rígida entre pensar e viver, entre fazer e refletir. É nessa chave que a própria pesquisa novamente se aproxima do cinema de Agnès Varda, cujo projeto artístico se constitui menos pela aplicação de um programa estético fechado do que pela abertura ao encontro, ao acaso, à escuta e ao que

emerge no contato direto e contínuo com o mundo. Experimentar, nesse sentido, não é dominar um objeto, mas sustentar uma relação. Trata-se de compreender tanto a prática artística quanto a prática de pesquisa como campos nos quais se experimentam relações com o mundo, se ensaiam modos de existência.

Refiro-me aqui à reivindicação de Rosa Maria Bueno Fischer da “paixão daquele que cria”, que “todo o tempo, todo o esforço intelectual, todo o afeto que pomos nessa jornada [...] possa resultar em textos mais vibrantes, mais vivos, mais mobilizadores de nós mesmos e daqueles que nos lêem” (2005, p. 118), diagnosticando que pra isso nossas realizações acadêmicas “precisam respirar novos ares, ares artistas, ares de acontecimento, de modo que aquilo que lemos, e aquilo que escrevemos, de alguma forma tenha a característica de um advento, [...] que clama por posteridade, que exige uma retomada, que convida a ir além.” (2005, p. 139).

Mas, se por um lado, assume-se que a subjetividade é orientante de nossa relação com as coisas e que o apelo é sempre à multiplicação de sentidos e não uma redução à direcionamentos unívocos, por outro, se reconhece que toda elaboração conceitual e artística é também um gesto de intervenção no mundo, e que esta pesquisa e dissertação tem um objetivo bem claro e que não é nada novo, na verdade, arrisco dizer que é um princípio presente em boa parte dos manuais, cartilhas, manifestos ou filosofias artísticas que se prestem ou, ao menos, as que eu acredito prestarem: afirmar a necessidade de que na arte haja mais vida e de que a vida seja mais arte.

Acredito que uma maneira de possivelmente entendermos este laço entre prática artística e atitude de vida esteja na observação de quatro elementos que retornarão muitas vezes ao longo de toda a dissertação: *arte*, *experiência*, *formação* e este tal de *gesto*, que tanto mencionei anteriormente, como resultado e agente dos demais. Aqui, estes elementos serão trabalhados de maneira cíclica, eclética e intercambiável.

O que se observa, ao longo da obra de Agnès Varda, é que o cinema não se apresenta apenas como um campo profissional qualquer, nem ou como ofício delimitado por procedimentos técnicos ou mesmo como uma atividade criativa entre outras, mas como um modo de estar no mundo. Aquilo que a própria cineasta nomeia como *cinécriture* (cinescrita) parece designar menos uma atividade técnica do que uma maneira de agir, menos algo que se faz do que algo se habita, um caminho, no qual filmar, pensar e viver se confundem. Se afirmar que o cinema ocupa esse lugar central nas operações de sua vida pode soar um pouco excessivo – sobretudo no caso de uma artista cuja entrada no cinema foi tardia e inesperada; que passou

toda a carreira com dificuldades de produção; e que transitou com liberdade entre fotografia, artes visuais, instalações e uma série de outras atividades – talvez seja mais preciso dizer que Varda seguiu um *caminho da arte*, no qual o cinema foi certamente sua empreitada mais expressiva e operou como eixo articulador de toda uma ética, de todo um modo de vida.

Do modo como eu vejo, o caminho que se traça nessa filmografia – e no qual estruturo tanto minha hipótese de um projeto artístico-existencial de seu cinema, quanto a tentativa de recorte objetivada nesta dissertação – se delineaia menos a partir da divisão estanque entre períodos ou temáticas do que da identificação, justamente, de um conjunto de gestos, procedimentos e inclinações que atravessam sua filmografia desde os primeiros trabalhos e que vão, até os últimos, pouco a pouco se sedimentando em seu fazer: *La Pointe Courte* (1954) aparece como um primeiro manifesto ou orientação artística específica; *L'Opera Mouffe* (1958) como ato de expressão subjetiva; *Salut les Cubains (Saudações, Cubanos!, 1963)*, na vontade de brincar e subverter; *Lions Love... (O Amor dos Leões, 1969)* como entrada na encenação e experimento; *Nausicaa* (1971) em termos de estruturação narrativa capitulada; *Daguerreotypes (Daguerreótipos, 1975)* na atenção ao próximo e singelo; *Mur Murs (Muros e Murmúrios, 1980)* como um ato de coleção e curadoria; *Documenteur (Documentira, 1980)* no interesse por dicotomias e ambiguidades; *Ulysse* (1982) como exercício de revisita e autorreflexão; *Sans Toit ni Loi (Os Renegados, 1985)* no interesse por certos sujeitos e certos procedimentos de realização; *Jane B. par Agnès V. (1988)* como exploração de um ecletismo diletante; *Jacquot de Nantes* (1991) no cultivo do amor e da amizade; *Les cent et une nuits de Simon Cinéma (As Cento e uma Noites, 1985)* na vontade de fabulação.

Esse *corpus* filmográfico não está aqui apenas para ilustrar o que se pretende discutir. Na verdade, não iremos aos filmes para ver em que medida se conformam à teoria, pelo contrário, partiremos desses filmes olhando o que apresentam como possíveis matrizes para pensar uma teoria. Silvane Maltaca menciona Manuela Penafria para dizer que, embora todos os materiais de pesquisa sejam relevantes do ponto de vista investigativo, é nos filmes que o pensamento e a poética do cineasta se tornam mais evidentes, já que o cinema constitui uma forma de pensamento capaz de engendrar ideias que não seriam acessíveis por outros meios (Maltaca, 2022, p. 16). É a partir dessa compreensão que o seminal *Les Glaneurs et la Glaneuse (Os Catadores e Eu)*, de 2000, e sua sequência *Deux Ans Après (Dois Anos Depois)*, de 2002, assumem, nesta dissertação, um lugar privilegiado, como pontos de inflexão nos quais estes gestos e atitudes, técnicas e práticas, questões e temáticas, etc. se tornam plenamente visíveis, se comprovam, se explicitam e se oferecem como experiência compartilhada. Defendendo que

nesses dois filmes a própria cineasta passa a ensaiar aquilo, que de algum modo esteve em operação ao longo de sua filmografia, como o que se poderia chamar de uma teoria ético-estética verdiana, de abertura, de disponibilidade, que escuta e se atenta, que se olha fazendo e ativa sua sensibilidade, que sustenta sua presença e se expõe, na ingenuidade de ousar brincar, ensaiando, experimentando, inventando, transgredindo, se dando à deriva, confiando no acaso, permitindo o encontro que desencadeia uma correspondência, uma troca constante, que cata e vai colecionando, que cola e vai misturando, assumindo o ecletismo, com uma curiosidade tão generosa por tudo, um amor.

Aí talvez estivesse o verdadeiro recorte dissertativo, cujo material que aqui apresento é apenas, penso, estudo para o intento de uma dissertação. Por isso mesmo, ainda que a duologia dos *Catadores* (chamarei assim se não estiver me referindo especificamente a *Les Glaneurs et La Glaneuse* ou *Deux Ans Après*), estes dois filmes constituam o núcleo principal do *corpus*, toda a filmografia de Varda permanece em diálogo, como campo de ressonâncias e de recorrências que tornam visível o encadeamento de *gestos* que culminam nestes dois filmes. Assumo-os aqui, então, como matriz para abordar as demais obras de sua tão longínqua carreira, sem pretender, contudo, abarcar, ou melhor, discutir esta por completo, o que seria, a bem dizer, improdutivo.

É importante também esclarecer o modo como os filmes são aqui analisados. Coessens sugere que quem pesquisa pode “[...] explorar gesto e incorporar o conhecimento por trás do ato artístico; investigar o fundo intelectual, artístico e ramificações da criação; traçar a transformação de sinais e símbolos tradicionais em linguagem do artista; analisar o impacto e o papel do ambiente ecológico” (2014, p. 11-12), entre outros possíveis exemplos. Todavia, creio que eu não faça nada disso. Como aponta Rey, “na arte, a pergunta *o quê* deve ser substituída por *como*” (Rey, 2002, p. 5), deslocando o foco da obra acabada para a obra como processo: Como isso se faz? Como isso nos afeta? Como isso produz sentido? Como isso propõe uma relação com o mundo? Não se trata de uma análise exaustiva, cena a cena, nem da descrição de procedimentos técnicos ou soluções formais, tampouco me detenho numa decupagem de seus elementos poéticos. Antes, estou olhando para cenas, trechos, planos e momentos – ao longo da filmografia de Varda – nas quais identifico aquilo que chamo de *gestos artísticos*, isto é, *gestos ético-estéticos*, ou seja, modos de relação e de sensibilidade atrelados a certas atitudes, posturas, condutas, que articulam, simultaneamente, jeitos de conhecer e modos de ser; gestos que desencadeiam experiências formativas a partir dessa já citada integração entre arte e vida.

É justamente nessa zona imprecisa entre arte e vida que este trabalho procura se colocar. Aquela posição, “enquanto artista”, que Varda convoca na epígrafe posta nesta introdução – ainda que deliberadamente se esquive de definições – constitui a base das discussões formativas aqui empreendidas. Larrosa dirá que “a ideia de formação está construída em relação a uma teoria da arte” (2003, p. 51), isto é, que “[...] a arte, tal qual a educação formal, faria parte do que compõe a formação dos sujeitos”, lembram Camila Macedo e Jamil Sierra, de modo que igualmente o cinema que é destaque nesta pesquisa, “[...] também educa, ensina e forma modos de ser, pensar, sentir, olhar e se relacionar com as coisas do mundo” (2024, p. 6). Do mesmo modo, esse encontro, quando efetivamente produz experiência, se dá, em muito, por intermédio do próprio sujeito na constituição de sua relação com estas coisas do mundo. “Esse voltar-se para si mesmo é o efeito da melhor arte e constitui, talvez, o núcleo e a grandeza da experiência estética” (Larrosa, 2003, p. 51). Não se trata, portanto, de acumular conteúdos ou mesmo adquirir competências, mas de transformar modos de perceber, de saber e de pensar. A esperança é a de que, justamente a partir dessa ideia da arte como experiência, da arte como fábrica do sensível, da arte como modo de conhecer, da arte como visão de mundo, possamos aprender a desacelerar o tempo, a desnaturalizar o olhar, a desativar a paralisia da memória, a despertar o desejo de alteridade, a renunciar a lógica do capital.

O próprio ato de escrita aqui aspira esse mesmo mote. Não se orienta pela busca de uma verdade, mas pela experiência que nela se produz. “Digamos, com Foucault, que escrevemos para transformar o que sabemos e não para transmitir o já sabido”, afirma Larrosa. “Se alguma coisa nos anima a escrever é a possibilidade de que esse ato de escritura, essa experiência em palavras, nos permita liberar-nos de certas verdades, de modo a deixarmos de ser o que somos para ser outra coisa, diferentes do que viemos sendo” (Larrosa, 2015, p. 5).

Se há um propósito em tudo isso é o de assumir a constatação de que, como manifesta a própria Varda, “*j'ai mal partout*” (dói-me tudo)⁸, pois, “se isso nos acontece, não é porque não estamos vivos, mas sim porque vivemos uma vida desvitalizada, uma vida à qual falta vida. E o que buscamos é algo assim como a vida da vida, uma vida que esteja cheia de vida” (Larrosa, 2015, p. 108). Talvez seja aí que esses *gestos artísticos* – ao abrirem brechas para uma atitude de deslocamento, de acolhimento e de atenção para consigo, para com o outro e para com o mundo – possam nos ajudar a combater o esvaziamento das relações e das experiências que se alastram em nossas realidades. Ao analisar esses filmes, procuro evidenciar como neles se configura uma proposta de existência, na qual o cinema opera como espaço privilegiado de experimentação de relações. Querendo soar parecido ao que propõe Michel Foucault (1985), a

ideia central aqui é a prática de uma *artesanía da vida*, em que a própria existência é tratada como matéria plástica de criação, transformação e liberdade; um cultivo do existir no qual possamos desejar, experimentar e imaginar sempre de outros modos.

Enfim, se esta pesquisa não nasce exatamente com Agnès Varda, é com seu auxílio numa condição, por assim dizer, professoral, como uma mestra “[...] que não oferece uma fé, mas uma exigência”, como uma professora que “[...] não oferece uma verdade da qual bastaria apropriar-se, mas oferece uma tensão, uma vontade, um desejo” (Larrosa, 2003, p. 11), que tenho encontrado os caminhos para tentar perceber algo muito pessoal que movimenta este pesquisar: descobrir como certos cinemas são capazes de nos dar a ver aprendizados tão profundos, que nos modificam tão inteiramente, que fazem com quem venhamos a ser quem somos, que instauram como verdade em nós a possibilidade de outros modos de existir. A partir do encontro estético-afetivo⁹ com saberes e sensibilidades que o filme proporciona e dispõe como experiência, Agnès Varda constrói um cinema que não apenas observa, mas participa, se implica, se deixa afetar. Em seus filmes, ensaia uma ética: uma maneira de olhar, de escutar, de se relacionar com palavras e imagens e sonhos, com a materialidade do mundo, de maneira que, ao não desconjuntar recepção estética e realização artística, cultiva sensibilidade, atenção, abertura, curiosidade, questionamento, experimento, transgressão, transformação no entrelaçar de jeitos de conhecer e modos de ser. Ao ensejar uma proposta de arte que é também uma proposta de vida, Agnès Varda termina mobilizando *gestos ético-estéticos* que fazem dessa integração vida-arte seu princípio organizador, “o que quer que isso signifique”, tal como expressa a epígrafe com a qual iniciamos.

1 RESSONÂNCIAS

Falar da relação de Agnès Varda com a arte e com o meio artístico implica, antes de tudo, reconhecer nela aquilo que se poderia chamar de um *espírito livre*. Não no sentido romântico de uma artista desvinculada do mundo, mas como alguém cuja trajetória se constrói por deslocamentos, atravessamentos e recusas a se fixar em identidades disciplinares rígidas. Fotógrafa de formação, cineasta por invenção, artista visual por desdobramento, Varda nunca se deixou conter plenamente por um único campo, um ofício ou uma linguagem, transitando por cenários e convivência com artistas, intelectuais e agentes da realização de todo o tipo. Sua relação com a arte se dá menos como adesão a um sistema instituído do que como modo de estar no mundo, um modo experimental, curioso e atento, que articula prática artística, experiência de vida e reflexão ética. Sua filmografia, nesse sentido, pode ser compreendida menos como uma sucessão de obras isoladas do que como um campo de ressonâncias, uma troca sensível de experiências, gestos e encontros que se sedimentam, se reconfiguram e retornam sob novas formas ao longo do tempo.

Do mesmo modo, sua prática interdisciplinar parece ecoar uma característica constitutiva do meio cinematográfico: sua vocação para o diálogo, para contaminação e a reinvenção a partir de outras formas de produção de imagens. Ao longo da história do cinema, chega a ser bem comum de se encontrar longos diálogos visuais, temáticos ou simbólicos com a história da arte e com a cultura visual. O cinema, afinal, emerge como um espaço de convergência, fricção e reinvenção entre diferentes formas de produção de imagens e experiências, mais do que herdeiro exclusivo de uma tradição criativa. Contudo, ainda que um meio irrefutavelmente de linguagem própria, o cinema se constitui profunda relação com a pintura, a fotografia, o teatro, a literatura e, mais amplamente, com os regimes visuais e poéticos de seu tempo.

Ainda que não seja exatamente este o aspecto da relação do cinema de Agnès Varda com a arte que se pretende destacar nesta pesquisa, vale pontuar – a fim de adiante passarmos para os efeitos que isso tem em termos de um projeto ético-estético, ou seja, numa reverberação em sua mentalidade, espiritualidade e criatividade – que, ao longo de sua carreira, Agnès Varda extensivamente toma exemplares oriundos da história da arte e da cultura visual como inspirações para seus filmes.

Já no seu primeiro filme *La Pointe Courte* (1954), as figuras geometrizadas de Piero della Francesca servem de inspiração à composição com os rostos de Philippe Noiret e Silvia

Monfort¹⁰ (Figura 1); em *Cléo de 5 à 7* (*Cléo das 5 às 7*, 1962), suas assombrosas representações de moças e da morte produzidas por Hans Baldung Grien contribuem para a construção do tom emocional do filme¹¹ (Figura 2); similar ao que fazem as cores e cenários idílicos emprestados de impressionistas como Monet, Manet e Renoir em *Le Bonheur* (*As Duas Faces da Felicidade*, 1965)¹² (Figura 2), então seu terceiro longa-metragem, tonalizando a narrativa de maneira deliberadamente ambígua.

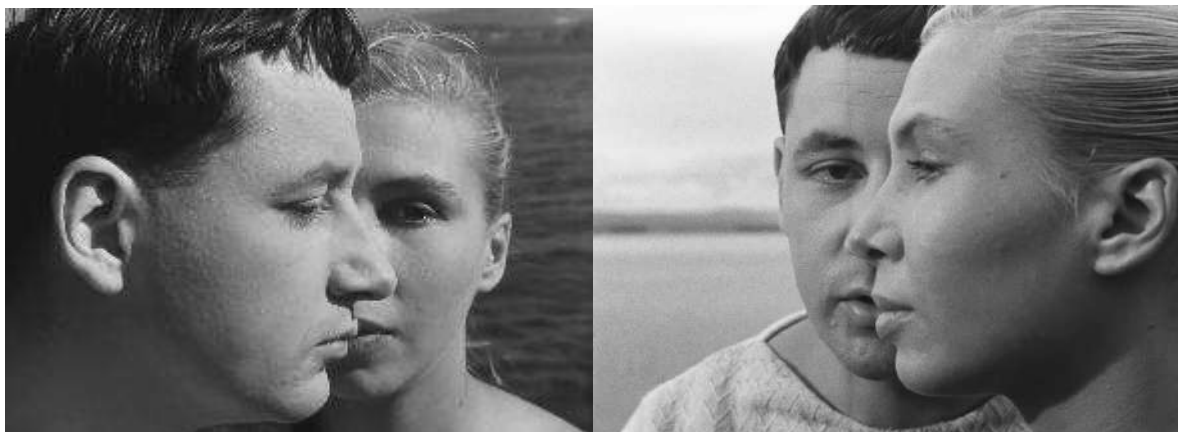


Figura 1 - *La Pointe Courte* (1954), 34-37 min, Philippe Noiret e Silvia Monfort.



Figura 2 - *Cléo de 5 à 7* (1960), 42 min.



Figura 3 - *Le Bonheur* (1964), 3-5min.

Todos os três filmes são ficções, categoria em que esse tipo de apropriação aparece com mais frequência, mas poderíamos igualmente dizer que em *Les Glaneurs et la Glaneuse*, um documentário, a representação pintada da respiga ou o próprio gestuário da cata nele retratado servem ao mesmo propósito, ou seja, “[...] o ato primeiro – a emoção que está no começo de todo filme, uma emoção estética, que no caso de Varda nesse filme, vai estar ligada à pintura” (Yakhni, 2014, p. 121), é a fonte de inspiração que movimenta o imagético, a narrativa e a atmosfera tonal.

Mas Varda não só se inspira como também referencia e reconstrói obras dentro dos próprios filmes, o que Cristian Borges e Samuel de Jesús (2010) vão designar como uma recorrência de imagens e resgate dos gestos representados. É o que ela faz, por exemplo, com seus adorados surrealistas, como Magritte, Dali e Buñuel, especialmente de filmes cujo estilo, de algum modo, parece se aproximar de uma lógica mais metalinguística ou autorreflexiva, tal qual *Lions Love (O Amor dos Leões, 1969)* (Fig. 4), *Jane B. par Agnès V. (1988)* (Fig. 5), ou as *Les plages d'Agnès (As Praias de Agnès, 2008)*. Neles, a imagem frequentemente encena sua própria construção e comenta a si mesma.



Figura 4 - *Lions Love (1969)*, 1h10min.

Figura 5 - *Jane B. par Agnès V. (1988)*, 1h26min.

Uma outra reconstrução desse tipo que vai aparecer ao longo de toda a sua obra é a reiteração do nu reclinado (Fig. 6 e 7). Talvez um dos exemplos mais pungentes dessa operação particularmente pelo fato de ser uma apropriação já engendrada por uma iconografia na memória imagética coletiva. O corpo deitado, historicamente associado a tradições pictóricas que vão das Vênus mitológicas às odaliscas modernas, reaparece em sua obra não apenas a fim de evocar uma tradição, mas de lhe reinscrever sob outra perspectiva, não raro problematizando as convenções que sustentam tal imaginário.



Figura 6 - *L'Opéra-Mouffe* (1958), 5min.



Figura 7 - *Documenteur* (1980), 48min.

Algo semelhante ocorre no tratamento formal de certas composições que remetem à tradição fotográfica moderna, especialmente aquela consolidada após a Segunda Guerra Mundial, marcada por uma intenção de harmonia geométrica entre linhas e planos. Porém, ainda mais evidente é sua reconstrução de retratos que remetem a gêneros como *petits métiers* (pequenos ofícios) e *scènes et types* (cenas e pessoas), próprios do final do século XIX não por acaso, quando o daguerreótipo (Fig. 8) torna-se um processo fotográfico comercializado em grande escala.



Figura 8 - *Daguerreotypes* (1975), 1h18min.

Já em conformidade as iconografias mais contemporâneas, sua reconstrução assume um viés crítico mais direto quando usa, por exemplo em *Le Bonheur* (1965), cores altamente saturadas e enquadramento de figuras que recorta membros femininos realizando afazeres domésticos (Fig. 9), evidenciando os dispositivos visuais que naturalizam papéis sociais subalternizantes ao evocar a estética da publicidade e do mercado editorial.



Figura 9 - *Le Bonheur* (1964), 23min-1h17min. Dois momentos distintos, um ao início mostrando Claire Drouot e outro ao final mostrando Marie-France Boyer, ambas executando uma série de atividades domésticas.

Todavia, a única passagem em que essa de apropriação artística é propriamente aludida no ecrã se dá quando Varda larga o trigo e ergue a câmera em sua encenação de “A Respigadora”, de Jules Breton (1877), em *Les Glaneurs et la Glaneuse* (Fig. 10). Nesse momento, a citação deixa de ser apenas formal ou compositiva para tornar-se, senão matriz poética, ao menos *gesto* performativo, no qual Varda inscreve seu próprio corpo na linhagem iconográfica da respiga, fundindo tradição pictórica e prática cinematográfica, passado artístico e presente tecnológico.



Figura 10 - *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000), 5 min.

E isso que nem irei aqui atrever aprofundamento maior sobre suas múltiplas alusões à poesia e à literatura, das quais, do mesmo modo, toma como inspiração tonal Baudelaire em *Les dites Cariatides* (1984); como réplica formal, Faulkner em *La Pointe Courte*; como menção direta, Du Bellay em *Les Glaneurs*; ou mesmo como atitude criativa, como nas tantas vezes que declarou querer filmar à maneira como Woolf escreve.

E, claro, Varda também não se ausenta de citar artistas nomeada ou figurativamente. Arcimboldo, Picasso, Warhol, Cocteau, Sze, Calder, Portocarrero, Lam, Cartier-Bresson (Fig.

11), entre tantos outros nomes, vêm à tona, de modo a movimentar – no tempo e no espaço e no imaginário fílmico – imagens, texturas e títulos originalmente produzidos em outros contextos, conectando formas, por assim dizer, planas, esculturais, estáticas a forças e articulações que as animam. As obras tonam-se desculpa para diálogo, para visita, para encontro. Não à toa, muito viaja, essa *Agnès de Ci de Là Varda* (2011), a visitar exposições e artistas – como faz também em *Catadores* – produzindo uma quantidade considerável de filmes sobre ou a partir das obras de arte que parecem tanto, em fluxo primeiro, movimentá-la não apenas enquanto artista, mas enquanto sujeito estético. O filme passa a funcionar, assim, como um espaço de circulação entre práticas e linguagens que não reconhecem fronteiras entre ver obras ou encontrar criadores, e a realização de autoria própria que o opera como meio constitutivo de uma relação que prolonga tudo isso.



Figura 11 - *Agnès de Ci de Là Varda* (2011), ep. 1, 31min.

Todavia, mais importante, a meu ver, do que o inventário de citações ou referências é a impressão de que Varda pensa a criação de seus filmes dentro das lógicas ou das mecânicas do fazer artístico num sentido mais largo. Não se limita a organizar narrativas ou representações, mas em pensar seus filmes como verdadeiras experiências artísticas, como dispositivos expositivos, como “instalações” fílmicas. Ao discorrer sobre a reapropriação que Varda faz da história da arte, de gêneros fotográficos e da cultura visual, Rebeca J. DeRoo (2018) defende pensar seu cinema para além do formato fílmico, em diálogo constante com múltiplas mídias e tradições estéticas, algo que sempre foi central em sua prática. Tal movimento não apenas recontextualiza sua obra, mas amplia o entendimento de seu cinema como prática artística que opera entre meios, temporalidades e regimes de imagem diversos.

Por um lado, Cristian Borges e Samuel de Jesús argumentam que “raramente críticos e acadêmicos percebem ou destacam, em sua obra fílmica, o gosto acentuado e erudito pela pintura e pela fotografia, que se manifesta notadamente através da recorrência de gestos

presentes na imagem” (2010, p. 65), mas em anos mais recentes é possível notar que há uma movimentação que destaca este aspecto e diálogo de seus trabalhos.

Silvane Maltaca (2022) vai justamente relacionar seu trabalho cinematográfico com suas demais produções artísticas em outras linguagens, atestando para uma noção de cinema expandido que estabelece diálogos para fora de si. Laura Carvalho Hércules (2013) aponta para o seu uso de códigos cromáticos oriundos das tradições da pintura, demonstrando que uma grande faceta de exploração estético-visual em seu cinema é pautada por uma exploração pictórica pregressa. Emma Wilson (2019) desenvolve uma investigação sobre as reiterações do nu reclinado na obra de Varda, deixando muito evidente que essa reiteração interessa à cineasta de modo a criar coleções e, ao mesmo tempo, deslocar tais elementos de seu sentido original a cada novo rearranjo. Já Sarah Yakhni (2014) aproxima a lógica de realização de seu cinema à colagem e ao *patchwork*, evidenciando uma prática apropriativa, associativa e experimentalista que constitui sua obra. Entretanto, como DeRoo aponta, “[...] mais trabalho é necessário para entender seu envolvimento com uma série de tradições estéticas e as políticas que isso levanta, o que eu argumento ser uma característica central de sua obra que reformula algumas das narrativas centrais do cinema moderno” (2018, p. 7, tradução minha)¹³.

De saída é perceptível que a relação de Varda com o campo das artes é bastante ampla e eclética – aspecto que também é chave para entender seu cinema, pois diz de uma curiosidade inata, ligada ao prazer do pensamento, disposta a uma abertura no tomar as coisas primeiro de modo estético-afetivo –, é uma relação que passa por meios, estilos, gêneros e motivos diversos: do retrato ao nu reclinado, à natureza morta (Fig. 12), às *vanitas*¹⁴; do díptico ao tríptico, ao mosaico, à colagem e à abstração (Fig. 13); do surrealismo ao impressionismo, ao primitivismo, ao formalismo, ao *tableaux vivant*¹⁵, ao *trompe l’oeil*¹⁶ (Fig. 14), à fotografia de rua (Fig. 15), aos registros domésticos; da própria fotografia ao cinema, aos murais e às instalações; da ficção ao documentário, ao ensaio, ao experimento e à videoarte (Fig. 16); do curta ao longa, à série. Tudo isso no cinema, na televisão, no museu, sempre colocando artistas, crianças e gatos onde houver espaço. Além do mais, essas dimensões de realização artística não só atravessam a obra de Varda, mas também – e, mais importante para os argumentos desta pesquisa – seu próprio testemunho do viver, ou seja, a manifestação de seu corpo artista em seu corpo artístico, ou seja, sua obra fílmica. E quiçá, poderíamos talvez afirmar, comece na própria vida, justamente, essa amplitude toda.



Figura 12 - *La Pointe Courte* (1954), 37-43 min



Figura 13 - *L'Opéra-Mouffe* (1958), 6-16min



Figura 14 - *Salut les Cubains* (1963), 18-24min.



Figura 15 - *Mur Murs* (1980), 1h03min.



Figura 16 - *Viennale Walzer* (2004), 1min.

Embora tenha nascido na Bélgica em 1928, numa família burguesa tradicional, de certo conforto, com casa grande, empregados e tudo pago por seu pai, Eugène, industrial e refugiado grego, dono de uma siderúrgica fabricante de guindastes portuários em Antuérpia, Arlette, como ela mesma conta, cedo foi de mudança, fugida da guerra, para a pequena comuna portuária de Sète, no sul na França, terra da mãe, Christiane. Ali, durante um período, vivem literalmente ancorados, ela, pai, mãe, irmãos e irmãs, num pequeno veleiro. “Minha família se mudava muito quando eu era criança, e isso me deu uma sensação de liberdade... Eu não tenho raízes” (1995 in Kline, 2014, p. 158, tradução minha)¹⁷. Talvez já aí dava as caras a artista que nunca se fixou inteiramente, que assimilou cedo a possibilidade de viver nas margens, nos limiares, entre linguagens.

Para alguém que, ao que tudo indica, já nascia inquieta, a relação com o pai era difícil. Agnès o descreve como intolerante, altivo, marcado por um desprezo de classe que a incomodava profundamente. “Eu não gostava muito dele. Achava-o violento. Achava-o tirânico. [...] Quer dizer, ouvi alguns comentários antissemitas e pensava: ‘Por que estão dizendo isso?’. Sempre senti que estava esperando por algo, algo que aconteceria depois da infância” (VIVA..., 2023, 5 min). Neste questionamento ao pai, parecem estar indicativos, quem sabe, do olhar atento que, mais tarde, voltaria para trabalhadores, marginalizados e figuras aquém do status quo. Não surpreende que, décadas mais tarde, em *Uncle Yanco* (1967), haja uma alegria estupenda ao descobrir um tio artista, excêntrico, politicamente engajado, sobre o qual declararia ser o pai que nunca teve.

Se, por um lado, havia uma estrutura familiar conservadora, antiquada e excessivamente hierarquizada, por outro, brechas começaram a se abrir antes mesmo sair da infância. Ainda em Sète, faz amizade com Andrée Schlegel, antes que esta se tornasse esposa de Jean Vilar, antes que este se tornasse figura central do teatro popular francês, e aos poucos

entra em contato com um ambiente cultural mais estimulante, no qual se liam poetas como Paul Valéry e Saint-John Perse. Também uma outra, mais sensível realidade, começava a se desenhar, ao passo que a irmã mais nova dos Schlegel, Valentine "Linou" Schlegel, escultora, lésbica, intensa, livre, lhe apresentava à beleza das formas encontradas na natureza e às possibilidades de viver de outro modo. Muitas décadas depois, Agnès escreveria: “Linou me salvou dos combinados efeitos da guerra e da minha família” (VIVA..., 2023, 8 min).

Aos 19 anos, como que ensaiando a imprevisibilidade que repetiria no cinema, Agnès parte. No retorno, supostamente seu pai teria oferecido a cada um dos cinco filhos um apartamento parisiense. Agnès decide que quer trabalhar com arte. Vai a museus, se inteira das coisas, muda de identidade, troca de nome. Em busca de independência, escolhe instalar-se num grande espaço decadente localizado na Rue Daguerre, nomeada em homenagem a um dos inventores da fotografia, número 86, um pequeno pátio de paralelepípedos ocupado por uma antiga leiteria de um lado e uma molduraria do outro. O pai desaprova, mas cede, aliás, falece, e Agnès se muda para lá em 1951 com Linou. A escolha é certa, pois ali, onde espaço que é ao mesmo tempo casa, ateliê e laboratório, fará morada pelo resto de sua vida. Ou ao menos essa é a história que nos é contada e descontada por Varda e outros.

O que sabemos é que, em Paris, o “gosto acentuado” pela arte começava a movimentá-la, fazendo com que deixasse os estudos em filosofia na Sorbonne para estudar história da arte na École du Louvre e, mais tarde, fotografia na École Nationale Supérieure Louis-Lumière, adiante exercendo o ofício como fotógrafa oficial do Théâtre National Populaire e do festival de teatro de Avignon, a convite de Jean Vilar.

Aqui há uma relação importante. Vilar não era apenas um homem de teatro, era alguém que pensava a importância da arte como ação cultural, especialmente em favor das classes populares. Como comenta a própria Rosalie Varda: “Jean Vilar foi um homem extremamente importante para o desenvolvimento intelectual de Agnès. Um comunista radical, ele lutou para fazer teatro para todos e tinha uma companhia em que todos recebiam o mesmo salário. Já havia ali essa noção de algo coletivo, antiburguês” (in VIVA..., 2023, 23 min).

Essa primeira formação calcada em outros campos artísticos e de pensamento que não o cinema – especialmente o curto período em que esteve sob a tutela de Gaston Bachelard de quem foi aluna na Sorbone e a convivência próxima com Jean Vilar antes mesmo de trilhar ao seu lado –, me parece fundamental ao seu modo de pensar este cinema já desde o primeiro filme e principalmente nos últimos, mas, curiosamente, é pouco discutido quando se aponta para os aspectos que distinguem este mesmo cinema.

Também aí encontramos indícios de como a prática estética estaria ligada a uma ideia de formação mais do que apenas ao exercício de um ofício, ainda que o caminho tomado por Varda, aos poucos, a aproximava do ofício que iria exercer. Como veremos, ao mesmo tempo em que se configura como prática criativa, se configura também como uma forma de sentir e agir, um caminho, um modo de vida. Criar não é apenas produzir objetos, é também configurar um modo de perceber. A própria Varda reitera essa ideia ao afirmar, por exemplo, “fui uma fotógrafa e mantive-me uma. É como uma maneira de ver. [...] Você perde a prática, mas nunca perde o olho” (Varda, 1965 *in* Kline, 2014, p. 23, tradução minha)¹⁸.

Esse período de sua vida, assim como a maneira como este tempo pode ter profundamente constituído sua forma fílmica, estão em parte expressos em *Nausicaa* (1971), um longa-metragem televisivo nunca veiculado¹⁹. O enredo, ao modo semi-autobiográfico, acompanha a filha de um grego, não por acaso chamada Agnès, que estuda arte antiga em Paris em meio às repercussões do golpe militar na Grécia, em 1967. A própria Agnès Varda participa do filme, que justapõe a ficção da estudante com encenações teatralizadas e depoimentos de anônimos, intelectuais e artistas, incluindo tais em seus ateliês (Fig. 17). É difícil não pensar nesse filme como um protótipo para o que Varda faria em filmes subsequentes, talvez de modo mais pertinente no que diz respeito à forma, justamente em *Les Glaneurs et la Glaneuse*.

Ainda que esse conhecimento erudito sobre arte tenha sido primeiramente adquirido de maneira declaradamente mais dura e antiquada²⁰ em seus anos de formação institucionalizada, o modo como Varda virá a lidar com esses conhecimentos não consiste, todavia, a inteirar-se profundamente da biografia de artistas e manuais de arte; não diz respeito ao simbolismos e significados implicados ou deduzidos dos artefatos; não diz do modo como estas obras são catalogadas, historicizadas ou avaliadas, ainda que haja um claro interesse pela troca iconográfica com a história da arte, como previamente mencionado. Essa erudição artística parece dizer principalmente sobre uma abertura à maneira como as artes se fazem experiência; diz respeito a efeitos e afetos das imagens que a arte produz no sujeito.

As pinturas de Varda acrescentam novas camadas de significado e sentimento à sua obra, mostrando a arte do cinema cintilando com memórias desse arquivo visual mais amplo. Isso não é um sinal de inveja do meio, uma busca pela pintura como objeto de desejo, tanto quanto é uma abertura, não hierárquica, para uma pletera de associações. As imagens são feitas vivas e táteis nos filmes de Varda. As pinturas são atraídas para a órbita dos trabalhos. Varda cria uma relação volátil entre cinema e pintura, uma que não deixa nenhum destes intocado (Wilson, 2019, p. 47, tradução minha)²¹.



Figura 17 - *Nausicaä* (1971), 3min-1h29min. Uma encenação logo ao início do filme; Varda discutindo com um jornalista; uma cartela dizendo “Ah, as ilhas gregas..!”; o ateliê do escultor Philolaos Tloupas; recortes de um livro arqueológico; e uma inserção de manchete de jornal dizendo “Gaston Bachelard: Príncipe dos Filósofos”.

Borges e Jésus, falando não de uma influência direta da pintura ou da fotografia sobre os filmes de Varda, mas de um fluxo imagético entre imagens pré-existentes no mundo e imagens criadas em seus filmes, destacam que estes parecem atravessados por uma “sobrevivência de imagens”, tal qual discutida por Warburg, Schlosser e Didi-Huberman, uma espécie de ressonância espectral (2010, p. 67). Eles argumentam que essas imagens oriundas da cultura ou da história da arte não são coisas que ficam paradas no tempo, sobrevivem no inconsciente coletivo de modo a serem continuamente ressignificadas – em Varda, sob

procedimento deliberado de resgate de gestos e formas –, deslocadas de seu contexto original para serem reinscritas em outro regime, circulatório, de visibilidade. Há, portanto, uma certa persistência nestas imagens que torna falsa a ideia de uma sucessão de escolas artísticas, por exemplo, em que uma começaria quando outra termina. Como sugere Coessens, a artista está inevitavelmente imersa numa rede de crenças, convicções, paixões, na qual confluem contribuições “[...] das gerações anteriores, ideias culturais, tecnologia, educação e ciência, mas também a identidade pessoal, lembranças e compromisso se fundem em uma ação presente” ainda que por vezes de modo “[...] tácito, desarticulado e no fundo de nossos atos” (2014, p. 11), atualizando tradições segundo as urgências interpretativas de nossas próprias questões imediatas. Quer dizer, as formas não desaparecem; as imagens que se produzem em qualquer que seja o tempo estão sempre contaminadas, quando não marcadas, por aquelas que as precederam.

Como me alertou Rogério Luiz Oliveira²² acerca da proposição de Hans Belting (2014) de que “a questão da imagem relaciona-se sempre com a do vestígio e da inscrição”, ressalto o argumento de que está implicada no ato de criação imagética uma tentativa de registro, de fazer durar aquilo que a imagem representa, de modo a gerar ecos no consciente imagético, com os quais Varda tratará de trabalhar em grande medida. Poderíamos também dizer que tal movimento, característico desse entrecruzamento de linguagens e temporalidades que marca o campo artístico contemporâneo, não está longe de uma ideia de reciclagem. Em outras palavras, como adverte Rancière:

Aqueles que exaltam ou denunciam a “tradição do novo” de fato esquecem que esta tem por exato complemento a “novidade da tradição”. O regime estético das artes não começou com decisões de ruptura artística. Começou com as decisões de reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte [...] (Rancière, 2005, p.36).

Ainda que seja possível uma dimensão de leitura intelectual, mais “erudita”, por assim dizer, desses filmes – afeita à conceitualização e à simbologia e que apontam para um uso bastante politizado dessas imagens, como, por exemplo, DeRoo discutirá extensamente²³ –, a experiência proporcionada pelo cinema de Agnès Varda não se localiza numa perspectiva intelectualista, cujo perigo é sempre o de dissociar a experiência artística do espaço comum. “Pouco importa”, afinal, já sugeria Susan Sontag, “se o artista quer ou não quer que sua obra seja interpretada”. A interpretação baseada na ideia de que a obra é um conjunto de conteúdos decifráveis “[...] indica uma insatisfação (consciente ou inconsciente) com a obra, um desejo de substituí-la por outra coisa”. Isso, dirá Sontag, “violenta a arte” e a converte “[...] num artigo

de uso, passível de inclusão em um esquema mental de categorias” que a doméstica (Sontag, 2020, p. 22–23). Isso não significa, evidentemente, descartar a erudição – cujo atravessamento em Varda é bastante notório –, tampouco significa a ausência de reflexão. O problema não é que as obras possam suscitar leituras elaboradas, mas que seu mérito seja reduzido a esses “sentidos”. Como afirma a própria Varda:

Não faria sentido fazer primeiro um filme-tese e depois virar e fazer um filme sobre sentimentos. Não, o que digo é que os sentimentos são o terreno sobre o qual as pessoas podem ser levadas a pensar sobre as coisas. Acredito na importância da reflexão – não tanto durante o filme, talvez, mas costumeiramente depois (1967 *in* Kline, 2014, p. 38-39, tradução minha)²⁴.

O que está em jogo é menos uma oposição entre o erudito e o popular e mais o modo como certa orientação de leitura, quando torna a obra em algo apenas a ser decodificado, corre o risco de neutralizar sua força sensível. A circulação dessas imagens em seu cinema se dá, antes, num espaço de vivência, isto é, “preservar uma obra não significa pô-la de lado em um museu, nem igualmente gozar de seus encantos, e sim saber e sobretudo querer preservar a perturbadora verdade que ela abre no cotidiano” (Haar, 2000, p. 92). Não por acaso, Varda recusava certas alcunhas: “Fui rotulada como intelectual, e isso é um fardo... e é falso.” (1977 *in* Kline, 2014 p. 78, tradução minha)²⁵.

Não devemos ser ingênuos de negar que os jogos que Varda articula narrativamente podem, por vezes, levar a um contato meramente formalista ou conceitual com os filmes, porém, a presença da arte nestes filmes parte não de um interesse na interpretação de seu significado dentro da trama, mas de um interesse pelas experiências que estas realizações artísticas podem gerar em quem as experimenta. Parece-me que é nesse mesmo sentido – e Varda não deixa de situar essa discussão em seu cinema implícita e explicitamente (Fig. 18) – que Rancière afirma que:

O problema não reside então em abrir os museus aos trabalhadores que os construíram, mas em fazer uma arte à altura da experiência desses viajantes, uma arte oriunda deles e que eles possam por sua vez partilhar. [...] que tal lhes seja disponibilizado, como uma música da qual possam usufruir, como uma carta de amor cujos termos possam tomar de empréstimo para os seus próprios amores (Rancière *apud* Toniazzi, 2022, p. 62).

Não à toa seus trabalhos explicitamente voltados à exploração de obras de arte, como *Mur Murs* (*Muros e Murmúrios*, 1980), *Ulysse* (1982), *Visages, Villages* (*Olhares, Lugares*, 2017), *Ydessa, Les Ours et Etc...* (2004), *Agnès de Ci de Là Varda*, tratam ou de obras públicas e periféricas ou dos efeitos dessas obras em quem a realiza e as testemunha.



Figura 18 - *Salut Les Cubains* (1963), 24min.

Trata-se de um interesse pela relação não totalmente conformada por preceitos ou hierarquias culturais relegadas ao artístico, mas pelo estado de afeto acarretado por seu testemunho, pelos sentidos subjetivos gerados no momento de seu encontro. Dão a ver a disposição de alguém que não toma a arte como relevante pela historicidade ou pelo estatuto político-social introjetado nas obras, e procura compreender a materialidade do que se apresenta a partir da própria experiência vivida, valendo essa disposição, eu argumentaria, também ao nosso encontro com seu cinema.

Como lembra John Dewey, a diferença entre experiência estética e experiência intelectual não reside em uma oposição entre sentir e pensar, mas apenas no modo como cada uma organiza seus materiais: enquanto o investigador opera sobretudo com signos e símbolos, o artista pensa diretamente por meio das qualidades sensíveis do mundo (2010, p. 78). Uma cena de *Les Glaneurs et la Glaneuse*, na qual Louis Pons apresenta seu ateliê e suas obras (Fig. 19), é bastante exemplar dessa disposição. Nela, Pons explica o modo como esses materiais recuperados passam a integrar suas pinturas, fala de encontros e de transformações desses fragmentos, bem como até de um certo movimento de intencionalidade em sua realização, mas evita reduzir essas coisas a uma interpretação fixa. Ele descreve, na verdade, um processo de relação intuitiva com a matéria do mundo e com aquilo que eles sugerem: “todas essas coisas por aqui são o meu dicionário... coisas inúteis. Para alguns é um monte de lixo. Para mim é um monte de possibilidades. São indicações, são traços, que encontro na rua, que eu cato, e que se tornam minhas pinturas” (Pons *in* LES GLANEURS, 2000, 41 min). A própria Varda descreve esse *gesto* de maneira muito próxima ao comentar sua noção do artístico: “eu entendi que isso é ser uma artista, sabe, porque você trabalha por intuição. Você vai para a coisa certa, para o lugar certo, para a imagem certa, com seus próprios sentimentos (Varda, 2009 *in* Kline, 2014, p. 201, tradução minha)²⁶.



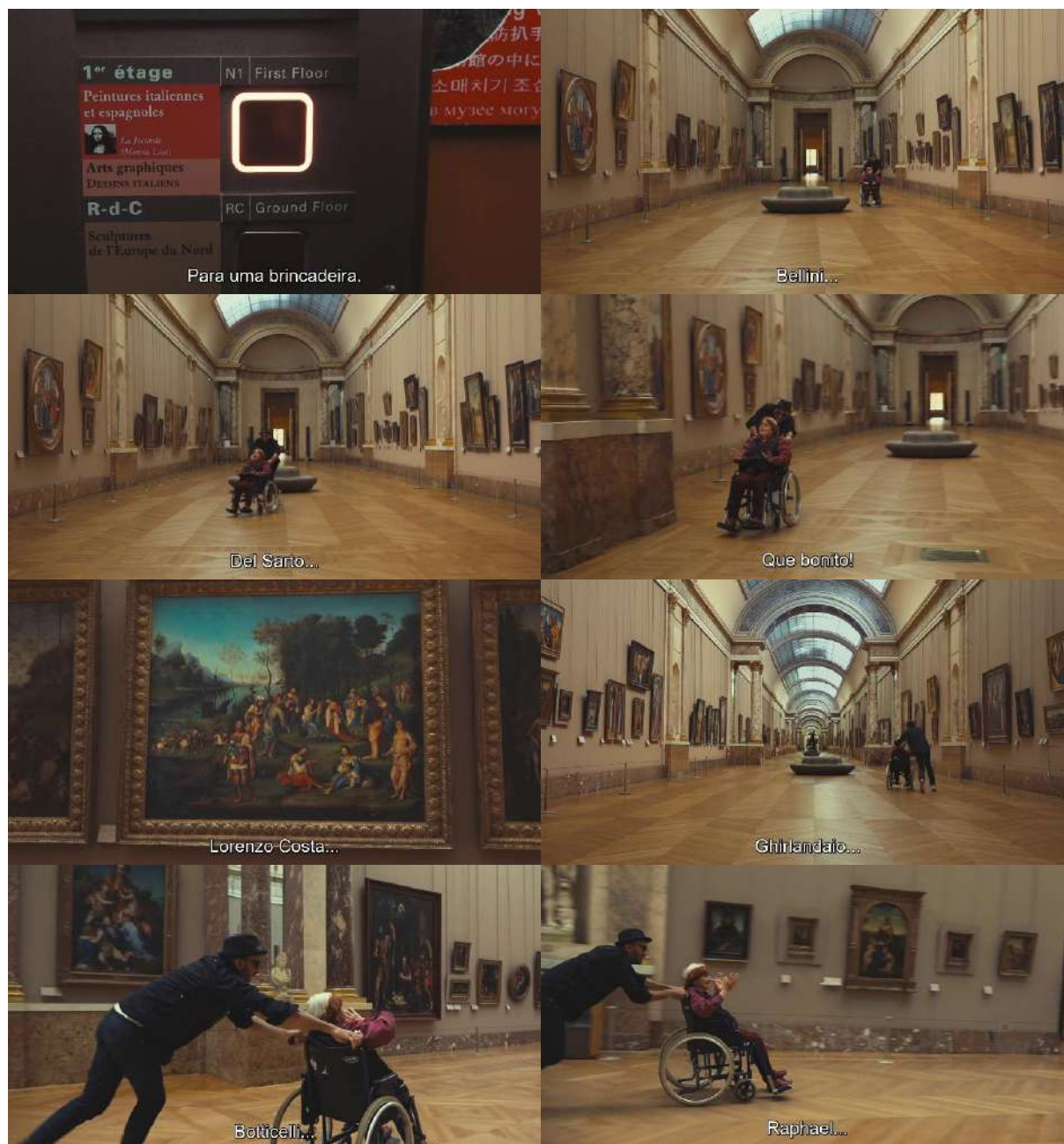
Figura 19 - *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000), 42 min.

John Berger ressalta que a forma como observamos uma obra é profundamente influenciada por uma série de pressupostos adornados por conceitos vagos relativos à beleza, verdade, genialidade, civilização, status, bom gosto etc., que contribuem para transferir a emoção e os afetos da experiência vivida da arte para uma apreciação desinteressada, na qual o conflito desaparece e a obra é vista como um objeto maravilhosamente realizado, desprovido de contexto e tensão (Berger, 1972, p. 11-13). Sontag diz algo parecido em seu famoso ataque à interpretação, não a interpretação como um ato de “leitura do texto”, mas como “um ato mental consciente que utiliza determinado código, determinadas ‘regras’ de interpretação” (Sontag, 2020, p. 16) na tentativa de tornar o texto inteligível ao supostamente revelar seu verdadeiro sentido, nisso dando por firmada a experiência da arte na primazia de seu conteúdo em detrimento de suas aparências, da “forma” que lhe seria, na interpretação, apenas acompanhante, noção essa que Sontag recusa com veemência. Andrei Tarkovski, cujo projeto de cinema está muito alinhado a essa recusa, faz um alerta ao nosso modo de contato com a arte, ele diz:

Nós nos esquecemos de nos relacionar emocionalmente com a arte: nós a tratamos como editores, procurando nela por aquilo que o artista supostamente escondeu. Na verdade, é bem mais simples que isto, caso contrário a arte não teria sentido algum. Você tem que ser uma criança – incidentalmente crianças entendem meus filmes muito bem e eu jamais encontrei um crítico sério que pudesse se pôr à altura dessas crianças. Nós pensamos que a arte demanda um conhecimento especial; nós demandamos como que um alto significado de um autor, mas a obra tem que agir diretamente nos corações, ou ela não tem sentido algum (*apud* Vasconcelos, 2020, p. 168).

A obra de Agnès Varda me parece convidar a se perceber precisamente isso, quero dizer, trata-se de uma filmografia que nos convoca a também reavaliar a maneira como entramos em contato com a arte, a nos reconectarmos com sensações e sentidos, psicológicos e

corpóreos que o encontro com a arte tipicamente suscita, replicando, parece-me, a maneira como a própria cineasta, talvez mais como espectadora do que como autora, recepciona a arte, isto é, esteticamente. E, neste caso, é claramente um encontro feliz, por vezes de um deslumbramento quase infantil, tal como tão bem ilustrado na passagem de *Visages, Villages* (Fig. 20) em que Varda e JR atravessam uma das galerias do museu Louvre evocando a cena do *Bande à Part* (*Bando à Parte*, 1964), de Godard.



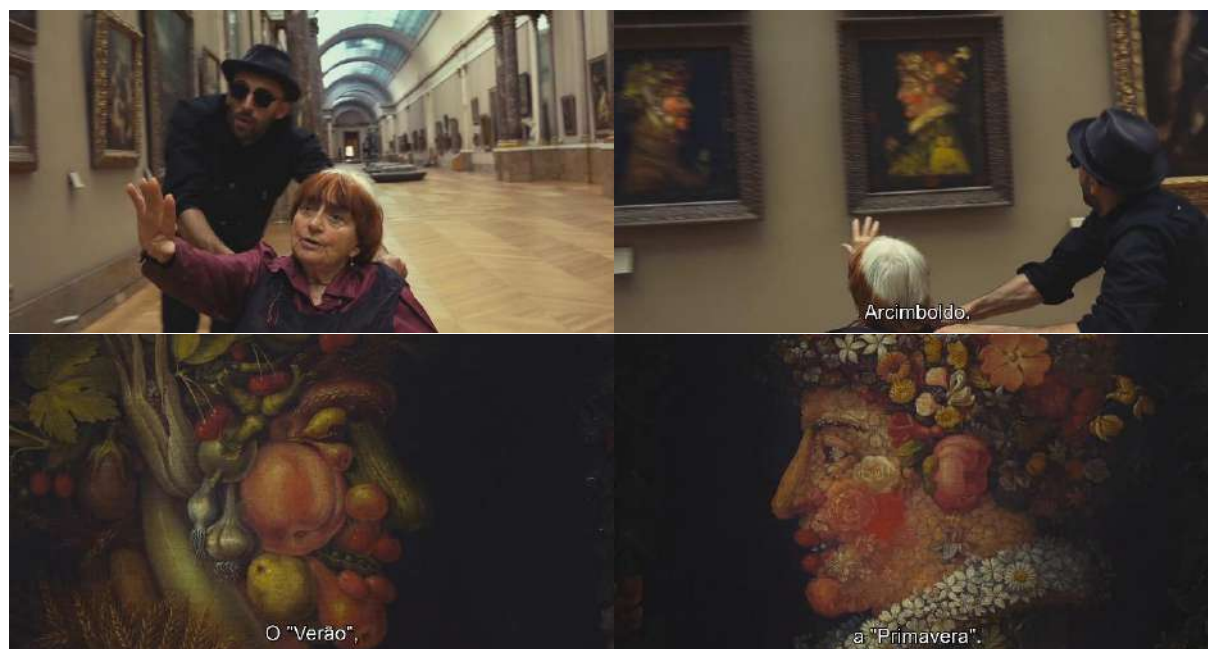


Figura 20 - *Visages, Villages* (2019), 1h15min.

Essa disponibilidade do olhar, que privilegia o espanto e a curiosidade sobre qualquer leitura hierárquica e que em Varda se confundirá com o próprio gesto de criação, é também a que a cineasta reivindica, em suas próprias palavras:

É uma questão de nossas mentes. O que a cultura lida com, não é de que temos que aprender a ver todas as pinturas italianas, todas as pinturas espanholas, isso é acumular informações sobre cultura. Mas o que cultura significa é que somos capazes de associar coisas reais, a natureza, pinturas que vimos, músicas que ouvimos, um livro que lemos, um filme que assistimos, com a nossa vida real, nossa vida emocional, o que significa muito (Varda, 1986 in Kline, 2014, p. 133, tradução minha)²⁷.

2 ARTE, EXPERIÊNCIA E COTIDIANO

A experiência formativa, segundo Jorge Larrosa, “está pensada a partir das formas da sensibilidade e construída como uma experiência estética” (2003, p. 53). Isso porque, como expressam Camila Macedo e Jamil Cabral Sierra nesse mesmo quadro referencial, a sensibilidade estética e o contato com a arte são reconhecidos e valorizados em seu aspecto formativo por se configurarem como formas capazes de levar o sujeito a si mesmo sempre em perspectiva relacional com um mundo comum (2024, p. 4). Configuram, portanto, um movimento tanto de introspecção quanto de abertura relacional que agencia a capacidade formativa da experiência. Não se trata, assim, de um recolhimento intimista, mas de uma abertura sensibilizada à própria interioridade e à exterioridade.

Similarmente, “na concepção deweyana, a experiência estética não é a contemplação passiva de objetos inertes. É ativa e dinâmica, um fluxo padronizado de energia – em uma palavra, é viva” (Kaplan, 2010, p. 22). Implica um constante engajamento entre “organismo e ambiente”, como Dewey a classifica; “em vez de significar um encerrar-se em sentimentos e sensações privados, significa uma troca ativa e alerta com o mundo; em seu auge, significa uma interpenetração completa entre o eu e o mundo dos objetos e acontecimentos” (Dewey, 2010, p. 83), culminando numa qualidade emocional que mobiliza o pensamento ou mesmo constitui a condição de possibilidade do pensar²⁸.

Pensar as imagens nesse horizonte – como Varda parece fazer – significa compreendê-la como instância dialética, não algo que simplesmente se oferece ao olhar, mas algo que devolve o olhar, que nos afeta e nos convoca, “[...] é comunicação não como intenção prévia, mas como consequência eventual” (Kaplan, 2010, p. 45). É nesse estado comunicativo que as imagens participam da chamada cultura visual que estrutura modos coletivos de ver e reconhecer o mundo, até de maneira bastante previsível, mas também podem desestabilizar essas mesmas formas sedimentadas de percepção.

Não me surpreende, portanto, que Varda, numa entrevista sobre um projeto cinematográfico que nunca chegou a realizar, logo do início da carreira, ainda com o frescor do ofício fotográfico bastante demarcado em seu olhar, venha a declarar que “[...] o domínio do pensamento está sempre ligado ao visual [...]. O universo visual é tão importante que não só condiciona o nosso pensamento, como o provoca” (1962 *in* Kline, 2014, p. 16, tradução minha)²⁹.

Em 1982, a cineasta põe essa noção à prova em dois projetos distintos. Primeiro em *Ulysse*, em que refilma uma fotografia que havia realizado em 1954 na qual se veem o mar, uma criança nua sentada numa praia pedregosa ao lado de uma cabra morta e um homem de pé, também nu, voltado para o horizonte. A partir dessa imagem, Varda empreende uma investigação tripla: reencontrar as pessoas que haviam servido de modelo (então vinte e oito anos mais velhas), tentar remontar as circunstâncias do dia em que a fotografia foi tirada (o que passava na televisão, quais eram as notícias, que acontecimentos compunham aquele contexto), e refletir acerca dos efeitos dessa imagem nela e em outros (incluindo crianças e cabras). Como ela própria afirma:

O que me interessava não era apenas questionar minha memória e o tempo, mas questionar a própria imagem, a representação da memória, questionar a relação entre memória e representação. E é disso que se trata o cinema: um reexame do tempo, do movimento e, principalmente, da imagem. Ao escavar nessa imagem, [...] ao reintroduzir o movimento na imagem que eu havia fixado, foi o cinema que redescobri e reexaminei. Da minha memória falha daquele dia emergiu esta imagem, que era uma fotografia que de alguma forma resistiu a todas as minhas tentativas de analisá-la e a toda a minha pesquisa nela (Varda, 1985 *in* Kline, p. 119, tradução minha)³⁰.

É a partir da constatação de que uma única fotografia pode suscitar reações completamente distintas que, também empreendendo uma investigação a respeito do próprio estatuto da imagem e o peculiar fenômeno de recepção desta, Varda irá desenvolver um segundo projeto neste mesmo ano de 1982, dessa vez televisivo e ainda mais inquisitivo, intitulado *Une Minute pour une Image* (1982)³¹. O dispositivo é simples: primeiro, a fotografia era exibida sem qualquer descrição ou contextualização para que a audiência³² tivesse uma primeira impressão; depois, uma pessoa comentava a imagem por cerca de um minuto e a impressão de quem assistia talvez mudasse ou fosse distinta daquela de quem comentou; então, somente ao final, as autorias de comentário e da fotografia eram reveladas.

O que se coloca em jogo não é apenas o conteúdo da imagem ou a decifração do que constitui, mas o modo como cada qual a habita. “A imagem é a mesma, ela mostra, mas não diz [...], se a imagem não revela nada além do que ali está impresso é justamente porque a recepção de uma imagem fotográfica depende de sua inserção no mundo pessoal de cada receptor” (Yakhni, 2011, p. 91).

Penso que talvez seja possível, neste ponto, tentar ensaiar algo análogo ao exercício por ela proposto. Antes de qualquer contextualização ou comentário, detenhamo-nos por um instante diante de uma dessas imagens (Fig. 21):



Figura 21 - *Une Minute pour une Image* (1982), 9min.

Algumas imagens instauram uma interrupção, uma fratura na continuidade do discurso, como esta diante da qual agora nos colocamos (Fig. 22). Se, como sugere Yakhni, a imagem mostra, mas não diz, e se sua potência reside precisamente naquilo que desperta em cada olhar, me parece, tal como a fotografia de *Ulysse* resistia às tentativas de análise e pesquisa, que também aqui a imagem parece escapar à assimilação plena. Esse estado de presença da imagem corresponde ao próprio modo de presença que Varda instaura em seu mundo fílmico. Esse efeito de suspensão – essa insistência em devolvê-la ao campo da experiência viva –, não é um acidente narrativo, mas a própria condição do dispositivo concebido por Varda. Ao descrever o projeto, Varda afirma: “Esse trabalho de examinar o que sentimos, nossa maneira de olhar, nossos sentimentos sobre a maneira que outros nos olham, outras emoções, outras escolhas, essa reação em cadeia, tem sido o tema de vários dos meus filmes [...]” (1985 in Kline, 2014, p. 121-122, tradução minha)³³.

A fotografia da vala comum introduz no percurso uma fratura difícil de absorver; não permite uma passagem suave ao próximo argumento; instala um intervalo e nos obriga a reconhecer a não neutralidade do olhar, discursivo ou estético. Diferentemente de outras imagens do projeto, aqui não se trata apenas de um exercício de variação interpretativa, mas de um confronto direto com a violência histórica e com a materialidade da morte. A força do contraste, a densidade dos corpos amontoados, a água turva que atravessa a composição, em suma, tudo concorre com uma experiência unicamente visual, meramente óptica, que não oscile entre a leitura formal, a interpelação moral e a reação visceral.

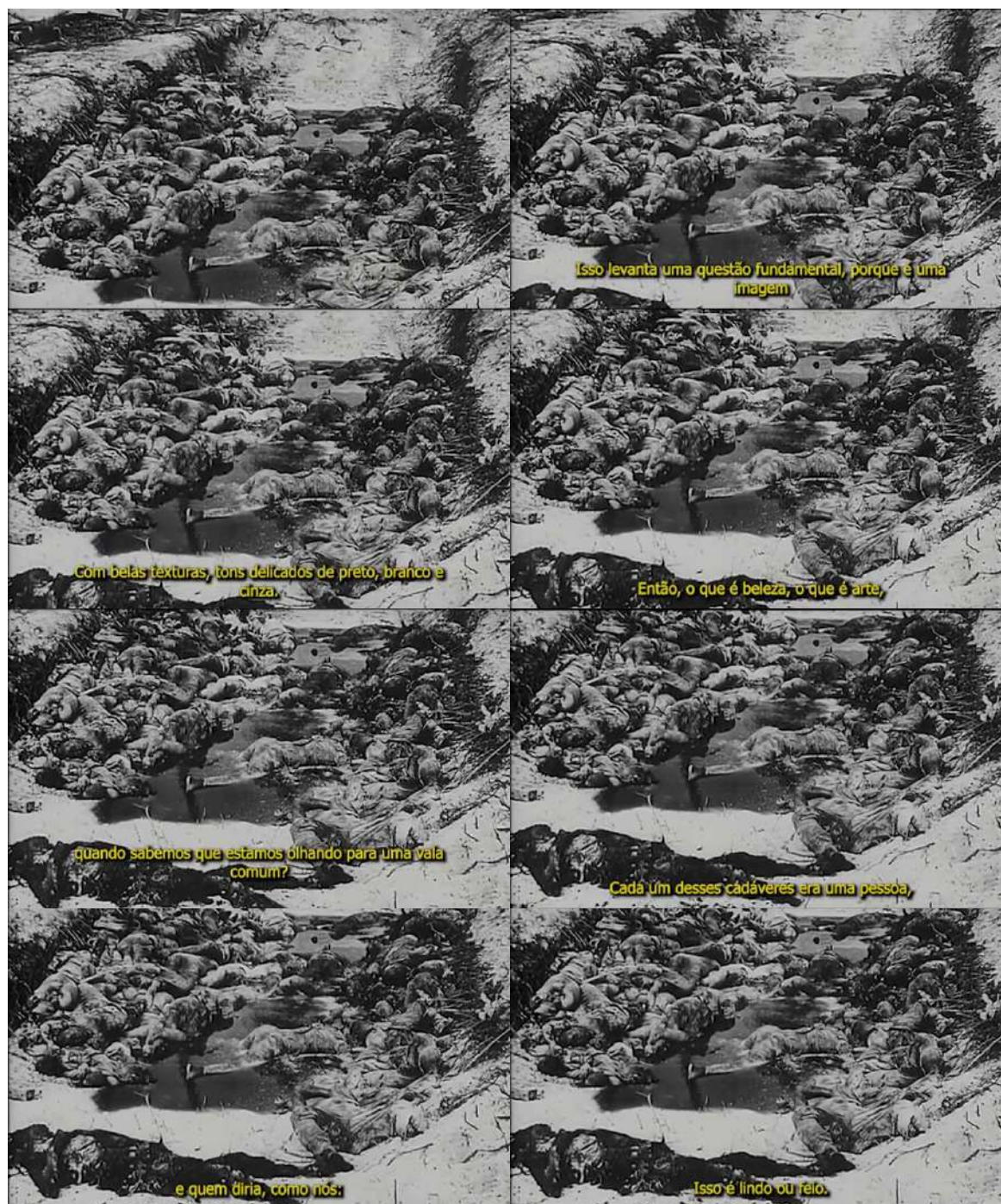


Figura 22 - *Une Minute pour une Image* (1982), 9 min.

Ao exibir a fotografia durante algum tempo sem qualquer informação e só depois introduzir na imagem um comentário alheio, o filme cria um tempo de exposição em que a pessoa que assiste é devolvida à sua própria maneira de ver. A contextualização posterior, que nem sempre confirma as expectativas iniciais, parece que não corrige o primeiro impacto, mas o desloca, dá a ver a instabilidade do sentido e a implicação do sujeito no ato de olhar, permitindo que ela atue em silêncio, que nos afete, que revele algo não sobre o que representa, mas sobre o modo como a olhamos. Quando a legenda pergunta “o que é beleza, o que é arte?”,

a questão não surge como provocação abstrata, mas como interpelação ético-estética: é possível falar em texturas e tons diante de cadáveres? Isto é, como você olha?

Como escreve Larrosa, “[...] a experiência é o que é, e além disso mais outra coisa, é além disso uma coisa para você e outra coisa para mim, e uma coisa hoje e outra amanhã, e uma coisa aqui e outra coisa ali, e não se define por sua determinação e sim por sua indeterminação, por sua abertura” (2015, p. 43-44). A dificuldade de retomar o fluxo argumentativo após uma imagem tão contundente talvez seja, assim, o prolongamento desse minuto de suspensão em que a imagem continua a trabalhar em nós fazendo da hesitação parte constitutiva da experiência. Se, para John Dewey, “[...] só existe experiência completa se ela for estética” (Pimentel, 2015, p. 92), então o impasse gerado por essa fotografia – a hesitação entre forma e horror, entre beleza e violência – não interrompe o pensamento, ao contrário, constitui sua condição de possibilidade, produzindo uma tensão que exige elaboração não necessariamente de seu contexto, mas do exame dos sentidos diante dela.

A fotografia da vala comum evidencia, creio, um ponto-limite dessa experiência. Contudo, ela não constitui uma exceção isolada na obra de Varda quando o olhar é confrontado com aquilo que resiste à assimilação imediata. Ao contrário, inscreve-se num regime afetivo mais amplo, no qual o encontro com a arte é vivido como acontecimento sensível. Para que a experiência aconteça, é preciso que ela agite o organismo. Como lembra Dewey, ao se perceber algo, não separa sensação e emoção, “[...] o ato de percepção procede por ondas que se estendem em série por todo o organismo. Assim, não existe na percepção um ver ou um ouvir acrescido da emoção. O objeto ou cena percebido é inteiramente perpassado pela emoção” (Dewey, 2010, p. 135), fazendo com que o algo percebido – e a percepção é recorrente no contato com arte – não seja um dado neutro, mas algo vivido, não como acréscimo de emoção a um conteúdo, mas como emoção encarnada na própria forma.

Nosso pertencimento a este regime estético está, de algum modo, também representado pela relação efusiva que suas personagens fictícias têm no encontro com a arte. Com alguma frequência estas personagens se encantam ou se frustram diante objetos, olham para essas imagens como se fossem algo mais do que meras ilustrações, mimesis ou abstrações do mundo confeccionadas por mãos humanas, as observam num estado de sensibilidade, indicativo de um gesto de contemplação, se assim quisermos chamar, que não é intelectualizado. É, na verdade, ao contrário, primitivamente afetivo. Basta ver Cléo assustada com as máscaras africanas ao passar por uma vitrine (Fig. 23); ou Émile e suas colegas do correio encantadas com os selos de pequeninos Chagalls em *Le Bonheur* (Fig. 24); ou ainda com Mona em *Sans Toit ni Loi* (*Os*

Renegados, 1985), que numa cena parece estar apaixonada por uma antiga estátua de jardim e em outra está tão dilacerada quanto o rasgo na pequena pintura que carrega consigo (Fig. 25).



Figura 23 - *Cléo de 5 à 7* (1962), 18 min.



Figura 24 - *Le Bonheur* (1965), 24min.



Figura 25 - *Sans Toit ni Loi* (1985), 26-29min

Como coloca Jorge Coli, “o objeto artístico traz em si, habilmente organizados, os meios de despertar em nós, em nossas emoções e razão, reações culturalmente ricas, que aguçam os instrumentos dos quais nos servimos para apreender o mundo que nos rodeia” (Coli, 1995, p. 82). As obras parecem ter a capacidade de reorganizar nossas disposições perceptivas, intensificando a maneira como experienciamos. Ao menos é isso que tantas vezes reitera Dewey, para quem a experiência estética não se distingue da vida ordinária por ruptura, mas por intensificação, culminando, como sintetiza Pimentel, numa “[...] qualidade emocional

satisfatória que proporciona afecção ao pensamento; mobiliza o sujeito a refletir e reestabelece a sensação de integralidade, conferindo um sentido inteligente à vida”, de modo que “o estético está ligado ao modo estrito da experiência intelectual” (2015, p. 92).

A obra de arte, diria Michel Haar, “[...] apresenta uma coesão, uma unidade orgânica tão poderosa, que ela remete mais a si mesma que a qualquer outro ente no mundo. [...] e no entanto, mesmo estando voltada sobre si mesma, como que mostra um mundo, faz ver de um modo novo nosso universo cotidiano” (Haar, 2000, p. 6). “A arte é o que nos traz a carga sensível do mundo”, argumenta nessa mesma direção Jorge Larrosa, “a arte é o mundo como cor, como som, como textura, como rugosidade. É como se a arte abrisse a pele do mundo e, portanto, a arte oferece o mundo sensível e não tanto o compreensível” (Larrosa *apud* Pimentel, 2015, p. 94).

Podemos pensar que obras de arte, nesse sentido, não seriam apenas objetos de contemplação, mas possíveis agentes de transformação, não porque instruem algo, mas porque nos deslocam e, assim, ensinam em sentido amplo. Em Varda, esse deslocamento muitas vezes não vem de um conteúdo ou mensagem explícita, ele nasce da experiência estética do encontro com o objeto, com a forma, com o *gesto*. Às vezes é menos o que o filme diz e mais o que sentimos quando ele começa nos falar. A virada de chave é sempre via a experiência de quem assiste, o filme é apenas a porta, e talvez nem seja uma porta que abra para fora, mas para dentro, pois a mudança que podemos genuinamente fazer é apenas o rearranjo dos móveis da casa³⁴. Talvez seja por isso que Abraham Kaplan, na introdução à obra de Dewey, afirmará que

A tarefa da filosofia da arte é “restabelecer a continuidade entre, de um lado, as formas refinadas e intensificadas de experiência que são as obras de arte e, de outro, os eventos, atos e sofrimentos do cotidiano universalmente reconhecidos como constitutivos da experiência” (p. 60). O problema é “recuperar a continuidade da experiência estética com os processos normais do viver” (p. 70). [...] Não há outra base capaz de servir de alicerce à teoria estética senão o reconhecimento de que a arte é produto da interação contínua e cumulativa de um eu orgânico com o mundo (Kaplan, 2010, p. 17-18).

Se essa sequência carregada de formulações acerca do estatuto da arte como experiência soar um tanto excessiva, é porque responde ao próprio deslocamento que a arte contemporânea opera ao assumir pluralidade, questionar fronteiras, provocar situações e implicar a recepção em seu processo. Ao reconhecer a arte como, ao que parece, uma extensão de nossa sensibilidade, Varda parece reconhecer também que esta faz parte de uma natureza de nossa existência, como intensificação de nossa própria condição de estar-no-mundo; reconhece a relevância de imagens, objetos, materialidade. Em suma, constitui isso que nos afeta

esteticamente, não só como coisas do mundo, mas como nosso próprio mundo, compondo nossa vivência, nosso ir e vir, nosso pensamento e nosso corpo. Se “o processo artístico está ligado intrinsecamente à experiência, uma vez que trabalha com emoção e razão, que são processos vitais profundamente imbricados” (Pimentel, 2015, p. 96), então a arte não se situa à margem da vida, mas no interior de seus próprios mecanismos sensíveis e cognitivos.

É nesse sentido que argumento que o regime afetivo do olhar que atravessa os filmes de Varda inscreve-se, assim, numa continuidade entre arte e vida, talvez semelhante aquela descrita em uma cena de *Mur Murs* (*Muros e Murmúrios*, 1980) – documentário “coleccionista” realizado na segunda passagem de Varda por Los Angeles, que percorre os murais e as culturas que atravessam e revestem a cidade, sugerindo que aquelas faces urbanas funcionam como meio de expressão coletiva como quem diz: “atenção, os muros têm a palavra, têm boca, uma grande boca. Eles têm algo a dizer” (Varda *in* Ciné-tamaris)³⁵ – na qual a diretora da Galeria Municipal de Arte Los Angeles (Josine Ianco-Starrels), fazendo questão de apresentar o terreno, a casa-museu e o arquiteto que a projetou (Frank Lloyd Wright), explica que seu interesse é em “como a arte é usada como meio de comunicação entre as pessoas” (Fig. 26) e que,

[...] desde o homem das cavernas até os murais de hoje, artistas expressam o que sentem. Há artistas profissionais e há artistas que criam arte popular. Muitos são mexicano-americanos. Queriam pintar ideias, queriam expressar problemas que existem em sua comunidade. Há também artistas americanos que queriam levar a arte às ruas, para todos, não apenas para aqueles que frequentam museus. A chegada das pinturas murais, mostra a arte, mais uma vez, como era na idade média. A arte fazia parte da vida (MUR... 1981, 40 min).



Figura 26 - *Mur Murs* (1980), 40min.

A fala – como outras no filme e em outros filmes – soa devolver à arte uma condição de partilha do comum. Ambos estes momentos, o das primeiras inscrições nas cavernas e o das superfícies urbanas contemporâneas, compartilham uma potente aproximação entre arte e vida, e inscrevem os murais de Los Angeles numa longa história de experiências primárias da arte que tendiam ao encantamento, ao ritual, à magia e a um modo estético de fazermos sentido do mundo que nos rodeia, de sugerir sonhos, recontar histórias e registrar a transformação do pensamento, como se essas figuras que desenhávamos nas paredes de cavernas, edificações e nossos próprios quartos reivindicassem sua existência ao tempo. Desse modo, compõem um inventário do mundo perceptível, que era um reflexo e uma influência no nosso modo de pensar, uma coleção daquilo que estava fora e que igualmente nos constitui por dentro, como imagem³⁶. Afinal, não foi um tal Pablo (Picasso), absolutamente deslumbrado diante das descobertas de Lascaux na década de quarenta, reconhecendo ali uma potência imaginativa que atravessa o tempo, que teria dito que “não inventamos nada” ou que “eles já inventaram tudo”?

É precisamente essa continuidade que, segundo John Berger (1972), foi progressivamente interrompida na modernidade ocidental. Originalmente uma experiência profundamente integrada ao cotidiano, a arte foi gradualmente isolada e elevada a um estatuto separado da vida comum, em que o valor espiritual da realização é substituído por um valor de mercado endêmico a ideais ocidentalizados de consumo como prática orientada à felicidade e processos de objetificação assentados na revolução científico-iluminista, deturpando a ideia de liberdade em prática de detenção, dispensando abordagens mais perceptivas e intuitivas, e conferindo à arte, assim, uma espécie de estatuto de “reliquia sagrada” que a transfere de uma prática comunitária ao domínio elitista; passando a ser confinada em palácios e museus e a carregar um estigma de “mistérios” pertencentes ao entendimento e posse exclusiva de pessoas pertencentes aos espaços eruditos, intelectualizados e burgueses (Berger, 1972, p. 32). Ainda que não ignore uma circulação por esse espaço, a filmografia de Agnès Varda irá contestar isto de diversas maneiras (Fig. 27).

Como lembram Borges e Jésus, “não pensemos que Varda debruça-se apenas sobre quadros célebres de grandes mestres da pintura ocidental, ‘quadros de museu’ (como ela os chamaria, gentilmente). Ela também se dedica à pintura popular, às vezes anônima [...]” (2010, p. 65). Isto porque não vai haver aqui uma diferenciação qualitativa entre uma arte tecnicamente resolvida e outra arte emocionalmente tocante, mas supostamente carente de refinamento formal, afirmando que obras criadas, achadas ou recicladas nada têm a dever às instituições de

resguardo como museus; ao contrário, afirmam-se como práticas igualmente potentes de significação e presença.

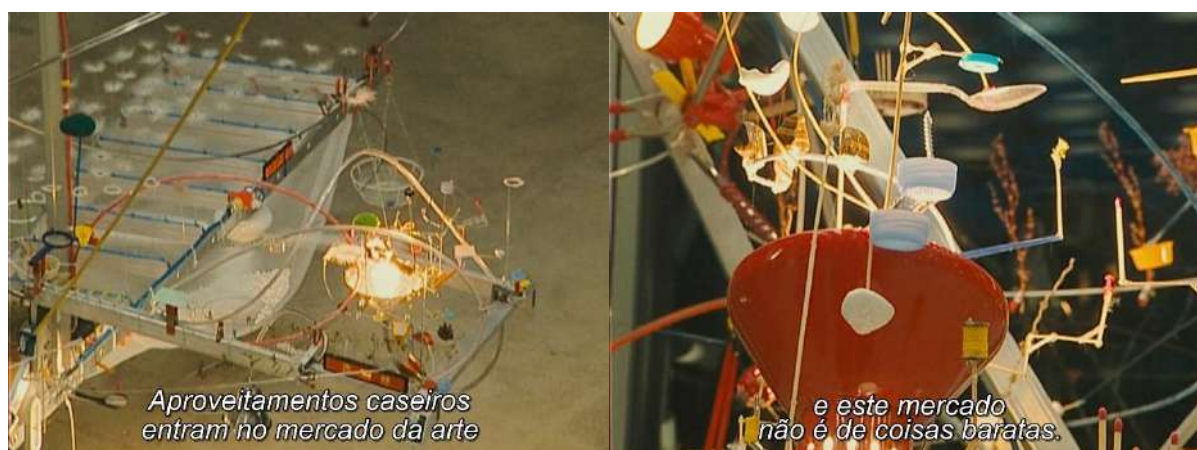


Figura 27 - *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000), 1h. Obra de Sarah Sze na Fundação Cartier de Arte Contemporânea.

Tal perspectiva atravessa alguns curtas como *Oncle Yanco* (*Tio Yanco*, 1967), no qual o encontro com o tio pintor e colagista Jean Varda dissolve as fronteiras entre criação artística e convívio estético; *Les Dites Cariatides* (*As Tais Cariátides*, 1984), em que esculturas anônimas figuram uma inflexão psicogeográfica que devolve atenção à carga dessas formas femininas no fundo arquitetônico (Fig. 28); *Deux Artistes de Rue à Paris* (2012), que acompanha artistas cuja prática se inscreve diretamente no espaço público, à margem de legitimações institucionais; e, eu diria que de certo modo, até em *Du Côté de la Côte* (1958), participa desse movimento ao observar, com ironia, os modos populares de fruição estética na Riviera Francesa; mas principalmente em longas como *Visages, Villages* (*Olhares, Lugares*, 2017)³⁷ e o já citado *Mur Murs*³⁸, nos quais a arte, removida desse lugar de exclusividade, passa a figurar como linguagem e expressão de uma sociedade; como meio de resistência não só política e social, mas às fragilidades e instabilidades da vida; como genuíno modo de viver de um ou muitos indivíduos³⁹.

Ao recolocar a arte nas ruas, exposta ao sol, à chuva, aos transeuntes, às tensões sociais da cidade, e diante desses murais perguntar quem os pinta, quem os financia e quem os contempla, *Mur Murs* parece encenar uma espécie de restituição (Fig. 29). A fim de renunciar a elitização sistêmica da arte ao longo da história e devolvê-la ao tecido cultural e ao espaço urbano, os murais devolvem também a criação artística ao espaço comum, reinscrevendo-a na matéria do mundo e desfazendo, ao menos provisoriamente, a distância que a modernidade instituiu entre obra e sujeito, e reintegrando-a como experiência que circula entre esses sujeitos,

corpos e mundos no todo da vida. Essa reintegração não me parece trivial se lembrarmos que a experiência da arte nem sempre se contempla em conjunto com a experiência ordinária.



Figura 28 - *Les Dites Cariatides* (1984), 6 min.

Aqui talvez caiba citar Susan Sontag e a máxima com a qual finaliza seu manifesto contra a interpretação: “No lugar de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte” (2020, p. 31)⁴⁰. O gesto de Sontag, parece-me ser, sobretudo, um apelo à presença e à intensidade que se produz no encontro, para o modo como algo aparece, vibra, toca e se deixa tocar, e não na leitura deste contato. “O necessário é, antes de tudo, dar mais atenção à forma na arte. Se a ênfase excessiva no conteúdo gera a arrogância interpretativa, as descrições mais extensas e completas da forma se calam. O necessário é um vocabulário – descritivo, não prescritivo – de formas” (Sontag, 2020, p. 27).



Era uma forma de resistência
contra a indústria da arte.

A ideia é que a arte deva ser livre
para todos.

Figura 29 - *Varda par Agnès* (2019), 41 min. Trecho de *Mur Murs* (1980) comentado por Varda em seu último filme.

Como Sontag, Varda também procura recuperar outros modos de relação com o sensível, contra a arrogância interpretativa que reduz a arte à decifração de significados, objetivamente ou não – pois em muitas dessas inserções do objeto artístico é de intento mais

celebratório do que argumentativo – o que acaba fazendo, é negar as narrativas fabricadas em tempos românticos ou dessensibilizados que ainda assombram o real campo de forças, inserções e atuações do fazer artístico na vivência cotidiana, restituindo à arte sua dimensão de experiência compartilhada.

Se seus filmes têm a capacidade de reavivar a natureza epifânica da arte, não é apenas porque seus personagens assim o afirmam ou porque o discurso engajado do filme os conduz a essa conclusão, não se tratando de uma retórica que meramente declara a arte como experiência, mas de uma prática cinematográfica que a encena dessa maneira. Talvez porque, tal qual a própria a arte, seu cinema, na verdade, “faz algo diferente de conduzir a uma experiência. Constitui uma experiência” (Dewey, 2010, p. 184).

É bastante metafórico desse *gesto* que não é explicativo, mas é operatório, a cena, ao final de *Les Glaneurs et la Glaneuse*, quando Varda filma a pintura de Hédouin, no museu de Villefranche-sur-Saône, das catadoras fugindo da tempestade (Fig. 30).

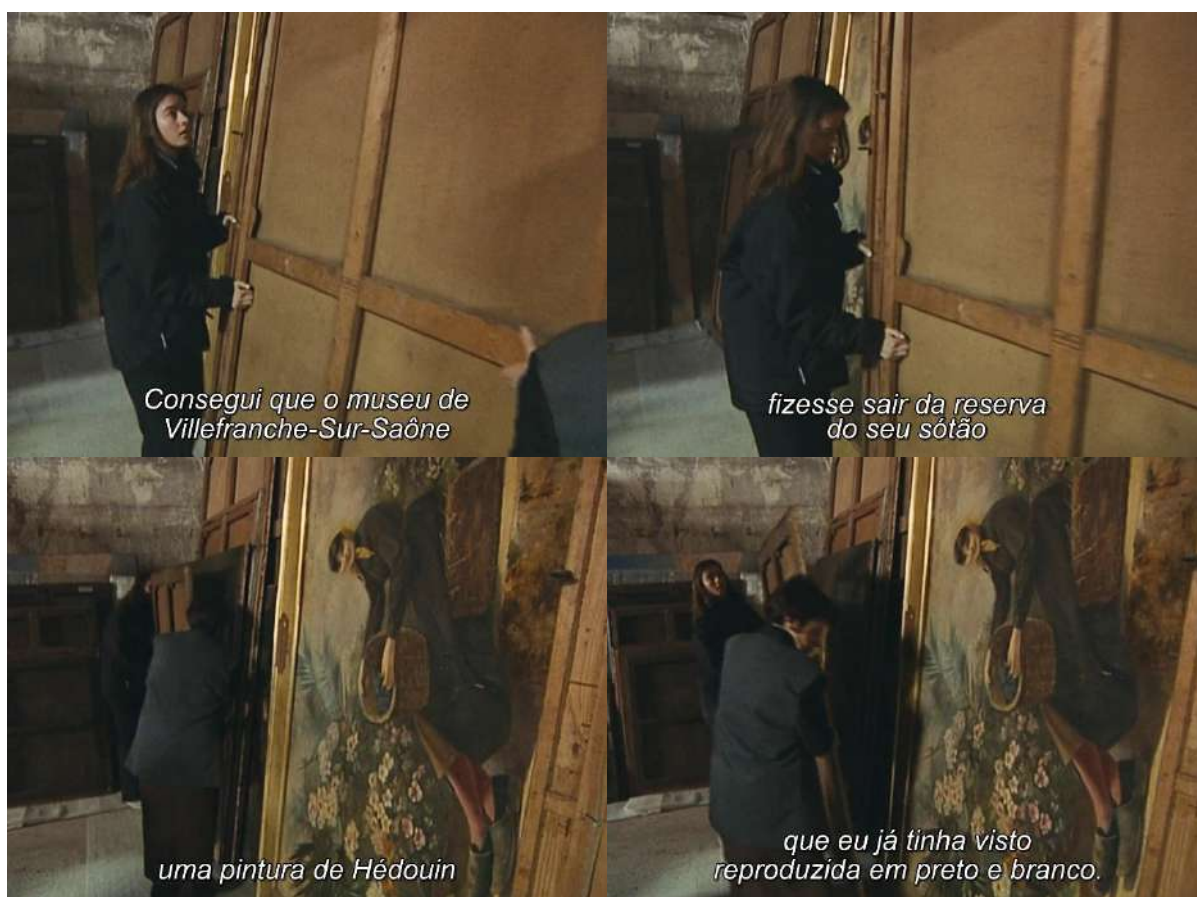




Figura 30 - Les Glaneurs et la Glaneuse (2000), 1h20min.

Ao retirar o quadro da relativa obscuridade do acervo do museu onde poderia permanecer como objeto de catálogo qualquer, a ser talvez discutido, teorizando, quiçá usado pra outra coisa, contemplado à distância – ação que, aliás, é também metafórica, uma vez que no segundo filme, *Deux Ans Après*, retorna-se ao museu para registrar a reinauguração do quadro agora restaurado e exposto ao público após a repercussão do primeiro filme, ganhando nova circulação justamente porque foi filmado –, a própria circunstância de filmagem – e a operação rápida e perspicaz de sua cineasta – parece insurgir contra essa cisão de obra e mundo, quando a tempestade que se anuncia na pintura é reprisada por aquela que adentra a filmagem com vento e nuvens carregadas, o encontro contingente reinscrevendo a imagem no fluxo de presença e sentido, uma coincidência que as vezes só o cinema, em sua abertura ao real, pode tornar visível. “O que estou dizendo é que um roteiro – e eu sou roteirista quando faço filmes de ficção – muitas vezes não tem a qualidade distintiva de imaginação que a vida real tem” (Varda, 2001 *in* Kline, 2014, p. 177)⁴¹, e às vezes nem essa é capaz de inscrever a fruição artística tão intensamente numa dimensão de acontecimento.

Não creio que essa operação possa ser dissociada das próprias potências do aparato cinematográfico. Não à toa Pasolini se refere ao cinema como um “monstro hipnótico” e Buñuel fala de seu poder em, ao mesmo tempo, arrebatador e embrutecedor quem o assiste. Já na metade do século XX despontavam discussões sobre as potências do “aparato” de imagens que designava o cinema, grande parte relacionando-se às operações na enunciação fílmica e na capacidade de implicar profundamente a espectralidade. Para Edgar Morin, o cinema implicaria a espectralidade em seu nível mais profundo, como uma forma de regressão socialmente aprovada, similar aquele já sugerido por Benjamin ao falar do inconsciente do sonho e da hilaridade coletiva num efeito de psicose da massa⁴². De acordo com Robert Stam, “os espectadores, emprestando ao cinema sua sensibilidade e imaginação, experimentam emoções poderosas e até mesmo uma devoção de culto” (2003, p. 183). Quem está diante da tela não assistiria, simplesmente, a um filme, mas o viveria com uma intensidade neurótica.

Se o mundo parece esvaziado de experiências, como se alinham a dizer Benjamin, Sontag e Larrosa, o cinema e um cinema como o de Varda, talvez, paradoxalmente, na contramão dessa ideia⁴³, pode restabelecer a experiência no cotidiano ao proporcionar uma dada articulação do *tempo* e do *espaço*, em que o gesto cinematográfico se dá como a escrita do movimento (*kinēma* e *gráphō*) reorganizando o fluxo do visível e audível em forma de acontecimento, ou mais precisamente, algo capaz de nos acontecer, conceituando o que aqui entende-se por experiência⁴⁴.

É nesse ponto que um questionamento de Michel Haar me parece pertinente. Ao afirmar que durante toda a história da filosofia a questão da classificação da arte na escala do conhecimento humano foi uma constante, ele pergunta: “É a obra de arte apenas um objeto capaz de dar-nos um certo prazer, ou será que ela nos dá tal prazer porque nos ensina uma verdade sobre nós mesmos ou sobre o mundo?” (2000, p. 10). Na esteira desta interrogação, pode-se responder que as artes como práticas eminentemente humanas estão no centro de nossos entendimentos de mundo ao produzirem sentido, conhecimento e identidade, sendo terrenos férteis para a proliferação da experiência na medida em que as dimensões da criação e da recepção artísticas, em sua condição de experiência, implicam tanto um deslocamento de si sobre si quanto de si na relação com o outro e o mundo, evocando relações de trocas e operando o aguçamento das sensibilidades, da imaginação e do senso reflexivo, algo a que chamamos formação.

Não raras vezes, a arte (e a arte do cinema) também pode ser diluída em uma estetização do mundo, muitas vezes massificada em nossas rotinas de modo tão rápido e excedente que nossos sentidos são dopados, dessensibilizados. Na disrupção desse anestesiamiento, o cinema de Varda, para constituir-se experiência estética formativa na direção que esta pesquisa defende, é um projeto criativo que fundamenta suas bases na vida cotidiana, contaminando-se de um regime estético⁴⁵ nutrido por um ecletismo em que “[...] a arte se move através das culturas, países, nacionalidades, religiões e idades” (VARDA... 2019, 1h 26 min), e na qual se misturam linguagens, sobrepõem-se imagens e se fazem digressões, corroborando a ideia de transversalidade entre pessoas, gêneros e suportes que é tão afeita à arte e ao cinema contemporâneos, bem como no qual a exposição de sua inevitável imbricação com os circuitos sociais, políticos e midiáticos borraria as barreiras que parecem ter estagnado as artes nos estatutos burgueses.

Tal ecletismo vardiano me parece materializado no modo como a cineasta se interessa não só por modais de arte que não se restringem ao campo historicamente legitimado do artístico, mas sobretudo no gesto de acolher aquilo que, na maior parte das esferas, não chegaria a ser considerado como arte ou reconhecido como expressão estética, seja porque é “mero artesanato”, seja porque é “mero produto”. É nesse ponto que se revela a torção paradoxal de seu *gesto*, pois se “a desvalorização do mundo humano cresce na medida em que cresce a valorização do mundo das coisas” (Marx *apud* Semeraro, 2013, p. 97), no qual a valorização não está mais na realização de algo, mas na valorização do próprio valor, Varda igualmente não abdica dos objetos, das coisas e dos troços que preenchem a vida cotidiana, que, como outras

coisas também imateriais, coabitam nossa existência, pois não lhes confere apenas lugar, mas também sentido.

Aliás, Varda está muito longe da imagem de alguém minimalista, simples e desapegada, estando muito mais próxima de uma acumuladora, ou melhor, de uma colecionadora que vai catando uma coisa aqui outra ali por onde passa, e faz questão de apontar para essas coisas nos insertes de pequenos objetos, nos detalhes dos adereços de cenários ou personagens, em tudo aquilo que de algum modo lhe apetece: uma estatueta adquirida no Brasil (Fig. 31), pequenas chapeletas trazidas das China, cadeiras velhas encontradas na rua, sua nova mochila vermelha (Fig. 32), cuja inserção não cumpre função narrativa alguma senão digressão e partilha intimista, tensionando a domesticação do real, a fim de poder tornar tudo o que toca significativo.



Figura 31 - Agnès de Ci de Là Varda (2011), ep. 2, 11 min. Estatueta adquirida em viagem ao Brasil. Também visível ao fundo no trecho que Varda e JR discutem seu projeto de documentário em *Visages, Village* (2017), 14min.

É preciso lembrar que a materialidade possui e sempre possuirá um peso determinante no campo artístico, uma vez que “uma obra de arte é, antes de mais nada, uma coisa. As obras, como coisas, são transportáveis, estocáveis, mais ou menos precíveis, eventualmente comercializáveis” (Haar, 2000, p. 84). No entanto, quando o viver se confunde com catar, como vemos em *Catadores*, os objetos ganham outra função: mais do que mercadorias, eles se tornam depósitos de memória e subjetividade, assumindo aquela posição na qual a arte se coloca como experiência de encontro entre sujeito e objeto. É justamente nesse intervalo que se abre a

possibilidade de pensar o objeto não apenas como mercadoria, mas também como mediação de afeto. Como coloca Haar:

Este subjetivismo afasta ainda mais qualquer consideração referente às obras, sobretudo porque afirma que a verdadeira finalidade da obra de arte é de suscitar no espectador o estado criador artístico. [...] A distinção entre artista e espectador apaga-se em favor de um estado estético no qual as formas se dissolvem, retornam a seu estado nascente, mergulhadas no sentimento geral de que toda e qualquer coisa pode ser embelezada, transfigurada, se a capacidade de firmá-la for suficientemente forte (Haar, 2000, p. 74).



Figura 32 – *Deux Ans Après* (2002), 2 min.

Gordon Gow, em entrevista com Varda, atesta a impressão de que em seus filmes a relação entre personagens e materialidade é um pouco mais intensa do que o habitual, o valor tátil de objetos inanimados é, com o perigo da redundância, mais sensível (1970 *in* Kline, 2014, p. 41-42)⁴⁶. Varda pessoalmente atribui essa sensibilidade à influência de Gaston Bachelard, seu professor de filosofia na Sorbone, e à sua espécie de “psicanálise da matéria”, afirmando que “ele nos ensinou a estudar os escritores não apenas pelas histórias que contavam, mas pelas coisas materiais que mencionavam”, partindo da ideia de que a relação entre sujeito e mundo se dá também pelo imaginário dos materiais que participa da formação do sensível: “[...] à madeira, aos rios, ao mar, ao fogo, ao vento, ao ar, a todas essas coisas. Não apenas na natureza em si, mas na massa, por exemplo; se uma mulher está fazendo, confeitando e gostando do que ela está fazendo, a relação e a psicologia estão ali na mulher e na massa” (Varda, 1970 *in* Kline, 2014, p. 42, tradução minha)⁴⁷.

Em se tratado de objetos concretos, a sequência do “ferrovipata” em *Les Plages d'Agnès* (Fig. 33) é exemplar, porque mostra que o interesse de Varda não recai apenas sobre os objetos, mas pelo desejo que os sustenta. Na sequência ela vai visitar sua casa de infância em Bruxelas, filma alguns cômodos, o jardim. Mantendo-se a temática memorativa da visita, logo se deixa

levar pela ocasião e pede que o atual dono da casa fale sobre sua coleção de miniaturas de trem⁴⁸. O interesse pelo interesse do outro, pelo gosto do outro, pelo acúmulo do outro. Ela filma o laço entre pessoa e coisa e nisso estabelece seu próprio laço com a pessoa e talvez também com a coisa.



Figura 33 - *Les Plages d'Agnès* (2008), 13min.

Haveria muitos outros exemplos possíveis para se dar aqui, como em parte darei no próximo capítulo. Talvez, inclusive, valha uma outra pesquisa só sobre trecos e quinquilharias que se acumulam na filmografia de Agnès Varda. Mesmo seus objetos pessoais retornam de novo e de novo em vários de seus filmes, e poderíamos dizer até que os próprios trechos de filme, nesse mesmo retorno, tornam-se também uma espécie de objeto ou, ao menos, materialidade, pois, tal qual estes, os trechos “transmitem memórias” e “contam uma parte de nós”, como dizem Michel Jeannes, o catador de botões, e Macha Makeïeff, a catadora sentimental (Fig. 34), em *Deux Ans Après*.





Figura 34 - *Deux Ans Après* (2002), 20 min.

Mas é em um momento de *Les Glaneurs et La Glaeneuse* em que esses cacarecos nada particulares tornam-se imagens íntimas, quando Varda tira de mala de viagem cartões postais – talvez seus objetos prediletos – reproduzindo pinturas de Rembrandt. Acerca dos postais, Jean Claude Bernardet, que escreve um pequeno e inspirado ensaio sobre *Les Glaneurs*, pergunta:

Será que o investimento subjetivo feito por Varda destituiu os cartões de seu caráter de mercadoria, dotando-os de um caráter pessoal e íntimo? Ou será que, ao permitir que Varda os investisse de intimidade, os cartões cumpriram a contento a sua função de mercadoria, seduzindo a viajante e transformando-a em compradora, que se iludiria quanto ao caráter pessoal de sua aquisição? (Bernardet, 2011, p. 6)

Ao se investir afetivamente em coisas banais, dando grande atenção à exuberância do ínfimo e grande importância das coisas que não levam a nada (Toniazzi, 2022, p. 29), desafia-se a lógica avassaladora de um mundo saturado de imagens e mercadorias, no qual as coisas apenas passam diante de nós, sem se tornarem experiências. Varda, nesse sentido, interrompe o fluxo anestésico do cotidiano ao devolver densidade àquilo que pareceria descartável, ao atribuir presença a tudo o que se perde no excesso e no efêmero. Ao chamar de “originais” as reproduções de Rembrandt adquiridas no Japão (Fig. 35), Varda evidencia que não lhe interessa a aura da autenticidade, mas o poder da imagem em produzir experiência.

Rancière afirma que ao serem reconhecidas como arte e não apenas como técnicas de reprodução e difusão, as artes mecânicas, e por consequência o cinema, passam a dar visibilidade às massas ou, antes, ao indivíduo anônimo que se torna delas um tema artístico e, por inversão, pressupõe que sua criação “seja não só capaz de tornar-se arte, mas também depositário de uma beleza específica” (Rancière, 2005, p. 46-47)⁴⁹. Essa estética anticlássica, heterogênea e carnavalesca, que rejeita harmonia e unidade formais em prol do assimétrico, do contrastado, do miscigenado, torna falsa a dicotomia da arte de massa (alienante) de um lado, e

a arte erudita (difícil, porém libertária) de outro (Stam, 2003, p. 179)⁵⁰. É nesse movimento marcado pelo ecletismo que Varda situa sua obra: na fronteira em que a coisa qualquer pode, inesperadamente, se tornar arte. Inversão que encontra ressonância no gesto mais amplo de desfazer hierarquias entre original e reprodução, entre erudito e popular, entre o ordinário e extraordinário.



Figura 35 - *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000), 34 min.

Enfim, a maneira de ver a arte que me parece estar sendo proposta por esses filmes é justamente aquela que a constituição do cinema, tal qual descrito, instituiu, quebrando com a

perspectiva dicotômica que não deixa qualquer espaço para as formas compósitas de cinema que mobilizam as formas de cultura de massa de uma maneira ao mesmo tempo crítica e reconciliadora do apelo popular. Se for esse o caso, como pontua Ismail Xavier, “o cinema incorpora aquela dimensão formadora própria às várias formas de arte que cumprem um papel decisivo de educação (informal e cotidiana)” (Xavier, 2008, p. 14-15). Numa relação que não compõe de imediato a certeza e lança o desafio para explorar terrenos não-codificados da experiência, este cinema permite que a arte ocupe um lugar não só em museus e galerias, mas também o espaço público da mídia de massa e da reprodução; que seja propiciante de restauração social, conhecimento coletivo ou realização individual; como também demonstra que pessoas podem se envolver na arte nos mais diversos níveis da experiência, isto é, de tocar e ser tocada, onde o trivial pode concentrar uma força sensível imprevista.

Nesse sentido, um fragmento aparentemente banal pode desencadear uma vertigem reflexiva e sensível, que nos desarma, como penso acontecer na cena diante dos cartões postais de Rembrandt, na qual se embaralha o intervalo entre reprodução e original, entre sujeito e objeto, entre o que se vê e como se vê e é nesse intervalo que a experiência estética se dá como abalo, como intensificação do real, tal como na fotografia de *Une Minute pour une Image* com a qual abri este capítulo.

A arte, então, deixa de ser um domínio separado para tornar-se uma forma de exposição sensível ao mundo: uma maneira de olhar para um detalhe ampliado de qualquer que seja a coisa e sentir que algo nos ultrapassa. E reitero que a chave que parece estar indicada é a de que o cinema é democrático nesse processo ao propiciar que toda esportadoria participe em tal experiência e no modo como essa redistribuição do sensível nos afeta e, talvez assim, fazer com que os objetos banais e as imagens reproduzidas até o esgotamento voltem a nos afetar, de modo que possamos fazer com que nossas experiências de vida, por instantes, adquiriram a densidade e o espanto que associamos à arte.

É precisamente neste ponto que os filmes Agnès Varda não convocam apenas um olhar ou escuta, mas uma forma de presença sensível diante do mundo. As superfícies – que no ecrã se prolongam e se transformam – devolvem a quem assiste a experiência de um mundo vivido pelos sentidos, interdependentemente, como se os olhos parecessem querer tatear aquilo que veem, operando justamente um entrelaçamento entre sujeito e obra.

Como uma catadora que se inclina sobre o que foi deixado para trás, esse olhar, ou antes, essa atenção – que me parece fundamentalmente artística – aprende a demorar-se nas coisas pequenas, a aproximar-se dos encontros fortuitos, a presentificar-se diante do real, repetindo,

reenquadrando, dando intensos *zooms* na tentativa de ficar tanto quanto possível com aquilo que lhe fascina os olhos como lhe fascina o coração: seus entes queridos, belas pinturas renascentistas, uma mancha na parede, um tubérculo disforme (Fig. 36).

Em uma das conversas de *Varda par Agnes* (2019), Nurit Aviv, cinematógrafa de prolongadas contribuições à obra de Varda, comenta o seguinte: “quando você decide olhar atentamente para algo, isso pode ser banal, mas aí não é mais banal. O próprio ato de olhar muda isso”, e então, Varda complementa: “nada é banal se você filmar pessoas com empatia e amor, se você as achar extraordinárias como eu fiz” (VARDA PAR..., 2019, 16 min).





Figura 36 - Les Glaneurs et la Glaneuse (2000), 10 min.

3 CATAR E COLAR, CRIAR E VIVER

Diz-se comumente que nós, seres humanos, somos seres sociais, inerentemente marcados pela capacidade criativa e afeitos à repetição como mecanismo de aprendizado e aperfeiçoamento. Creio que possamos afirmar também que, na era moderna, a catalogação, como prática de organizar informações, conhecimentos e poderes de forma sistemática passa a igualmente ser uma de nossas características. Não é a partir deste inventariar sons, imagens e sensações do que está imediatamente ao nosso redor, que vamos compondo os mosaicos de sentido que nos constituem como seres pensantes e permitem nossas interlocuções com o outro? Mesmo o indivíduo mais minimalista e presentificado não escapará de ser parcialmente definido por uma pequena lista de gestos, ideias ou objetos que o caracterizam.

De algum modo, a ideia de “coleccionar” não me parece um ato muito distante da soma de tudo isso. Não se trata, porém, de acúmulo desordenado, tampouco de uma racionalização exacerbada, mas de uma coleção organizada por uma curadoria íntima e profundamente subjetiva, na qual o sentido não está no amontoado, mas na interação entre os elementos reunidos. É nesse espaço de relações que se desenha a narrativa de cada um – e é justamente esse o gesto que a obra de Agnès Varda parece encenar. Pois então pondero: será que não podemos também nos definir como colecionadores?

Ao olhar para a obra de Varda, é inevitável não pensar em nós mesmos. Somos, afinal, seres que catam e guardam coisas, impressões, memórias, experiências. A diferença é que, no caso de Varda, essa pulsão se transforma em prática artística assim como essa prática se torna pulsão de vida. Seu olhar curioso, sua mala cheia de objetos e imagens, seus filmes repletos de memórias alheias e pessoais, tudo isso compõe como que um mosaico, uma grande colagem que nos devolve nossa própria condição de colecionadores do mundo. E é nesse espaço que se inscrevem sobretudo *Les Glaneurs et la Glaneuse* e *Deux Ans Après*.

Les Glaneurs et la Glaneuse, em particular, se constrói em torno da ação, da imagem e da metáfora da catação, gesto ancestral e marginal que Varda ressignifica como prática artística e filosófica, e que é fio condutor da narrativa já desde as primeiras imagens, nas quais, a partir do dicionário, Varda define a “*glanage*” (respiga) que se faz ilustrada ao longo do filme pela repetição do *gesto* de catar, seja nas representações em pintura, nas ações daqueles que coletam restos do campo ou da cidade, nas atitudes daqueles que reaproveitam o lixo para produção artística, ou mesmo na própria Varda que cata, como ela diz, “imagens”, e mesmo

essa repetição ou evocação do *gesto* de catar configura também uma catação. Filmar, para ela, é também uma forma de catar: dobrar-se, aproximar-se, escolher aquilo que toca. A própria diz:

É verdade que filmar, especialmente um documentário, é catar. Porque você coleta o que encontra; você se curva; você circula; você é curiosa; você tenta descobrir onde estão as coisas. Mas não se pode levar a analogia adiante, porque não filmamos apenas as sobras. Mesmo que haja alguma analogia sobre as pessoas que a sociedade deixa de lado. Mas é uma analogia muito pesada (Varda, 2009 in Kline, 2014, p. 200, tradução minha)⁵¹.

Como incorporação material e não metafórica, poderíamos dizer como hábito – hábito de alguém sobre qual já se disse guardar até os guardanapos dos restaurantes –, a prática da cata aparece de modo bastante ilustrativa na cena com os *souvenirs* que Varda traz no retorno de uma viagem ao Japão (Fig. 37). Esta imagem da cineasta como colecionadora, contemplando uma série de objetos e figuras a implica num exercício de curiosidade, atenção e encontro, que conduz toda sua filmografia, a qual, como afirma Emma Wilson, “[...] emerge de uma coleção de imagens, de uma memória de imagens, de momentos de contemplação. Pinturas, suas posses e gestuários, sobrevivem e circulam em sua imaginação, e em seus filmes” (2019, p. 43-44, tradução minha)⁵².



Figura 37 - *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000), 33 min.

Esse colecionar que se implica pelo ato de catar e de associar, ao meu ver, está calcado nos primórdios da nossa relação pessoal e histórica com a arte, e igualmente diz respeito a um ato de colecionismo que está no centro da manutenção do estatuto da arte na modernidade, como também na base do que Varda irá apontar como um movimento de “inspiração”, algo que parte de uma curiosidade, gera uma “catação” ou uma espécie de movimento de inventariar, e que culmina numa colagem, numa reorganização desses elementos de modo a redespertar a criação. Ela mesma argumenta que

[...] artistas costumavam falar de inspiração e da musa. A musa! Isto é divertido! Mas não é a sua musa, são as suas relações com as forças criativas que fazem as coisas aparecerem quando você precisa delas. Esses são os mistérios da minha paixão pelo cinema. Essa graça, essa violência, eu sei o que é: é ser habitado pelo seu filme, é tão impressionante, um pouco inacreditável (Varda, 1985 in Kline, 2014, p. 124-125, tradução minha)⁵³.

Assim como um gestuário da pintura ou uma pose na fotografia retornam como imagem fílmica, o próprio cinema de Varda também se retroalimenta. Filmes anteriores são revisitados em filmes posteriores, como na sequência também de *Deux Ans Après* que remete a um momento de reciclagem em *Documenteur* (*Documentira*, 1980) (Fig. 38), operando um constante movimento de releituras e novas escritas. De algum modo, é como se ela sugerisse que as leituras de nossa própria escrita requerem menos rigor na tentativa de apreender o sentido do que se diz, e mais uma sensibilidade para compreender seu propósito ao se dizer.

Para discutir este aspecto de “reverberações” na obra da cineasta, Silvano Maltaca recupera noções de criação elaboradas por Cecília Salles:

Para Salles, a reutilização de materiais usados nos filmes teria dado um ressignificado ao filme assistido anteriormente, e, por isso, o filme poderia adquirir uma nova perspectiva. Muitas das temáticas recorrentes de Varda se derivariam (ou se transmutariam) em outras obras, como o documentário *Les glaneurs et la glaneuse* (*Os catadores e eu*), que se desdobrou em uma instalação artística, *Patatutopia*, e depois, inspirou uma segunda obra documental, *Deux Ans Après* (*Dois anos Depois*), produzido a partir de cartas de espectadores de *Les glaneurs et la glaneuse*, discutindo o efeito de um filme sobre o espectador. As obras artísticas que derivaram a partir da temática da reciclagem e do ato de recolher e reutilizar ganharam novos sentidos e enfoques diferenciados. São também atos recorrentes da filmografia de Varda, que retoma imagens, temas, filmes, reiterando ou dando-lhes novos sentidos e novas possibilidades de olhares (Maltaca, 2022, p. 123).

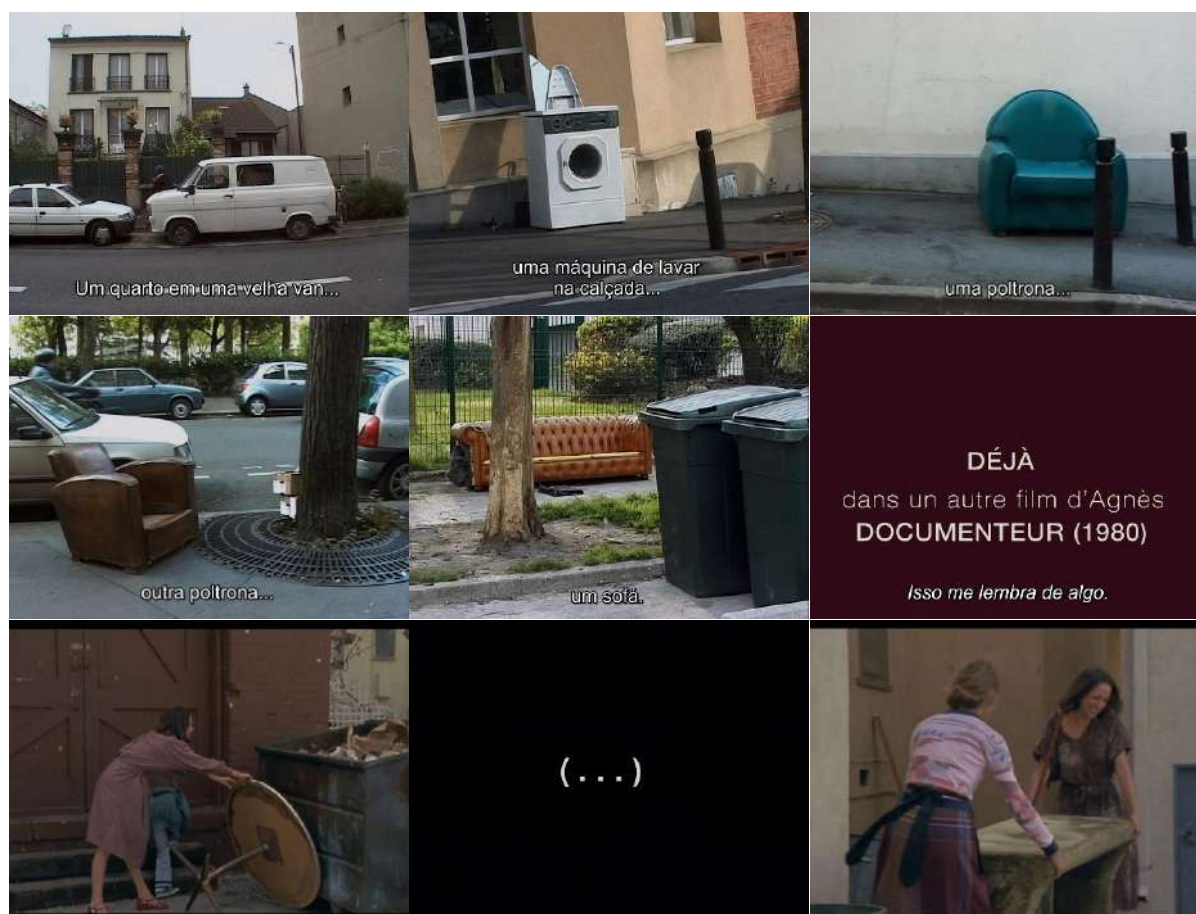


Figura 38 – *Deux Ans Après* (2002), 44 min.

Os filmes que “deram errado”, que não foram bem de bilheteria ou crítica, são literalmente reciclados em instalações como *A Cabana de Fracassos* (*Ma Cabane de l'Échec*) (Fig. 39), criada a partir da película fílmica de *Les Créatures* (*As Criaturas*, 1966). Contudo, para além desta reciclagem direta, ao revisitarmos sua obra em escala ampla, começamos a perceber certas coisas que voltam, uma outra reciclagem que talvez seja mais indireta, na qual imagens se repetem como que num efeito de *déjà vu*, formando padrões de imagens, repetições de elementos que atravessam os filmes. Em uma sequência de *Les Glaneurs*, por exemplo, as moradoras de uma comunidade de trailers se aproximam da câmera como se tivessem sido dirigidas a assim fazer (Fig. 40), e imediatamente o que vem ao repertório imagético são os *trompe d'oeil* que Varda realiza com algumas personagens em *Mur Murs* a caminhar do mesmo modo (Fig. 41); a mala de coisas que Varda traz do Japão, ou mesmo seu despejar de batatas-coração recém catadas (Fig. 42), lembra a bolsa de tralhas que Birkin despeja na Esplanade du Trocadéro, em *Jane B.* (Fig. 43). Em suma, as cenas, sequências e filmes vão criando como que pares e correspondências.

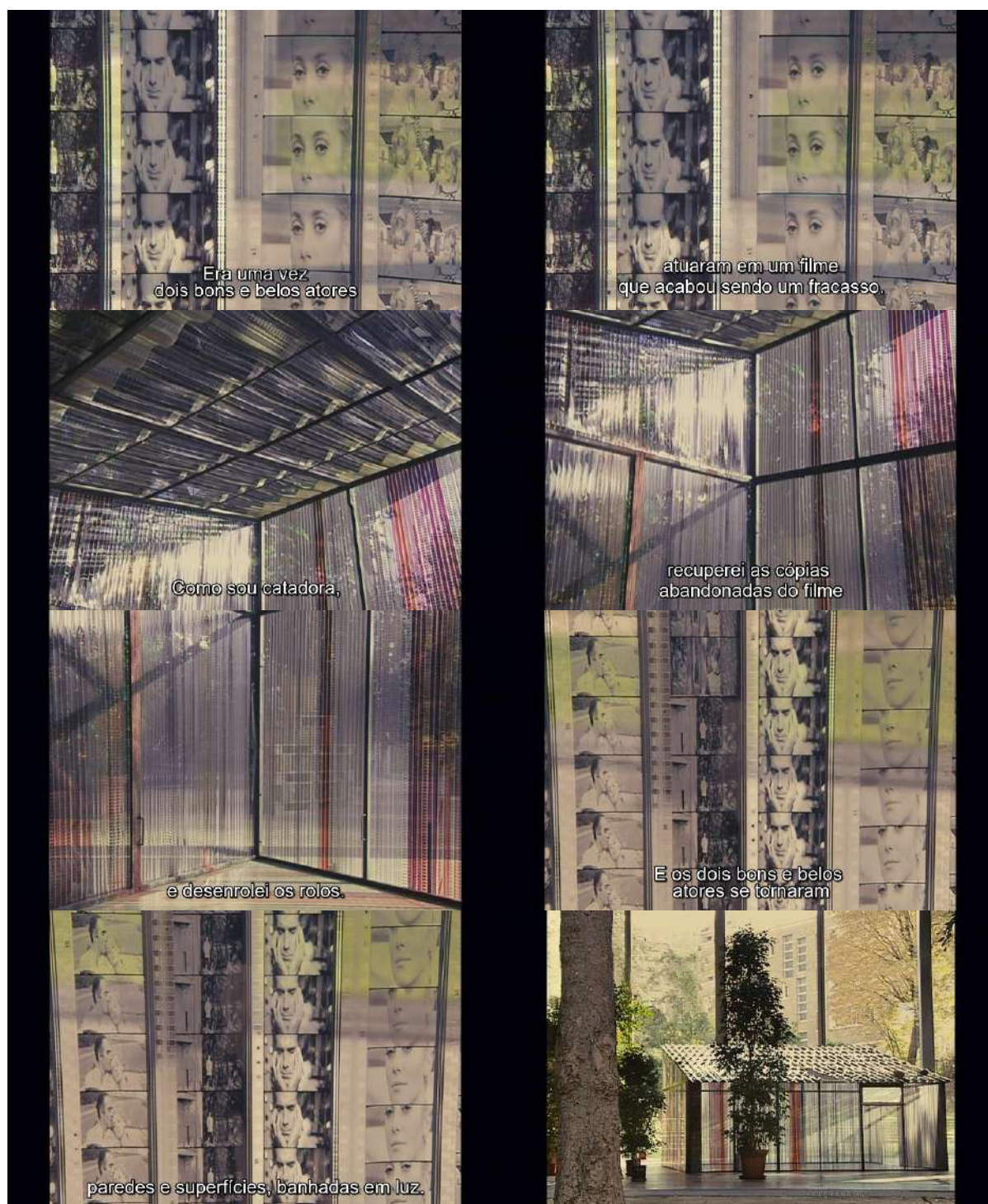


Figura 39 - *Les Plages d'Agnès* (2008), 47min.

Referindo-se ao par *Mur Murs/Documenteur*, realizados quase que em paralelo durante a segunda passagem de Varda por Los Angeles, ela comenta algo que vai na linha desse movimento reiterativo: “É uma ideia que tenho há muito tempo: fazer uma série de filmes sobre o mesmo tema, da mesma forma que os pintores fazem esboços, desenhos ou aquarelas” (Varda, 1981 in Kline, 2014, p. 107, tradução minha)⁵⁴. Não é incomum associar a figura de artistas à

impressão de alguém que mergulha de modo quase obsessivo em seu objeto de interesse, frequentemente praticando uma maneira de pesquisa transdisciplinar que alimenta e é alimentada pela curiosidade que primeiro lhe inquieta, realizando estudos preparatórios, versões sucessivas, explorando-as em todas as suas possíveis variações e manifestações antes de fixar uma forma definitiva. A ideia da série, me parece, tende a um impulso de voltar ao mesmo para fazê-lo variar, os dois filmes supracitados orbitam um mesmo campo afetivo e espacial, explorando-o por vias distintas⁵⁵. Há algo de ruminativo nesse modo de criação, partindo de alguém que não toma as coisas de modo passageiro, afeita a permanecer junto ao que inquieta e a explorar um mesmo motivo em suas múltiplas inflexões até quase seu esgotamento.



Figura 40 - *Murs Murs* (1980), 12 min.



Figura 41 - *Les glaneurs et la glaneuse* (2000), 16 min.



Figura 42 - *Les glaneurs et la glaneuse* (2000), 11 min.



Figura 43 - *Jane B. par Agnès V.* (1988), 17 min.

Há também uma certa recorrência de elementos em sua filmografia que não é de aspectos narrativos e temáticos, mas de coisas, de fato, postas de uma maneira quase serializada. As cabras na estrada em *Les Glaneurs*, as cabras do pastoreio em *Sans Toit ni Loi*, a cabra impressa nos murais em *Visages, Villages*, a cabra retroalimentando-se de sua própria imagem

em *Ulysse*. Vão de coisas materiais, como cadeiras (Fig. 44), espelhos, molduras, placas, cartas, cartões postais e, claro, gatos – recorrência essa que poderia ser toda uma outra pesquisa felina. Maltica dirá que “são objetos recorrentes, pertencentes a espaço de memórias e afetos, impondo circunstancialmente efeitos figurativos. O mesmo vale para paisagens, como no caso das praias.” (2022, p. 50). Existem também elementos que aparecem numa outra dimensão de convenções de figurações menos objetificadas, de cenas com tarot, sequências de limpeza, com figuras reclinadas, as histórias de casais, a imagem da gravidez, o interesse por hábitos corriqueiros; além outras coisas e que aparecem de novo e de novo em seus filmes e que talvez possamos associar a esse movimento, como os arremates estéticos e estilísticos de seu cinema já citados ao início desta dissertação.



Figura 44 – *Agnès de Ci de là* Varda (2011), ep. 2, 12-14min. Sequência colecionista que a própria cineasta monta de seu interesse por cadeiras.

Há ainda cenas que literalmente compõem uma listagem como algo recorrente, figuram alguma coleção ou um ato de inventariar, como faz ao apresentar seus muitos prêmios e troféus semienterrados na areia de praia falsa que monta em frente à sua casa em *Les Plages d’Agnès* ou como explicitamente vai se fazer por diversas vezes em *Lions Love (O Amor dos Leões, 1969)* (Fig. 45); de maneira mais prosaica, em *Visages, Villages*, a cena no Louvre, em que Varda vai citando nomes de pintores, é um exemplo disso. Também no mesmo filme, há a cena em que “repopula” um bairro abandonado com “uma senhora, um fotógrafo, um carteiro...”; falando de Gaston Bachelard em *Les Plages d’Agnès*, ela cita seus livros um por um; em *Deux*

Ans Après, elenca a variedade de tipos de carta que lhe foi enviada pelo público e também elenca os comentários mais constantes destas. A cena de abertura de *Documenteur* é um exemplar dessa tendência que se dá a partir da própria palavra:

[...] Nada me vem à mente, exceto por palavras em frases desconexas, palavras soltas... Listas de palavras, grupos de palavras. Há palavras em sua cabeça, imóvel e suspenso, palavras que são emoções: desejo, dor, desgosto, ou mesmo medo, angústia, pânico. Há palavras que são coisas: mochila, chave, cenoura. Há palavras que são gestos, modos de agir: coma, deite-se, ande. A palavra "rosto" existe para todos os rostos que não têm nomes, cada um como uma jornada. Ela passa e olha, mas tudo o que ela sabe é... que todos fecham os olhos quando dormem. Ela tem um rosto que tem todos os nomes para ela: o rosto desta criança, que não gosta de fechar os olhos, este menino é Martin, seu filho. A palavra "Martin" significa amor, impaciência, mistério, amanhecer, irritação, mosca, ternura e praia. Todas as palavras de Martin significam alguma coisa, até mesmo as pequenas palavras mágicas como... Empurrando, fofocando, "mãe", pode ficar quieto. E depois há palavras que perderam o seu significado: cisto, ciclâmen, nenúfar, cerejeira, travessura, vantagem, álibi. Eles flutuam, depois se afastam e depois se juntam, sem morar em lugar nenhum. Mas há uma palavra que foi integrada... e se estabeleceu em seu próprio ser... A palavra "dor". É um parasita, uma infecção, um tormento. Ela fala, tortura, estrangula. Ela ataca e aperta. A palavra "dor" dói. Ela se machuca com a palavra "dor". Ela não consegue explicar. Diagnósticos, explicações, oráculos, histórias, detalhes, psicologia... tudo a deixa um pouco enjoada... Como o aroma de sopa fria quando você levanta a tampa. Quando você perde palavras como colherada, concha, mesa, aconchego e união, as únicas palavras que restam são sopa, solidão, separação, ausência. [...]
(DOCUMENTEUR, 1980, 2 min – 6 min)



Figura 45 - *Lions Love (... and Lies)* (1969), 21min.

Como que num movimento de a todo tempo de nomear um “isso, isso e aquilo etc.”, os filmes reforçam essa imagem da cineasta como uma ampla colecionadora de objetos, elementos, práticas e aspectos. Não teria certeza se esse colecionar se confunde com seu estilo, ao menos não em sentido restrito, mas me parece que há argumentos suficientes para entender o estilo de Varda como um que apela à coleção, pois é parte de seu próprio modo de criar. Ela mesma lembra que sua intenção na juventude “era me tornar curadora de museu, o que não fiz” (1970 *in* Kline, 2014, p. 42, tradução minha)⁵⁶, mas a vocação, de certa maneira, concretizou-

se em sua obra, ainda mais expressamente ao final da carreira, tanto como cineasta quanto como artista instaladora (Fig. 46), algo brevemente comentado por Emma Wilson ao falar que,

Em seu volume retrospectivo *Varda par Agnès*, Varda escreve que sua mãe tinha uma coleção de cartões-postais da Anunciação à Virgem Maria (1994, 212). Imagens da coleção de Christiane Varda estão incluídas no catálogo da exposição *Agnès Varda: patates et compagnie* [*Agnès Varda: Batatas e Companhia*], realizada no local de nascimento da cineasta e bairro de infância, o distrito de Ixelles, em Bruxelas, em 2016. Varda escreve em um ensaio de acompanhamento: [...] “Há pelo menos dois álbuns cheios de imagens de Anunciações: a Virgem, olhando ou não, vê o Anjo anunciador chegar (...) E eu fiz o mesmo que minha mãe, tenho cartões e cartões com Anunciações. Eu costumeiramente olho para eles.” A narrativa de Varda da arte de sua mãe como colecionadora oferece uma visão da paixão da cineasta por reproduções de arte. Essa coleção parece levar à sua própria prática de colagem com imagens históricas da arte em seus filmes. As imagens da Anunciação da mãe são coladas em um álbum de encadernação em anel com papel quadriculado. As imagens se sobrepõem. As justaposições dão uma sensação de variações seriais na imagem do Anjo e da Virgem, a mesma imagem às vezes reaparecendo em uma escala diferente ou em uma cor diferente ou qualidade de reprodução. Parece que há um prazer nas imagens e também no ato de reuni-las e organizá-las, colando-as materialmente juntas. Varda faz dos álbuns de sua mãe parte da exposição. Ela também lembra sua própria prática de olhar imagens, suas próprias coleções (Wilson, 2019, p. 39-40, tradução minha).⁵⁷



Figura 46 - *Les Plages d'Agnès* (2008), 20min. Uma de suas instalações, Homenagem aos Justos da França, comissionada em 2007 pelo Ministério da Cultura e Comunicação francês.

Não por acaso, Varda vai dialogar contemporaneamente com artistas que também fazem da prática de cata e associação do colecionismo um princípio criativo: já citados Michel Jeannes com seus botões e Macha Makeïeff com seus pequenos objetos; também Christian Boltanski e seus inventários (Fig. 47); Bodan Litnianski com suas conchas, bonecas e outros

caçarecos empilhados (Fig. 48); todos, de algum modo, também artistas instaladores. O exemplo mais expressivo desse diálogo se dá com Ydessa Hendeles, artista e curadora cuja obra, fortemente evocativa do espaço museológico, é registrada por Varda em *Ydessa, les ours et etc.* (2004), filme que acompanha sua instalação *Partners (The Teddy Bear Project)*, constituída por um enorme arquivo de fotografias de álbuns de família, cada uma incluindo a imagem de um ursinho de pelúcia (Fig. 49). Podemos ver essa “estética do acúmulo” até em suas amizades: Jane Birkin e seus bichos empalhados (Fig. 50), Patricia Knop e suas criaturas aladas (Fig. 51), Chris Marker e seu estúdio entulhado (Fig. 52) que aparece em breve cena de *Agnès de Ci de Là Varda*⁵⁸.



Figura 47 - *Agnès de Ci de Là Varda* (2011), ep.3, 30min.

Figura 48 - *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000), 40 min.



Figura 49 - *Ydessa, les ours et etc.* (2004), 23 min.



Figura 50 - Jane B. par Agnès V. (1988), 30min.



Figura 51 - Les Plages d'Agnès (2008), 1h27min.



Figura 52 - Agnès de Ci de Là Varda (2011), ep.1, 7min.

Novamente as elaborações que Maltaca faz a partir de Salles são relevantes:

Este modelo, no âmbito das discussões sobre autoria, reflete a partir do ambiente onde se perfazem as interações, os laços, as interconectividades, os sentidos e as relações, em um contexto de complexidade, onde a criação é vista como um processo de transformação que “se alimenta e troca informações com seu entorno, se apropriando do mundo que a envolve” (Salles, 2006, p. 26). A percepção como atividade criadora da mente humana é uma ação transformadora. O filtro perceptivo vai processando o mundo em nome da criação. Em uma coleta sensível e seletiva, o artista recolhe aquilo que, sob algum aspecto, o atrai. Essa sensação é intensa, mas fugaz e, muitas vezes, responsável pela construção de imagens geradoras de descobertas. A construção de mundos ficcionais, portanto, é decorrente de estimulações internas e externas recebidas através da visão de lentes originais. Nas renitências dos olhares, são revelados os modos singulares de se apropriar do mundo (Maltaca, 2022, p. 123-124).

Nesse sentido, parece evocativo um diálogo não só com Salles, mas também com Roland Barthes, a partir da noção de que a força dessa coleção, dessa rede complexa de elementos que se interligam e criam sentidos, está nos “nós” da rede, nos pontos de conversão

dessa tessitura, que talvez poderíamos chamar de discursiva no caso de Barthes e criativa no caso Salles. O que não significa, porém, necessariamente reconhecimento ou homogeneidade, bem pelo contrário, uma vez que o princípio filosófico ou da indagação filosófica não estaria em encontrar semelhanças, mas em perceber aquilo que escapa, como já apontava Barthes acerca da literatura,

sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura (Barthes, 1988, p. 62).

Se um modo de conhecimento se dá na associação, penso que é porque coisas díspares, quando justapostas, costumam produzir uma revelação. Elementos que, isolados, pareceriam autossuficientes ou mesmo inconciliáveis passam, nessa aproximação, a expor tensões latentes. Nesse caso não se trata de dissolver diferenças, mas de mantê-las ativas, em fricção, impedindo qualquer domesticação precipitada de sentido.

No testemunho dos “nós” da obra de Agnès Varda – que não raro parece querer citar, convocar ou estabelecer relações com o repertório de sua passagem por outros campos e experiências além do cinema⁵⁹ – vai-se percebendo o quanto a rede que os constitui resulta de inscrições culturais, sociais, políticas e filosóficas atravessadas pelas mais variadas ordens de acontecimentos e discursos, aparentemente sustentando aí contradições que não se anulam, mas coexistem em tensão criativa, como que fundamentadas numa dialética de contraposições, pois, em algum grau, para a cineasta parece que a própria vida se constitui como uma narrativa de fricções entre imaginário e experiência, fabulação e realidade, encenação e vivência:

Todos os meus filmes são construídos a partir dessa contradição-justaposição. *Cléo*: tempo objetivo/tempo subjetivo. *Le Bonheur*: açúcar e veneno. *Lions Love*: verdade histórica e mentiras (televisão)/mitomania coletiva e verdade (Hollywood). *Nausicaa*: história/mitologia, os gregos pós-golpe e os deuses gregos e ali, como em *L'Une Chante*, havia uma mistura de sonho e documentário (Varda, 1977 in Kline, 2014, p. 85, tradução minha)⁶⁰.

Então eu diria que a habilidade cinematográfica de perceber contradições ao mesmo tempo tem sido o elemento principal do meu trabalho. Com *Mona* [em *Sans Toit ni Loi*], eu diria que são as contradições da nossa sociedade que aparecem muito claramente. Temos todas essas ideias sociais de que deveríamos ter abrigos noturnos, exército da salvação, assistência social, caridade para ajudar outras pessoas, mas não sabemos o que fazer quando as pessoas não querem ser ajudadas. Há uma contradição em nossa indiferença e cuidado ao mesmo tempo (Varda, 1986 in Kline, 2014, p. 135-136, tradução minha)⁶¹.

Essa percepção, que acolhe as fraturas do real sem pretender suturá-las senão umas às outras, encontra, na operação associativa do cinema de Agnès Varda, um princípio estruturante: a justaposição como modo de pensamento. “Bachelard nos diz que o conhecimento não parte de uma certeza primeira”, mas que “[...] é essencialmente uma atividade dinâmica de recomeço e de reorganização constante de ideias” de modo a negar e retificar um saber anterior em direção ao alcance de novas verdades (Machado; Abreu-Bernardes, 2013, p. 62). Há um tipo de construção resultante disso que parte de um acúmulo sensível, de um gesto que recolhe fragmentos distintos e os coloca em relação sem resolver o descompasso entre eles, tampouco os ordena segundo uma hierarquia, permitindo que o conjunto emergja como efeito dessa “vizinhança”, em que a alteridade se encontra sem perder sua diferença, e não de um todo pré-determinado e homogeneizado. Tomando a teorização de Renato Cohen como referencial, Sarah Yakhini comenta que essa estrutura

[...] que escapa à forma aristotélica, com começo, meio e fim e se dirige para uma *collage*, que ‘seria a justaposição e colagem de imagens não originalmente próximas, obtidas através da seleção e picagem de imagens encontradas, ao acaso, em diversas fontes.’ [...], que trabalha com o fragmento, reforça, segundo Cohen, a utilização de uma linguagem gerativa, no sentido do acesso à livre associação, ao invés de uma linguagem normativa, ligada à gramática discursiva (Yakhni, 2014, p.113).

Parece haver, então, uma certa afinidade entre o gesto de pensar e o gesto de colar: ambos se constroem por aproximações, por sobreposições, por pequenas iluminações que nascem do acaso e do contraste. E talvez seja precisamente essa lógica, de um pensamento que recolhe e recompõe, que experimenta conexões, aquela que designa o impulso colecionista de Varda, no qual o acúmulo se transforma em invenção. E talvez seja esta maneira de fazer e de ser – que recolhe e reordena as coisas e as vivências para dar um novo sentido de si e a si e para colocar este sentido em oferta ao outro – um caminho de formação que aliança arte e vida o que Varda nos testemunha. Em suas palavras temos esta síntese, por assim dizer, de um processo formativo a revelar que uma constituição de si (uma vida) e uma criação (uma arte) prescindem um profundo interesse pelo mundo e pelo outro: “Bem, todos os artistas passam a vida por aí, sabe, lendo algo, ouvindo uma história, indo a um café, os artistas catam coisas, sabe, sombreia-se as grandes coisas e pegamos trechos... Eles são maravilhosos. A gente observa, “pega” e depois usa essas coisas também.” (Varda, 2005 *in* Kline, 2014, p. 184, tradução minha)⁶².

Varda conta sobre as gravações de *Les Glaneurs*: “Senti que, embora eu não seja uma catadora [no estrito senso] – não sou pobre, tenho o suficiente para comer –, existe outro tipo de catação, que é a cata artística. Você colhe ideias, imagens, emoções de outras pessoas, e

depois faz disso um filme” (Varda, 2001 *in* Kline, 2014, p. 174, tradução minha)⁶³. É o que parece se argumentar, por exemplo, na visita à “caverna” de Hervé, em *Les Glaneurs* (Fig. 53), quando este personagem, ao ser questionado sobre seu desejo pelo “menos possível” em contraste com o hábito de juntar coisas, expressa aproveitar os objetos “de modo diferente”, numa “acumulação necessária” para além de seu uso específico e imediato. (LES GLANEURS, 2000, 38 min). A coleção, como efeito de uma ativa prática de cata, de coleta e de recorte, opera como fonte de inspiração seja para a colagem pura e simples, seja para a forma que se cria a partir dessa colagem, deixando, então, de ser um simples acúmulo, para ser ato de agregar, inventariar e incorporar, ou seja, tornar-se, portanto, coleção.



Figura 53 - *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000), 38 min.

A título de exemplo disso, como uma metodologia de trabalho que transborda a função meramente processual, antes das gravações de *Mur Murs* – filme que não deixa de ser também um grande álbum em movimento de murais, que não deixam de formar estes mesmos uma galeria a céu aberto –, Varda montou um álbum de fotos de seus murais favoritos (Fig. 54). Poderíamos argumentar que isso é de uma lógica pragmática de trabalho. Para seu primeiro filme, *La Pointe Courte*, Varda também cria um álbum de fotos de preparo antes de iniciar as

filmagens. Há indícios de que faz algo parecido também para *Cléo* e, em geral, essa ampla preparação prévia às gravações era mais comum em suas primeiras realizações.

No entanto, mais do que apenas uma etapa funcional de planejamento, parece-me que se trata de uma disposição muito alinhada a esse senso de curiosidade cumulativa que ela toma como modo de conhecer algo ou alguém, o que talvez fique mais evidente nos diversos itens que traz de suas viagens, tal qual as papelarias oriundas do Japão em *Les Glaneurs*; nos chapéus e fotos que trouxe da china, em *Les Plages*; ou mesmo nas mais de quatro mil fotografias de Cuba que utiliza em *Salut les Cubains (Saudações, cubanos!, 1963)*⁶⁴; dando indícios de que a coleção que precede a obra também já é, em si, uma forma de elaboração sensível.

A organização destes “itens” de modo a lhes dar um novo sentido criativo é o que culmina numa prática de colagem em seus filmes ou na lógica curatorial de suas instalações e, arrisco dizer, numa lógica colecionista em sua vida.



Figura 54 - *Varda par Agnès (2019)*, 41 min. Álbum de fotos dos murais de Los Angeles em 1980.

Varda parece como uma grande esponja que quer sorver o mundo em sua realidade própria, mas isso não diz respeito apenas ao mero acúmulo, e sim a movimentar conexões entre os itens deste inventário de modo emancipado de intermediações externas e com os sentidos atentos à materialidade do que se apresenta, diz respeito a movimento constante de repetição e diferenciação regida por um eixo curatorial que é afetivo. A produção e aquisição de conhecimento se dá nessas associações. A capacidade de pensar criativamente é a capacidade de fazer conexões.

Sem entrar, por ora, em como isso se implica na forma filmica, na montagem e estrutura do filme, mas já pressupondo que “o significado de uma imagem muda de acordo com o que se vê imediatamente ao lado dela ou o que vem imediatamente depois dela. Qualquer autoridade que ela retém é distribuída por todo o contexto em que aparece” (Berger, 1972, p. 29, tradução minha)⁶⁵, talvez possamos dizer que um exemplo ilustrativo dessa operação colecionista aparece como que materialmente – novamente em figuração bastante metafórica – em algumas cenas da filmografia vardiana. Em um trecho sem qualquer função narrativa aparente de *Sans Toit ni Loi*, por exemplo, Mona, uma personagem que não possui qualquer bem que lhe valha capital, nem casa, nem família, organiza sua pequena coleção de postais sortidos que carrega consigo (Fig. 55). Toda essa operação me faz lembrar de um interessante e provocativo comentário de John Berger em *Modos de Ver*:

Adultos e crianças às vezes têm quadros em seus quartos ou salas de estar nos quais fixam pedaços de papel: cartas, fotos, reproduções de pinturas, recortes de jornais, desenhos originais, cartões-postais. Em cada quadro, todas as imagens pertencem à mesma linguagem e todas são mais ou menos iguais dentro dela, porque foram escolhidas de forma altamente pessoal para corresponder e expressar a experiência do habitante do cômodo. Logicamente, esses quadros deveriam substituir os museus (Berger, 1972, p. 30, tradução minha).⁶⁶



Figura 55 - *Sans Toit ni Loi* (1985), 44 min.

Essa organização fragmentária que dispensa hierarquias preestabelecidas, em *Sans toit ni loi* adquire um valor ainda mais ambíguo. Cito como exemplo o breve momento em que

Mona dispõe essas imagens deslocadas, que nada explicam de sua trajetória e nada antecipam de seu destino, contudo, constituem uma certa pausa no fluxo errante do filme como se o gesto de reordenar uma coleção sugerisse uma tentativa mínima de inscrição no mundo. Se a vida da personagem é marcada pelo trânsito constante, pela recusa de vínculos estáveis e pela precariedade material, a pequena coleção parece instaurar uma superfície em que experiências dispersas podem, ainda que provisoriamente, ser alinhadas, como se o filme registrasse um esforço silencioso de composição que não chega a se consolidar.

O retrato de Mona é fragmentado em muitos sentidos, não só no que diz respeito ao seu modo bastante instável de estar no mundo – o que poderia ser lida em chave psicológica, mas que Varda em muito prefere ausentar-se de comentário –, mas também na maneira como esse “retrato impossível” nos é montado. Em suma, Mona surge como soma de impressões alheias, depoimentos breves e contraditórios daqueles que cruzam seu caminho, sempre mediada, nunca plenamente acessível. No modo como a narrativa é construída, impõe-se sobre a personagem uma superfície de projeção de discursos sociais e morais de todo tipo, o que revela menos sobre ela do que sobre aqueles que falam a seu respeito. A fragmentação de Mona está inscrita na própria forma do filme, que recusa a interioridade explicativa e opta por uma composição por justaposição de testemunhos e rastros, o que não deixa de ser, também, uma organização destes postais alheios.

Parece-me ser essa uma expressão bastante presente de nossa experiência do mundo moderno a qual Varda alude logo no início de *Les Glaneurs* ao brincar com sua nova câmera (Fig. 56): fragmentada e fragmentária, fugaz e efêmera. Diante desse mundo em pedaços, nas tentativas de darmos sentido ao mundo e a nós mesmos, torna-se quase inevitável a necessidade de algum gesto de organização, de compor um percurso possível entre elementos descontínuos. É o que tanto Dewey (2010) contrapõe à modernidade, ao reiterar que a experiência só se constitui plenamente quando há uma continuidade, quando o acontecimento retoma algo do anterior e modifica o que virá a seguir, e que a experiência estética seria justamente aquilo que reconecta estes acontecimentos ou que produz essa continuidade onde há dispersão, é neste ponto que começam a se contaminar uma prática organizacional, digamos, técnica e uma que se aplica a própria vida. O operar uma coleção, portanto, ressignifica a própria ideia de autoria ao dispor que criação não é apenas produzir algo inédito. Dispor elementos, propor relações entre fragmentos, construir um conjunto e reorganizar é criar um campo de sentidos. Desse modo, é preciso pensar que, para uma artista, trabalhar a partir da organização de um “arquivo”

de qualquer tipo é também juntar o que se está fazendo técnica-intelectual-criativamente com que se está experienciando e experimentando como pessoa.



Figura 56 - Les Glaneurs et La Glaneuse (2000), 5 min.

Varda recolhe o que a atrai – estórias, objetos, imagens, acontecimentos – e, ao reorganizá-los, os devolve em forma de filme. O resultado não é simples memória ou testemunho, mas um gesto de invenção, de recomposição poética do real que o singulariza e é então incorporado como forma de conhecimento em decorrência do próprio processo de experimentar, que também nos singulariza. “E o singular é precisamente aquilo do que não pode haver ciência, mas sim paixão. [...] Na experiência nós somos também singulares, únicos, inidentificáveis e incompreensíveis” (Larrosa, 2015, p. 68). Portanto, essa operação de selecionar e rearranjar é, por natureza, provisória. Ela propõe percursos sem pretender esgotá-los, oferece articulações sem fixá-las como totalidade. Aproxima-se, assim, do *gesto* ensaístico: propõe, mas não conclui; organiza, mas sem encerrar. Mais do que fixar verdades, tal operação instaura percursos que convidam o sujeito a reler, a recombinar, a atravessar o campo das imagens e das palavras a todo tempo o reinventando. E coleção, nesse mesmo horizonte, deixa de ser um depósito de coisas, é antes uma tecnologia do olhar e de imaginação, configurando uma genuína *forma* de exercitar a atenção ao detalhe, ao vestígio, ao que escapa, para abrir a possibilidade de recombinação, de novas leituras, de outras vidas para essas imagens, palavras e recortes. A própria Agnès Varda resume:

A técnica é a colagem, e muitos artistas já fizeram isso – pintores como Rauschenberg, por exemplo. É uma forma de perturbar o papel. A colagem pode ser apenas um quebra-cabeça no qual você precisa descobrir a figura real ou a paisagem real, mas também é possível fazer uma colagem que não termine como uma figura reconhecível. É possível fazer uma colagem que seja apenas uma colagem (Varda, 2009 *in* Kline, 2014, p. 195, tradução minha)⁶⁷.

A colagem, em sentido básico, consiste em recortar elementos e associá-los bem como, ao mesmo tempo, deslocar tais elementos de seu sentido original a cada novo rearranjo. Nesse sentido, podemos pensar uma ideia de Jorge Larrosa, que voltará mais adiante, de “manter a capacidade de iniciativa, de invenção e de risco contra o curso ordinário das coisas” (Larrosa, 2015, p. 128).

Não deixa de estar implicada também por esse processo uma prática de reciclagem. Esta, como as outras práticas até aqui discutidas – e as muitas variações das mesmas atividades – parecem vitais para o projeto ético-estético de Agnès Varda: uma prática de coleta – o que, uma vez que estamos nos referindo à obra de Varda, chamarei de “catação” – e uma prática de associação – que então chamarei de “colagem”. Juntas elas dizem tanto de um fazer artístico – que não se limita àquele de Varda –, quanto de um processo de formação que creio atravessar

uma certa natureza do modo de conhecer humano e, penso, se reconstituem muito espontaneamente na experiência do cinema.

A dimensão da atividade de catar, de recuperar, vai se transformando e agregando novas significações que revelam aspectos diferenciados da reciclagem de maneira geral, integrando essa opção dentro da engrenagem social como um todo. Se alguns catam por necessidade, outros são artistas que recuperam objetos para suas bricolages e colagens artísticas. Fazem da cidade e das coisas que as pessoas jogam fora um ponto de partida para novos usos que agregam novos olhares, novas informações, deslocando a atividade para o plano das artes plásticas (Yakhni, 2014, p. 138).

Se tal qual outras pesquisas tomo como base a tríade dos princípios de “inspiração, criação e partilha” para guiar boa parte de meu raciocínio, três princípios pelos quais a própria Varda fundamenta seu processo – e que são, portanto, basilares para que se ponha em plena ação uma discussão sobre sua relação de vida-arte –, aqui particularmente defino as duas práticas anteriormente citadas (a catação e a colagem) como princípios para uma leitura não só do processo criativo de Agnès Varda, ou seja, como princípio de todo um modo de ser da cineasta, mas também como princípios de um modo de ser, constituindo o modo como esta cineasta elabora sua própria existência. Se quisermos, a inspiração dá lugar à catação, a criação é espaço de colagem e a partilha é a chave ética para pensar o trabalho de Varda no que diz respeito ao formativo por via do cinema, o aspecto primeiro e último desta pesquisa.

Os filmes se organizam como cadernos de notas – abertos, fragmentários e associativos – nos quais se vai operar uma função formativa que esta pesquisa persegue. Tento argumentar que tal operação – no propiciar um treinamento da atenção, do exercício da reflexão e da construção de um próprio modo de existir – se aproxima, em alguma medida, ao que Michel Foucault classificaria como *hupomnêmata*, as antigas cadernetas gregas constituídas pelas práticas de escrita e recolha de experiências, comentários, excertos que, mais do que simples arquivos ou depósitos de informação, serviam como exercícios de leitura, memória e meditação por meio dos quais o sujeito organizava aquilo que lia, via, ouvia e pensava, transformando esse acúmulo heterogêneo numa espécie de repertório ético-existencial.

Os *hupomnêmata*, no sentido técnico, podiam ser livros de contabilidade, registros públicos, cadernetas individuais que serviam de lembrete. Sua utilização como livro de vida, guia de conduta parece ter se tornado comum a todo um público culto. Ali se anotavam citações, fragmentos de obras, exemplos e ações que foram testemunhadas ou cuja narrativa havia sido lida, reflexões ou pensamentos ouvidos ou que vieram à mente. Eles constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; assim, eram oferecidos como um tesouro acumulado para releitura e meditação posteriores (Foucault, 2006, p. 147).

Como apoio a uma escrita de si – ou uma reescrita a serviço de si –, a partir dos *hupomnêmata* não se buscava revelar verdades ocultas, mas reunir o já dito, o já visto, para dele se compor um novo repertório de vida como prática contínua de elaboração de si a partir do encontro com palavras, imagens, pensamentos e experiências exteriores. É nesse sentido que os filmes de Varda parecem operar menos como obras fechadas do que como superfícies de recolha, circulação e reinscrição de gestos, afetos, memórias e modos de vida.

Sarah Yakhni irá várias vezes reiterar como Varda configura certos filmes justamente ao modo de cadernos de notas. Ainda que esse procedimento já se anuncie em obras anteriores, ele será muito mais latente nas obras do final de sua carreira, na qual essa dimensão citacional do “*scrapbook* audiovisual” torna-se um procedimento pelo qual se colam pinturas, poemas, autorretratos, desconhecidos famosos, conhecidos anônimos, movimentos culturais, gestos banais, ditos clássicos, máximas antigas, fragmentos da vida, compondo-os sem hierarquizar essas referências em relação às imagens do presente. Como observa Jean-Claude Bernardet (2011), a força do filme reside no equilíbrio entre a liberdade errante do olhar e a inserção profunda, seja gritante ou discreta, no patrimônio cultural.

Les Glaneurs et la Glaneuse é novamente exemplar. Nele, conforme viaja pela França, Varda vai catando justamente imagens de catação, agricultores que recolhem sobras da colheita, indivíduos que vivem do que é descartado, artistas que reaproveitam objetos etc., como se procurasse por outras definições para a prática para além daquela dicionarizada e exposta logo ao início do filme. O *gesto* é coerente com a lógica de caderneta de notas, ela conta em entrevista:

[...] eu pensei, em vez de ter um assunto, uma linha de raciocínio e dizer: poderíamos encontrar pessoas para ilustrá-lo? Eu tive uma atitude totalmente diferente e pensei como posso encontrar pessoas que são o assunto? Então, não preciso explicar e nem fazer nenhuma narração sobre isso, basta encontrar as pessoas certas que serão capazes de se mostrar por meio de suas vidas (Varda, 2005 in Kline, 2014, p. 183, tradução minha)⁶⁸.

Em vez da autoridade de uma narração que se impõe como instância que interpreta o mundo para que assiste, Varda aposta na pluralidade das vozes que encontra. Cada qual que entrevista pelo caminho é um outro olhar e uma outra variação para aquele mesmo gesto. Varda toma as citações de artistas, crianças e pessoas comuns. Ela busca por vozes que estão em sua proximidade e se coloca ao seu lado nos diálogos a se estabelecer. Esses indivíduos não elaboram complexas noções de verdade previamente concebidas, nem se narram ou descrevem uma imagem que têm de si mesmos, mas relatam justamente seu modo de vida pontuando

apenas o que fazem e o que deixam de fazer no que diz respeito à sua própria existência, digamos, no presente da escrita de suas vidas.

O modo como Varda se endereça às pessoas entrevistadas igualmente atesta a atitude da simplicidade, tendendo a perguntar coisas triviais, quase ingênuas, como “de onde vêm a água?” ou “como arranjam comida?”, oferecendo condições para que algo da espessura ética de uma existência se manifeste por brechas do cotidiano. Não há uma psicologia profunda a ser desvelada, mas pequenos testemunhos de vida que talvez revelem toda uma outra lógica que rege o mundo e a ordem social, como também a ingenuidade e a engenhosidade humana e, sobretudo, a dignidade silenciosa de existências que raramente ocupam o centro do discurso público. Quase que em gesto de irreverência à autoridade hegemônica e às hierarquias tradicionais do saber, esses indivíduos comuns são tomados como fontes de referência mais interessantes do que especialistas ou coisa do tipo, e as colocações, muitas vezes banais, como muito mais reveladoras de um processo formativo. Destaco a cena em que um morador da comunidade de trailers comenta as datas de validade de alimentos recolhidos do lixo (Fig. 57) dissolvendo qualquer dramatização e afirmando um senso de ação no mundo, o que, no meu entender, condiz aos propósitos da cata e da coleção como *gestos*, em que o peso da autoridade do comentário não é maior do que as qualidade das experiências que organizam os materiais ou as perspectivas atitudinais que delas partem. Segundo Foucault, o movimento implicado pelo *hupomnêmata* “[...] trata-se não de buscar o indizível, não de revelar o oculto, não de dizer o não-dito, mas de captar, pelo contrário, o já dito; reunir o que se pôde ouvir ou ler, e isso com uma finalidade que nada mais é que a constituição de si” (Foucault, 2006, p. 149).



Figura 57 - *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000), 18 min.

No projeto de Varda essa dimensão me parece clara: seus álbuns de fotos, suas coleções de *souvenirs*, suas colagens audiovisuais funcionam como anotações que ativam pontuações de uma vida não como memória cristalizada, mas como campo aberto incorporações e eventual criação.

Creio que falar em *hupomnêmata* aproximando este procedimento localizado por Michel Foucault entre os antigos nas práticas das escritas de si ao cinema de Agnès Varda e seus princípios de cata bem como de coleção e de colagem seja pensar que tais procedimentos/princípios contornam caminhos formativos engajados nos quais cada fragmento recolhido se converte em matéria de criação e de sentido de si na relação com o outro e com um mundo comum. Foucault dirá, ao comentar Sêneca, que nos *hupomnêmata* distinguem-se dois movimentos: o de reunir elementos heterogêneos (o que tomo aqui como um ato de catação) e unificá-los pela subjetivação da escrita (o que tomo como colagem em sua dimensão artística):

“Unamo-nos cordialmente aos pensamentos do outro e saibamos fazê-los nossos, visando a unificar cem elementos diversos tal como a adição faz, de números isolados, um número único.” O papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constituiu, um “corpo” (*quicquid lectione collectum est, stillus redigat in corpus*). E é preciso compreender esse corpo não como um corpo de doutrina, mas sim – segundo a metáfora da digestão, tão frequentemente evocada – como o próprio corpo daquele que, transcrevendo suas leituras, delas se apropriou e fez sua a verdade delas: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida “em forças e em sangue” (*in vires, in sanguinem*). Ela se torna no próprio escritor um princípio de ação racional. [...] o copista cria sua própria identidade através dessa nova coleta de coisas ditas. [...] Sêneca se detém por um instante no problema ético da semelhança, da fidelidade e da originalidade. Não se deve, explica, elaborar o que se guarda de um autor, de maneira que este possa ser reconhecido; não se trata de criar, nas notas que se toma e na maneira com que se reconstitui por escrito o que se leu, uma série de “retratos” reconhecíveis, porém “mortos” [...]. Através do jogo das leituras escolhidas e da escrita assimiladora, deve-se poder formar uma identidade através da qual se lê toda uma genealogia espiritual. Em um coro, há vozes agudas, graves e médias, timbres de homens e de mulheres: “Nenhuma voz individual pode nele se distinguir; somente o conjunto se impõe ao ouvido [...]. Gostaria que fosse assim com nossa alma, que ela tivesse boa provisão de conhecimentos, preceitos, exemplos retirados de muitas épocas, mas convergindo em uma unidade” (Foucault, 2006, p. 152).

A leitura, ou seja, aquilo o que se cata, é “digerido” e, posto na escrita, aquilo o que se reorganiza numa colagem, passa a ser “assinado”, como sugere Bueno Fischer (2005). No ato da “cinescrita” vardiana – e, de algum modo, também no ato espectral que igualmente nos convida este cinema –, a dimensão formativa se institui justamente nesse trabalho de incorporação: cada fragmento só adquire potência quando reorganizado, assimilado, feito próprio.

Ainda que os materiais com os quais trabalha estejam prévios à criação, a colagem age como aquela que compõe a potencialidade de aprendizagem e de transformação, não porque transmite um saber pronto, mas porque instaura no *gesto* de sua criação um espaço de *experiência*, “uma leitura dividida, diferenciada, até mesmo aparentemente contraditória [...] essa leitura deve e não pode deixar de ser a invenção de uma escrita” (Derrida *apud* Bueno Fischer, 2005, p. 4). Trata-se menos de repetir fielmente aquilo que foi recolhido do que de fazê-lo passar por uma nova organização sensível, uma nova relação consigo e com o mundo.

Fazer cinema, para Varda, está implicado numa dinâmica de aprendizagem, o que não por acaso vem muito associado à dinâmica do gênero documentário. Varda argumenta: “Eu tento alternar entre ficção e documentários porque acredito que nós nunca paramos de aprender, e digamos que eu aprendo uma quantidade enorme de fazer documentários” (*apud* Kline, 2014, p. XVI, tradução minha)⁶⁹. Mas esse aprender ao qual se refere Varda, contudo, não é cumulativo no sentido linear de simplesmente usufruir de novas técnicas ou refinar habilidade voltadas exclusivamente à realização. O aprender se inscreve, antes, como formação ética e estética, circunscrita na exigência de não sermos passivos como sujeitos de conhecimento, mas partícipes de uma relação sensível com o que está ao redor: “o que eu aprendi – e aprendo isso sempre quando faço documentários – é que as pessoas são surpreendentes” (Varda, 2001 *in* Kline, 2014, p. 177, tradução minha)⁷⁰.

A etimologia nos ajuda a pensar: a aprendizagem, derivada do latim "*apprehendere*", que significa “apreender”, “apanhar”, “adquirir conhecimento”, se refere ao ato de segurar, agarrar e apoderar-se de algo, poderíamos dizer, talvez, “tomar conhecimento para si”. Trata-se, portanto, de um gesto ativo, porém mais do que agarrar o mundo de modo a “prendê-lo”, de possuí-lo como algo que se compra, é um gesto de incorporação *do* mundo e portanto de incorporação *no* mundo, como algo que se cata, que se coleta, que se coleciona, que se seleciona e se repete e se diferencia, tudo isso se transforma em saber incorporado, na medida em que passa a fazer parte da própria vida: “cada vez que você faz um filme, você aprende algo. Você se aproxima de outras pessoas, do trabalho de outras pessoas, de alguma paisagem que você nunca havia notado antes. É como repentinamente dar vida ao que você vê e capturar a beleza nisso” (Varda, 2001 *in* Kline, 2014, p. 182, tradução minha)⁷¹.

Essas pequenas coisas que em muito são recolhidas ao acaso, implicam uma atitude de exploração e abertura ao mundo, ao outro, ao diferente, do fora de si, mas selecionadas subjetivamente, tornam-se indícios de uma vida, peças de um inventário afetivo, de um museu

interno; demonstrativos de fazer-se a si mesmo a partir da alteridade, e que, mais tarde, pode se organizar também em forma de cinema e de arte. Bernardet resume magistralmente:

Visto assim, *Os Catadores* se torna uma grande aventura de incorporações - de caminhões, de cartões postais, de alimentos, de geladeiras, de filmes. Num movimento necessariamente ambíguo, essas incorporações nos constroem pela inserção do outro em nós. Mas o movimento inverso é indispensável: devemos dar ao outro a possibilidade de nos incorporar. Por isso o vegetariano alfabetizador é um ideal. Assim se abolem as delimitações entre o eu o outro, nós mesmos virando outro para outros eus. Incorporem *Os Catadores e Eu* de Agnès Varda como quiserem ou puderem (Bernardet, 2011, p. 6).

A maior parte das pessoas carrega consigo as coisas que primeiro lhe deram forma, como se houvesse uma essência sedimentada no passado à qual continuamente retornasse. Agnès Varda, no entanto, parece agir em outra chave, ela coleta à medida que caminha (Fig. 58). Martin Scorsese relata um momento em que Varda, já com uma idade bastante avançada, teria lhe dito que “as memórias estão indo embora, muitas memórias se foram, ela disse, mas tudo bem. Penso nelas como borboletas voando para longe e me deixam mais leve” (*in* MARTIN... 2019, 7 min, tradução minha)⁷². Como ela mesma dá a entender, mesmo quando acionando lembranças, seu gesto não é o da preservação nostálgica⁷³, mas o de uma recolha contínua, na qual imagens, encontros, lembranças, objetos e afetos permanecem em circulação, disponíveis para novas articulações.

Parece haver em sua filmografia, principalmente mais ao final da carreira, uma insistente presentificação das coisas, aquilo que foi vivido não retorna como origem definitiva, mas como matéria ainda manipulável, reorganizável, aberta a novos encontros⁷⁴. Em *Varda par Agnès*, documentário no qual revisita seus sessenta anos de carreira, ela comenta haver “memórias anexadas aos meus filmes” (2019, 1h30 min), como se cada filme pudesse ser um repositório no qual se depositam imagens, fragmentos, encontros, mas não apenas na função de guarda de velhos objetos e sim como espaço de pensamento presente, em que a exposição destes itens é possibilidade de conexão e experimentação de relações, em que obras distintas podem se tocar, produzir sentidos e inspirar novas criações. Como sugere Tarkovski, ao trabalhar com o tempo como matéria, o cinema pode operar a “construção de um vasto edifício de memórias”, mas não como um museu estagnado, e sim como uma arquitetura viva. “O cinema se torna, no sentido mais pleno, uma nova musa” (2010, p. 67).

Talvez por isso Varda descreva sua própria trajetória não como um projeto linear, mas como processo contínuo de transformação: “Eu sempre imaginei minha vida como uma obra em progresso [*work in progress*], sem muita preocupação em construir uma carreira. Tem

alguns filmes que fiz, e eu gosto de fazê-los, mas meu trabalho não está avançando tanto quanto outros filmes nos quais o trabalho está progredindo” (Varda, 1982 *in* Kline, 2014, p. 110, tradução minha)⁷⁵.

Assim, sua filmografia parece, em larga medida, funcionar como um museu, se assim quisermos, engajado e engajante, em pleno movimento, dispondo uma coleta que não é aleatória, mas que carrega consigo uma finalidade de criação individual e transmissão coletiva, por isso também a imagem de um museu parece apropriada. Mas, quem sabe, uma analogia mais adequada ao caso de Varda fosse pensar uma espécie de museu num lugar que ela mesma chama de paisagem mental, uma praia, talvez uma na qual objetos dos mais diversos tipos, já desprovidos de suas funções originais, encalhem numa orla onde terão novos usos, onde o horizonte é espaço de coleções que se abrem ao olhar.





Figura 58 - Les Glaneurs et La Glaneuse (2000), 32 min.

4 ESCRITAS E ENSAIOS, DERIVAS E DEVANEIOS

Jean Claude Bernardet acredita que a potência afetiva em *Les Glaneurs et la Glaneuse* é, em grande parte, efeito da forma como o filme se constrói, mais até do que temáticas ou personagem nele presentes, afirmando que “[...] o filme de Agnès Varda provoca no espectador uma extraordinária sensação de liberdade, uma sensação euforizante. Essa reação é quase unânime. Acredito que ela se deva ao andamento do filme” (Bernardet, 2011, p. 2). Isto é, “as narrativas de Varda são assim, cheias de pequenos *détours* ou digressões que se incorporam na narrativa. Essas interrupções no fluxo narrativo trazem à tona a dimensão de construção do filme, de processo, em que reflexividade e performance vão caminhar juntas” (Yakhni, 2014, p. 146). Um comentário que Larrosa faz acerca dos personagens do escritor austríaco Peter Handke resume bem a dinâmica da coisa também aqui: “Seu itinerário é sempre errático, aberto ao acaso dos encontros, das sensações e dos impulsos. O percurso se vai fazendo num deixar-se a ir ao próprio sabor das pessoas e das coisas” (Larrosa, 2003, p. 56). Mais do que pensar num outro gênero ou domínio cinematográfico, se pudermos defender um estilo de escrita ao qual o cinema de Varda mais se encontra atrelado, vamos evocar o “ensaio”.

Não pretendo me alongar numa discussão sobre o ensaio de maneira mais classificatória (ainda que seja inevitável passarmos por isso), tampouco pretendo discutir o filme-ensaio em Varda (Yakhini já destrincha bem todas estas lógicas que atravessam o formato), pois muitas outras pesquisas já aderem à discussão dessa que é uma forma tão característica da obra de Varda, principalmente ao final da carreira. Portanto, nesse aspecto, o importante aqui, por ora, é pensar que, como resume Bernardet,

diferentemente da tese, o ensaio se sente livre, não se vê na obrigação de expor ou argumentar, nem demonstrar nada. *Os Catadores [Les Glaneurs et la Glaneuse]* é provavelmente um dos maiores ensaios cinematográficos já realizados. É bom lembrar que a palavra ensaio ingressou na literatura francesa no século XVI com Montaigne, o que marca até hoje uma vertente da ensaística francesa. Além deter a liberdade de todos os meandros e digressões, e de não se sentir adstrito a uma argumentação lógica e conclusiva, o ensaio, nesta vertente, é auto-reflexivo. Ele comenta a sua elaboração, o que Varda faz de inúmeras maneiras, quer explicando que chegou tarde demais para a safra de trigo, então resolveu se dirigir para uma região onde alcançaria a colheita de batatas, quer informando que a dica dos jovens do supermercado lhe foi dada pela compositora responsável pela trilha musical do filme, ou ainda brincando com os recursos técnicos proporcionados pela sua pequena câmera digital (Bernardet, 2011, p. 4-5).

Sarah Yakhni, agregando noções a fim de ampliar os limites desse tipo de realização que considera o filme como um processo que se dá a ver, vai afirmar que o cinema de Varda se dá numa dimensão performática – em que o ato de filmar é já instaurar um campo de presença

– na qual se funda o que chama de “cinema relacional” ou “cinema de encontro”: um cinema que comporta a abordagem do encontro como transformador da realidade do filme e a partir dele, “onde *fazer* um filme também é *estar* nele, onde todos os participantes são afetados pela experiência do contato, que faz do filme uma construção ao vivo” (2014, p. 119).

Parece estar implicado aqui, sugeriria Toniazzi, uma “[...] espécie de “arte do fazer”, uma prática teórica, estética e ética na qual não se reconheça as fronteiras entre a criação artística e a reflexão conceitual e política. E é nesse sentido de ofício, de arte do fazer e de criação artística que tal prática pode ser considerada um artesanato intelectual” (2022, p. 17). De algum modo, isso já se alinha com a trajetória de Varda numa prática cinematografia que, se quisermos, sempre tensionou a linguagem, mas também se alinha com as declaradas vontades desta cineasta em tomar suas realizações filmicas como exercício de pensamento, como lugar e o meio de uma reflexão sobre o próprio cinema. Yakhni caracteriza essa maneira de filmar, a partir de Renato Cohen, como um verdadeiro *work in progress*, um procedimento “em que o processo, o risco, a permeação, o entremeio criador-obra, a iteratividade de construção e a possibilidade de incorporação de acontecimentos de percurso são as ontologias da linguagem” (Cohen *apud* Yakhni, 2014, p. 122). O filme, assim, não é apenas o produto de uma criação, mas o próprio percurso dessa criação, no qual “acaso e sincronicidade” tornam-se motores de sentido e pontos de virada do processo. Cada encontro, cada interrupção, cada desvio adquire o valor de um acontecimento, um modo de deixar-se afetar pelo caminho e pelo “o quê” que nele se encontra.

Bernardet observa que “sem dúvida, o filme deve seu sucesso à representação de um espírito à deriva, mas também ao fato de que essa deriva não leva à desordem. Ao contrário, a deriva é controlada e sempre volta a um eixo principal [...]” (2011, p. 3). Ele comenta também que “nos anos 60, em *Práxis do Cinema*, Noël Burch apontava para o que considerava uma nova forma de narrativa no cinema e que ele designava como uma narrativa proliferante a parte de uma célula de base” (2011, p. 2). Ainda que possamos apenas especular qual teria sido essa célula em *Les Glaneurs et la Glaneuse*, reafirmo aqui que a deriva não é ausência de fundamento, mas uma rede que se alimenta de conexões culturais, históricas e sensíveis, a partir de um núcleo inicial. Emma Wilson (2019) vai entender algo nessa linha ao afirmar que a noção de *rêverie* (devaneio) na obra Varda parte sempre de um objeto ou corpo fundamentante que, ao ser colocado em movimento, altera sua condição temporal e sua experiência, inserindo-o numa cadeia de relações capaz de desencadear toda uma trajetória associativa a outro lugar. Na sequência em *Deux Ans Après*, por exemplo, há o elemento passageiro de crianças que correm

em cena já associada de outro filme, conduzindo, por um desvio aparentemente gratuito, a uma sequência que nada guarda de relação direta com a anterior (Fig. 59).



Figura 59 - Deux Ans Après (2002), 45 min.

O início de *Les Glaneurs* já encena esse princípio: da letra “G” temos a definição do verbo “*glanage*”; então passamos à reprodução da célebre pintura de Millet encontrada num dicionário; depois ao quadro original no Museu D’Orsay; em seguida uma senhora, inesperadamente filmada pela câmera de Varda, dá significância ao gesto como um “espírito de antigamente, [...] apanhe tudo, para não haver desperdícios” (LES GLANEURS..., 2000, 3 min). A partir daí, vamos nos deslocando ao sabor das viagens e dos encontros. Cada imagem chama outra, por afinidade, contraste ou acaso. As conexões narrativas se dissolvem em favor de associações inesperadas, aproximações arbitrárias, ligações frágeis. Um simples verbete, de repente, transforma-se em campo estético, histórico e social, “um pouco ao modo de uma conversa, de um bate-papo descompromissado com o rigor. Se uma associação surgir, poderá ser encampada ou não [...]. Tudo isso na maior espontaneidade” (Bernardet, 2011, p. 3). Mas é justamente aí que, Bernardet insiste, a questão dos eixos é importante, pois, “[...] de fato, a deriva é potencialmente infinita e poderia levar à desordem total, é preciso contê-la. Assim o filme combina movimentos de expansão com outros de contenção, cuja referência são os eixos” (2011, p. 5). “Não nos enganemos”, ele diz, “essa espontaneidade não é fruto de uma deriva a esmo, é uma significação”, e continua:

As andanças do filme não reproduzem as andanças da realizadora a partir de um verbete de dicionário. Essa espontaneidade é construída. O filme representa – isso mesmo, é uma representação – da deriva de um espírito solto, que trabalha com associações e deslocamentos. Seria ingênuo pensar que um dia Varda abriu o dicionário, caiu por acaso no verbete *glaneur* e a partir daí... Aliás, não se sabe qual foi a célula-base, ou mesmo se houve alguma. Há quem pense que teria sido o encontro, bem antes do início do filme, com o casal cuja mulher explica o que é *grapiller*. Outros discordam. Mas, mesmo se fosse, não passaria de um estopim que teria ativado o imaginário da cineasta, profundamente ligado ao ato de catar (Bernardet, 2011, p. 3).

Talvez seja precisamente a “cata” essa “célula-base” do filme. Para Yakhni, a prática é justamente o vetor de *Glaneurs*, dando conta dos diversos impulsos e tracejamentos que compõem a narrativa, o que ela irá caracterizar, pegando o termo emprestado da música e da literatura, como um *leitmotiv*:

No filme de Varda, o gesto se configura como um leitmotiv na medida em que traz consigo uma rede de significados que se manifestam numa dinâmica em que os sentidos vão se criando e recriando ao longo da narrativa. Todo esse primeiro andamento do filme se compõe pelo gesto, é ele a linha de força das cenas, que em sua materialidade esculpe os corpos, une temporalidades diferentes, se lança no caminho da memória, resgatando sentidos adormecidos, traça uma crítica a uma sociedade que desperdiça os seus restos (Yakhni, 2014, p. 128).

Portanto, não se trata de uma montagem que pensa por “aleatoriedade”, como se as imagens fossem lançadas numa bateadeira e misturadas a esmo até formarem um conjunto amorfo. Isso contrariaria até os procedimentos de montagem da própria Agnès Varda, que por vezes monta em paralelo as filmagens para ter certeza do que falta ou precisa de ajuste, e que passa tanto tempo sobre a mesa de edição quanto sobre todas as demais etapas da realização fílmica das quais toma conta, afirmando dedicar longas horas diárias a essa etapa de montagem, pois é ali que o filme verdadeiramente se constitui: “Eu passo nove horas por dia na montagem porque é quando o filme se reúne e a clareza das emoções do filme é calculada, retrabalhada, manipulada e corrigida até o último momento” (Varda, 1985 *in* Kline, 2014, p. 124, tradução minha)⁷⁶. Nem mesmo procedimentos que parecem mais livres, como aqueles associados, por exemplo, a Jonas Mekas – por vezes descritos como encadeamentos ao acaso da disposição dos rolos de filme na prateleira –, prescindem de uma ética de trabalho, de um rigor laboral.

Parece, então, haver uma dedicação e vigilância contínua sobre a forma que o filme vai tomando, contudo, esse movimento não implica a imposição de uma síntese estabilizadora, também não sendo uma montagem que tenta estabelecer uma lógica dura, linear, racionalista. A conexão, no qual as imagens são agregadas menos por lógica argumentativa do que por uma vontade subjetiva de aproximação, pensando a montagem como uma colagem que recorta elementos heterogêneos e os associa numa nova superfície comum. Quer dizer, uma mesma mão cata batatas, cata imagens, cata caminhões, mas o que tantos caminhões na estrada têm a ver com catadores de todo e qualquer tipo, com pinturas renascentistas em distintos museus pela França, com pioneirismos do cinema entre a foto e filme, com a velhice de uma cineasta? Talvez seja nesse equilíbrio entre liberdade e estrutura que se encontre a energia singular do filme, um movimento de expansão proliferante, sem jamais perder a gravidade do tema ou as questões a ele associadas⁷⁷. A montagem não se caracteriza como simples fase técnica, mas como laboratório sensível em que o material recolhido é tensionado, reorganizado, depurado. Se a investigação da prática catação que a cineasta empreende implica retornar ao mesmo tema sob novas variações, é na montagem ou mais precisamente quando são colocadas lado a lado, que essas variações ganham espessura e precisão.

É nesse sentido que o compromisso com a montagem solicitaria tempo, insistência e disposição mesmo quando afeita uma maior liberdade de fluxo, no que Consuelo Lins (2006) chamaria de “síndrome Mekas”, evocando também a figura de Chris Marker, outro velho conhecido de Varda. A montagem, nesse contexto, não organiza o tempo de modo linear, mas justapõe, recicla e faz coexistir temporalidades e territórios diversos, aglutinando-os num tecido

de ressonâncias e correspondências, em que a incorporação de acontecimentos imprevistos e de participantes fortuitos instaura uma lógica proliferante na qual a narrativa se desenvolve como que para todos os lados, bem como as relações se expandem e se ramificam possibilitando infindáveis redes de sentidos (Yakhni, 2014, p. 123). Como explica Bernardet:

As associações têm motivações diversas. É o gesto de se abaixar para apanhar alguma coisa no campo que nos leva a um gesto semelhante na cidade para catar sobras de uma feira. A perspectiva de um fim de feira debaixo de uma linha aérea do metrô introduz a perspectiva dos sulcos de um campo arado. As afirmações horizontais de um quadro de Louis Pons se ligam a uma paisagem em que as horizontais predominam. Ou palavras: batatas *en forme du coeur* (em forma de coração) chamam os restos *du coeur* (sopas populares). Ou por contiguidade: uma viagem por uma estrada pode fazer com que nos detenhamos nos caminhões (Bernardet, 2011, p. 3).

Trata-se de uma montagem que pensa por “vizinhança”, em que a associação é mais um modo de sentir do que de explicar (Fig. 60). Principalmente em filmes como *Catadores*, a montagem é menos uma técnica de ordenação e mais um gesto do próprio pensar; um modo de fazer que lembra a colagem ou o *patchwork*, em que o todo não é pré-determinado, mas emerge da justaposição de fragmentos, de associações livres, de constantes choques entre imagens e ideias.



Figura 60 - *L'Opéra-Mouffe* (1958), 1-9min. Aqui o jogo de justaposições é também comentário imagético.

Se quisermos brincar com uma analogia entre “cata” e “corte”, talvez possamos compreender a montagem não apenas como etapa técnica, mas como operação de pensamento também dessa constante tensão entre a deriva e o eixo⁷⁸. Indo, em alguma medida, na mesma linha das primeiras teorias da montagem cinematográfica, poderíamos dizer que, entre o recorte e a junção, a montagem redistribui o peso das imagens, o sentido de cada plano se altera conforme aquilo que o precede ou o sucede; no encadeamento dos fragmentos, o filme encontra a possibilidade de revelar uma verdade invisível ao olhar cotidiano, construída não como fechamento, mas como campo de forças em permanente reorganização material. Não cabe aqui entrar nas discussões e tradições da teoria da montagem, mas talvez valha reconhecê-las, muito que brevemente, como um potencial horizonte referencial para a análise da obra de Varda.

Para Sergei Eisenstein, por exemplo, outro inspirado cineasta de vocação eclética e citacional interessado no cruzamento sinestésico entre as artes, a montagem era a justaposição de elementos significantes cujo choque produzia uma ideia. Mais do que técnica, ela seria “um poderoso princípio humano presente em todas as atividades da arte, implicando, ainda, a espacialidade da representação e da temporalidade da poesia” (Smith *apud* Coessens, 2014, p. 16). Eisenstein falava de uma certa dialética de conflito presente na montagem, em que “uma abordagem tecnicista redutora – o cineasta como engenheiro ou como um técnico laboratorial pavloviano – coexistia com outra abordagem quasi-mística que enfatizava o *pathos* e o “êxtase”, um sentimento oceânico de unidade com o mundo e com os outros” (Stam, 2003, p. 56). Como em muitos dos filmes de Varda e de certo modo seu senso geral da linguagem, “mais que por uma construção linear da trama, fundada sobre a causa e o efeito, Eisenstein interessava-se por uma *diegesis* truncada, disjuntiva, fraturada, interrompida por digressões e materiais extradiegéticos [...]”, fazendo do choque entre planos a centelha de uma operação intelectual e sensível. “Em lugar de *contar* histórias através de imagens, o cinema eisensteiniano *pensa* através de imagens [...]” (Stam, 2003, p. 57).

Também nas imagens produzidas por Varda, as contradições não se anulam, mas coexistem em tensão criativa, como no exemplo em que a própria cineasta dá ao falar sobre a sensualidade da justaposição de duas cenas de *Documenteur* (Fig. 61):

[...] eu filmei uma cena de amor (realista, concreta, fazendo amor) entre Emilie e seu amante. É a ilustração, mas também o sinal da voluptuosidade amorosa corporificada nos braços um do outro. Em outra cena filmada por Nurith Aviv, observamos uma mulher, certa noite, em uma lavanderia, com suas costas para nós, acariciando os cabelos. Ela distraidamente faz tranças como que infantis em seus cabelos oleosos. É uma imagem perturbadora, de uma voluptuosidade impossível, ainda assim de evidente sensualidade. Quando mostrei este filme para Sabine Mamou – [que monta o filme e] que também interpreta Emilie – notei um gesto que Sabine, como atriz, faz durante o ato sexual. Ela levanta os cotovelos acima da cabeça. Eu lembro o quão

alegre eu estava quando percebi que poderia justapor as cenas da mulher na lavanderia com esses cotovelos erguidos no ato de amor” (Varda, 1982 *in* Kline, 2014, p. 113-114, tradução minha)⁷⁹.



Figura 61 - *Documenteur* (1980), 22min-1h.

No entanto talvez haja algo a mais aqui. Robert Stam informa que comentadores posteriores de Eisenstein observaram que, destituída de sua base dialética, essa lógica associativa do “choque” poderia tornar-se excessivamente programática ou mesmo asfíxiante, como se a espectralia fosse conduzida de modo demasiado rígido pela engrenagem conceitual da montagem (2003, p. 57). Então, se quisermos, algo desse efeito “místico” que também interessava a Eisenstein, capaz de produzir uma experiência sensível que me parece ser tão típica do cinema vardiano, talvez seja aqui mais fértil de se refletir próximo de Maya Deren (*Poetry and the Film*, 1953), que vai propor seu modo de realização pensando uma estrutura de mergulho na densidade poética de um momento como chave de organização de imagens que, embora possam ser bastante díspares, são reunidas por uma emoção em comum, um mesmo núcleo afetivo que lhes impõem num desenvolvimento que ela denomina “vertical”, ao invés de fundado na lógica causal das ações de um desenvolvimento “horizontal” do cinema narrativo convencional, possibilitando que o cinema seja capaz de explorar a intensidade de uma experiência, que projete simultaneidade entre distâncias, faça explodir um detalhe ínfimo numa constelação de sentidos, permita que um gesto iniciado num espaço encontre sua continuidade noutra⁸⁰.

Algo alinhado nessa perspectiva aparece já numa entrevista bastante antiga de Varda, ainda do início de sua carreira, quando afirma:

[...] eu acredito que não existam documentários objetivos. Você precisaria colocar quinze câmeras em um mesmo lugar e deixá-las filmar sozinhas durante cinco anos; mas, ainda assim, a montagem seria subjetiva. A objetividade consistiria numa série de planos gerais não controlados, sem qualquer montagem, que seriam apresentados tal como filmados, cenas de uma câmera sem operador. Portanto, a objetividade seria registrar o que está acontecendo na rua e mesmo assim você não veria tudo (Varda, 1962 *in* Kline, 2014, p. 5, tradução minha)⁸¹.

Para dar nome à sua particular busca por uma linguagem cinematográfica fortemente implicada por essa subjetividade e também por um alto grau de controle sobre a produção – incluindo a montagem, mas não se limitando a ela –, Varda cunha o termo *cinescrita* (*cinécriture*) que, para além de propor uma forte integração entre as etapas de ideia, escrita, filmagem, montagem, som etc., e todo o processo técnico-criativo que isso envolve, ratifica o que talvez pudesse se apelidar de uma “escrita com a câmera”⁸² na qual que os gestos, as atitudes, os encontros, o sensível, o material, o acaso e o inesperado tenham também grande agenciamento nos processos de criação do filme⁸³. Ou seja, a *cinescrita* estaria, em grande parte, fundamentada por um se deixar ser afetado e talvez por certo senso de intuição, como Varda mesma descreve, “*cinescrita* não é o roteiro, é o conjunto das caminhadas exploratórias, as escolhas, as inspirações, as palavras que se escreve, a filmagem, a montagem: o filme é o produto de todos esses momentos diferentes” (1985 *in* Kline, 2014, p. 124, tradução minha)⁸⁴. Em outra ocasião, ela esclarece:

O corte, o movimento, os pontos de vista, o ritmo da filmagem e da montagem foram sentidos e considerados da maneira como um escritor escolhe a profundidade de sentido das frases, o tipo de palavras, o número de advérbios, parágrafos, apartes, capítulos que fazem avançar a história ou interrompem seu fluxo etc. Na escrita isso se chama estilo. No cinema, estilo é *cinécriture* (Varda *apud* Kline, 2014, p. XI, tradução minha)⁸⁵.

Pensando assim, talvez possamos dizer que se a montagem é parte de um processo que não visa a uma síntese estabilizadora, mas a uma rede de relações abertas, parece que o filme pode assumir a forma de um espaço de registro, experimentação e divagação, no qual não apenas se monta fragmentos, mas se anota, rabisca, testa, aproxima, implicando uma atenção contínua ao modo como cada *gesto*, cada encontro, cada acaso poderá vir a inscrever-se na forma final. A montagem deixaria de ser apenas um princípio formal para se tornar uma prática de pensamento em ato, um caderno aberto no qual ideias, imagens e afetos se acumulam, se

cruzam e se reescrevem continuamente. Sarah Yakhni fala justamente da maneira como Varda configura certos filmes como caderno de notas:

[...] aquele em que se fazem observações ligeiras, desenhos nos cantos das páginas, em que se escrevem memórias, pensamentos, idéias. Num caderno de notas não se tem o compromisso nem com a coerência nem com a fluidez de um texto que tenha um objetivo pré-estabelecido. Divaga-se. E um caderno de notas filmado? O filme se apresenta como uma sucessão de imagens que lembram o livre pensar em suas proliferações de idéias, formando um fluxo que não se encadeia por uma história com começo, meio e fim no sentido tradicional de uma trama. São, antes, segmentos que ao se relacionarem entre si revelam uma gama de sentidos e possibilidades de compreensão (Yakhini, 2011, p. 28-29).

Talvez o exemplo mais explícito dessa operação seja justamente aquele que por muito tempo Varda considerou seu filme mais livre, *L'Opéra Mouffe*, seu curta-metragem independente realizado entre dois outros curtas encomendados pelo escritório de turismo francês, em 1958. Já nos créditos, a obra se identifica como um “caderno de notas filmado em Mouffetard, Paris, por uma mulher grávida em 1958” (Fig. 62). Após concluir *O saisons, ô châteaux* (1958), Varda conta ter ficado contrariada por ter realizado um filme de encomenda e decidiu então fazer um filme “para si mesma”. Grávida de sua primeira filha, armou-se com uma câmera 16mm e uma cadeira dobrável, sobre a qual postava-se a observar os transeuntes do mercado da Rue Mouffetard, onde costumava fazer compras. Um mês após o lançamento do filme, ela daria à luz a Rosalie (1965 in Kline, 2014, p. 28)⁸⁶.

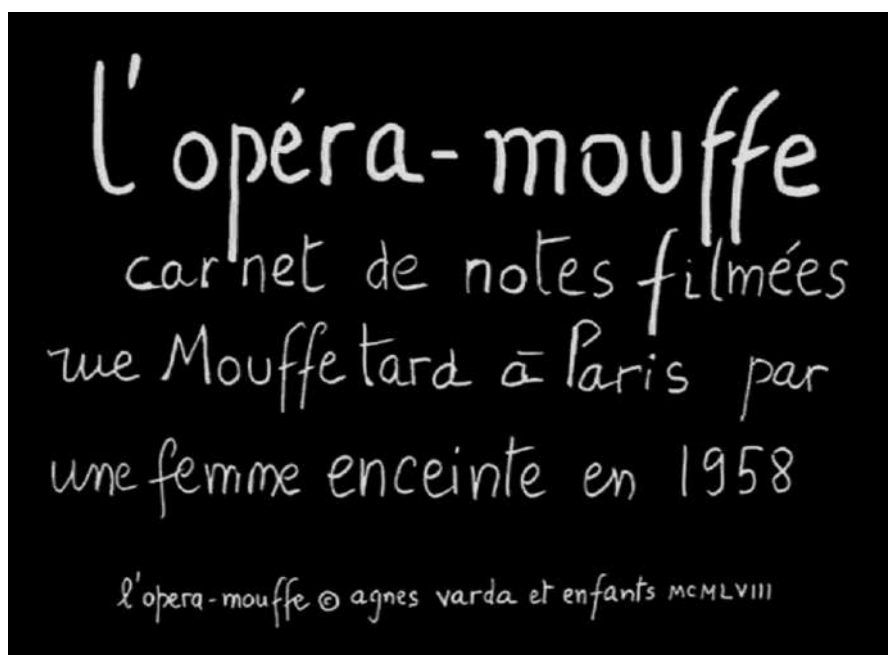


Figura 62 - *L'Opéra Mouffe* (1958), 1min.

Varda afirma ser “[...] um filme sobre instinto, no sentido de que um instinto se desenvolve segundo uma lógica própria. Não quero dizer que o filme tenha sido feito de qualquer maneira, mas que espelhava o pânico de uma mulher grávida lidando com uma contradição séria” (Varda, 1962 *in* Kline, 2014, p. 4, tradução minha)⁸⁷, entre a graça de uma nova vida e a mazela daqueles que notava marcados pela dureza dessa mesma vida. Essa discussão sobre objetividade e subjetividade parte da constatação de que o ato de ver implica escolha e Varda reconhece que toda imagem é recorte, mas acrescenta que, em certos casos, essa escolha pode ser intensificada por um estado particular de sensibilidade que não é objetivo:

No caso de *L’Opéra Mouffe*, eu aprofundi essa sensação de objetividade adicionando um tipo específico de subjetividade – a gravidez – que é uma espécie de super-sensibilidade que escolhe ver o mundo de uma maneira particular [...]. Há uma desconexão tão evidente que senti que precisava fazer um filme sobre isso. Mas quando digo que este filme foi feito por instinto, acredito que o que fiz foi tão instintivo que é impossível falar em estrutura (Varda, 1962 *in* Kline, 2014, p. 5-6, tradução minha)⁸⁸.

E, no entanto, o próprio filme parece tensionar um pouco essa declaração. Mesmo que partindo de uma montagem que não organiza o mundo segundo uma lógica causal linear, mas segundo a lógica própria de uma sensibilidade em estado de intensificação, a maneira como o filme é composto, deixando claras as circunstâncias mobilizadoras das imagens, estabelecendo relações bastante nítidas com todo um jogo de justaposição e referenciação, montando uma série de *tableaux* introduzidos por títulos de capítulos (Fig. 63), evidencia o aspecto também objetivamente estruturado desse “diário” ou “caderno de notas” audiovisual. A cineasta explica o contexto de produção:

Coloquei minha cadeira no meio da Rua Mouffetard, que, como você sabe, tem uma inclinação bastante acentuada, e filmei de um pouco acima da multidão. Ninguém me notou, pois eu estava lá o tempo todo e, depois de alguns dias, me tornei tão parte do cenário quanto as barracas do padeiro ou do vendedor de limões. Filmei à vontade durante um mês. Usei títulos de capítulos: gravidez, desejos, alcoolismo etc. Enquanto filmava, eu sabia em qual categoria cada segmento se encaixaria. Era como grandes linhas melódicas. Em algumas manhãs, eu me concentrava na embriaguez, em outras, na ternura. Fazia minhas escolhas de acordo com o que sentia vontade de captar naquele dia. Obviamente, com um método desses, tive um trabalho enorme para organizar as coisas depois. [...] Eu gostei de capturar, no meio do mercado de Mouffetard, a confusão entre uma barriga cheia com uma criança e uma barriga cheia de comida. E tantas contradições! Uma mulher grávida observa as ondas de pessoas, especialmente as mais velhas, em uma ladeira íngreme e pensa: ‘Todos eles foram recém-nascidos um dia; alguém polvilhou talco fresco neles e depois beijou seus pequenos traseiros’. Esse é o tipo de pensamento que nos leva ao fino limite entre a crueldade e a ternura. Tive a sensação de que compreendi o lirismo a partir de sentimentos minúsculos. Delerue realmente captou esse sentimento em sua música; é ao mesmo tempo um pouco doloroso e feliz (Varda, 1965 *in* Kline, 2014, p. 28, tradução minha)⁸⁹.

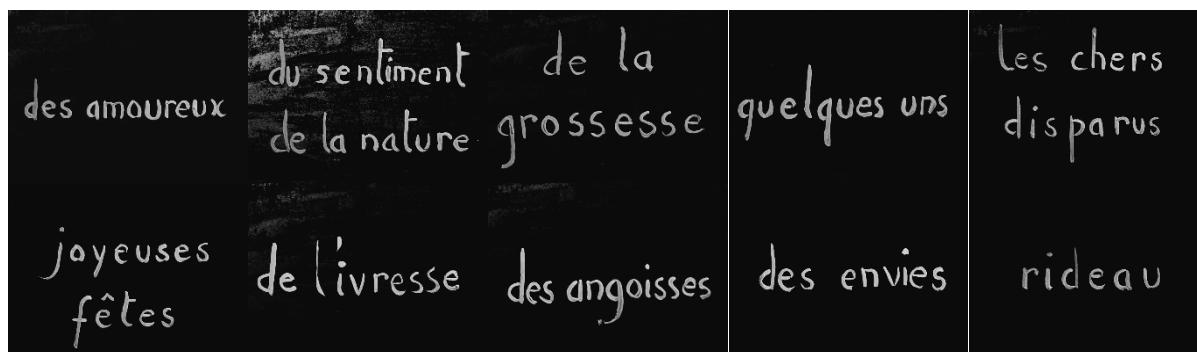


Figura 63 - *L'Opéra Mouffe* (1958), 1-17min. Dos amantes; do sentimento da natureza; da gravidez; alguns; os queridos falecidos; boas festas; de intoxicação; das ansiedades; dos desejos; cortina.

Acredito que o que Varda queria dizer em sua contradição é que a organização posterior não anula o caráter instintivo do gesto inicial; ao contrário, espelha-o. Como num ensaio, a coisa não se expressa pela ausência de estrutura, mas por uma estrutura atravessada por instinto, contradição, lirismo; direcionado por linhas melódicas afetivas, recortado por categorias intuitivas; é um “diário” que, como todo diário, conjuga documentação objetiva e projeção subjetiva. O manifesto parece ser de que aqui, de algum modo, toda e qualquer forma, prescinde de certa pausa derivante, de certa abertura ao acaso, de certo desvio subjetivo. Mesmo quando aparentemente estruturada e objetiva, marcada por capítulos e categorias, ela recusa a economia da aceleração e da eficácia, como quem diz que toda e qualquer forma é rodeio numa estrutura que não comprime, mas abre intervalos.

Um possível equívoco talvez parta do fato de que há uma tendência a tornar visível o próprio ato de organização. Como quando, em *Les Glaneurs*, por exemplo, aparecem os primeiros caminhões. Varda os observa, nos diz que os observa, mas que prefere naquele momento não se deter neles: “havia muitos caminhões, mas falarei disso mais tarde” (LES GLANEURS..., 2000, 4 min). Cada parada nesse percurso de deslocamento funciona como um parêntese de pensamento. E são muitas as aberturas de parênteses, digressões e *détours* na obra de Varda como todo, sendo que dificilmente estes desvios são conduzidos de maneira sutil por uma narrativa que, digamos, se queira naturalista, mas, ao contrário, a cineasta tende a marcar estas passagens. Há uma clara tendência em se explicitar as divisões e inflexões que o filme propõe, seja de modo mais formal ou prosaico, seja embrenhado no encadeamento do enredo ou exposto como intervenção gráfica.

Vemos isso nos blocos de *travellings* de *Sans Toit ni Loi*; nas marcações temporais de *Cléo de 5 à 7* (Fig. 64); nos capítulos cromáticos de *Le Bonheur*; nos grafismos citacionais de *Jacquot de Nantes* (Fig. 65) e *Les Demoiselles ont eu 25 ans* (Fig. 66).



Figura 64 - Cléo de 5 à 7 (1962), 13min-1h13min.

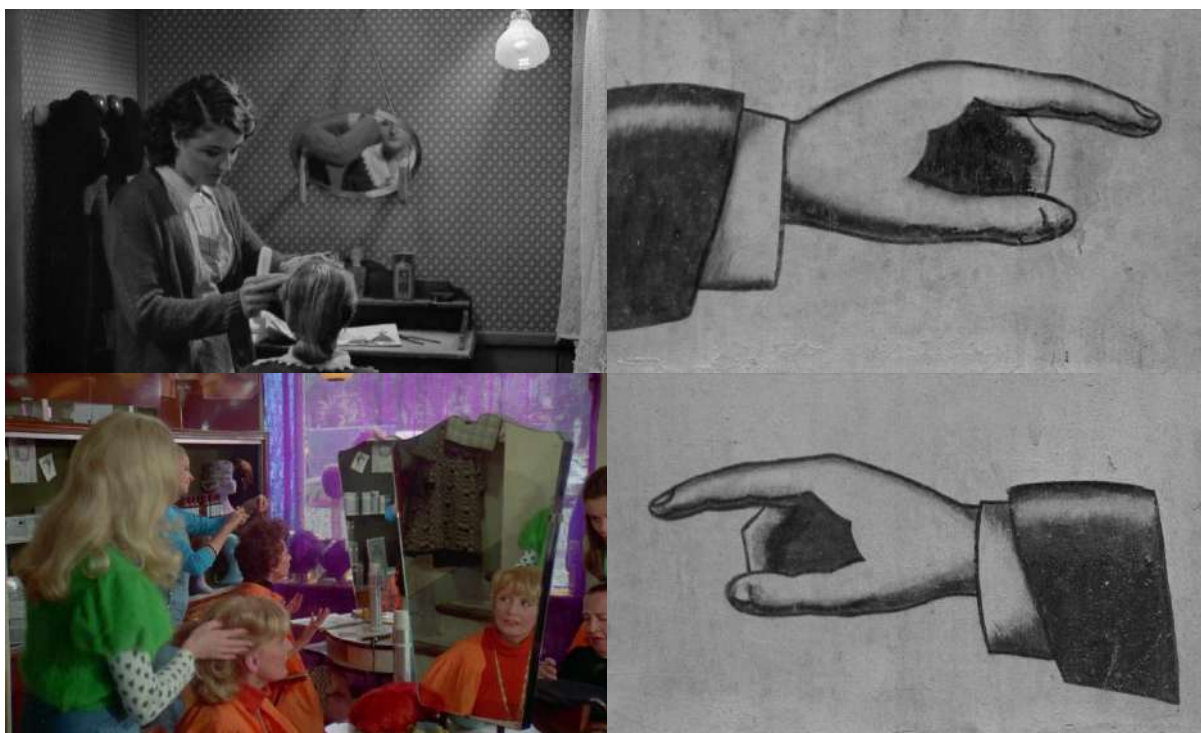


Figura 65 - Jacquot de Nantes (1961), 38 min.



Figura 66 - *Les Demoiselles ont eu 25 ans* (1993), 29 min.

Essa mistura entre textual e imagético se intensifica quando Varda passa a utilizar elementos gráficos como modo de aderir comentário à cena, tornando estético um objeto comunicacional que, de outro modo, poderia parecer enfadonho: uma placa, um anúncio, um letreiro. Essa brincadeira com inscrições e grafismos filmados aparece bastante em *Lions Love (... and Lies)*, mas já se esboçavam em *Le Bonheur* e, antes ainda, remontando a *O Saisons, ô Châteaux* (Fig. 67) de maneira similar ao que acontece em *Catadores* (Fig. 68 e 69). Assim, pequenas coisas, aparentemente insignificantes, passam a ganhar todo um sabor porque o filme as aponta para nós de modo peculiar, as sublinha com ironia e humor, extraindo toda uma excentricidade de situações muito simples. Até mesmo nas cartelas rubras assumidamente artificiais de *Deux Ans Après*, Varda prefere um jogo com trocadilhos, títulos espirituosos, comentários metalinguísticos a uma divisão capitular meramente utilitária⁹⁰.

Reitero que há aí, me parece, um *gesto* deliberado de evidência que torna perceptível, principalmente em seus documentários, toda forma, escolha, desvio, inflexão etc., no intento de suscitar o agenciamento de quem assiste. Mesmo quando essa explicitação parece mera “prosaicidade” (prosa mesmo, ao pé da letra, *prosa oratio*, “discurso em linha reta”), não posso

deixar de apontar a impressão de que tais descrições venham propositalmente evidenciar os acionamentos que estão sendo feitos pelo filme, vêm evidenciar as propostas experienciais sendo realizadas, vêm dar a ver as conexões que engendram o pensamento do filme, a ponto de os próprios comentários criarem as vínculos associativos entre as ideias que se articulam em meio ao que se vê e o que se ouve.



Figura 67 - *O saisons, ô châteaux* (1958), 5 min. 14 homens; 3 ameixeiras; 2 viúvas.

Em *Les Glaneurs*, exemplo disso está quando Varda comenta dos juízes em vestes institucionais, uma juíza que fala sobre objetos deixados na rua, cercada pelo urbano da cidade, justaposta ao juiz que discorre sobre a cata no campo, cercado por vegetais; ou menciona ter visto um homem sentando em estado reflexivo numa ponte, ficou intrigada, mas não teve vontade de falar com ele; ou ainda quando comenta da quantidade de caminhões que a ultrapassam na estrada, os quais depois é a vez dela ultrapassar. Tais inscrições evidenciadoras e “conversadeiras” com a espectraloria também está em todos esses “então fizemos isso e aquilo”, “fomos pra lá e viemos cá”, “foi isso que vi e foi aquilo que encontrei”; enfim, toda essa certa redundância descritiva que parece muito mais sinalizar seu profundo interesse em “prosar” com quem entrará em interlocução com seus filmes.



Figura 68 - *Les Glaneurs et La Glaneuse* (2000), 49 min.



Figura 69 - *Deux Ans Après* (2002), 15 min.

O comentar a própria elaboração é característico do formato ensaístico, no qual, lembra Toniazzi, “[...] não se almeja encerrar um pensamento ou tomar juízo sobre determinada situação ou realidade, mas fazer ver, fazer pensar, revelar o que está sendo visto e convidar a participar do devaneio e da curiosidade que fundam determinadas imagens” (2022, p. 20). Yakhni argumenta que “[...] com a câmera na mão, é o ato de filmar e não mais o seu resultado, o plano, segmento fílmico que será articulado no momento da montagem, que se afirma enquanto ato artístico, na experimentação que Varda empreende em sua liberdade de criação” (2014, p. 156). O dispositivo cinematográfico deixa de ser uma estrutura invisível e torna-se presença; o próprio processo de relação entre quem filma e quem é filmado fica perceptível.

Há, portanto, um outro modo de condução aqui, talvez menos programática e mais dialógica. Falando sobre esse aspecto da produção de *Les Plages d’Agnès* (2008), Varda conta:

Escrevi a maior parte da narração antes das filmagens, para então saber para onde estava indo. Mas, às vezes, durante a filmagem, tenho uma ideia e a digo à câmera. Grande parte da narração foi finalizada depois ou modificada – porque tem que caber, e também ser às vezes contraditória. Gosto de brincar com as palavras, o que se torna uma brincadeira de imagens (2009 in Kline, 2014, p. 194, tradução minha)⁹¹.

Numa tensão produtiva entre antecipação e abertura, uma plena consciência, aqui, não tem rigidez, mas a livre associação também não se dá ao léu. Ela é atravessada por uma inquietação, mas não procura defender uma tese. Como observa Rey, “a obra se *fazendo* constitui-se numa utopia na medida em que a idealização de um projeto é como o lançar uma flecha: partimos de um ponto determinado como uma mira, porém o ponto de chegada só poderá ser determinado pela trajetória” (2002, p. 7). Novamente,

Esse fluxo se assemelha a uma escrita ensaística, livre do compromisso com o rigor literário, que dá livre curso às associações de ideias, como no pensamento, não aquele [que] defende uma tese, atrelado a uma lógica interna, mas aquele que vagueia solto, que cria o seu próprio caminho, que engendra e concatena ideias no seu próprio devir (Yakhni, 2014, p. 122).

O filme se torna, assim, um espaço de improvisação controlada, de estrutura aberta, em que o acaso e a consciência coexistem e no qual a montagem, talvez, por fim, seja o lugar no qual todos esses *gestos* – de acaso, de deriva, de associação – se encontram e se organizam. Varda descreve esse procedimento recorrendo uma metáfora musical:

É como um concerto de jazz. Eles pegam um tema, um tema famoso. Tocam tudo junto como um refrão. E então o trompete começa com um tema e faz um número. E então, no final do solo dele, o tema retorna, e eles voltam para o refrão. E então o piano retoma o tema. Um outro enlouquece, sabe, e então volta para o tema e volta para o refrão. Eu tinha a sensação de que minhas digressões eram assim – um pouco de fantasia; um pouco de liberdade para tocar a música das coisas que sinto, das coisas que amo (2009 *in* Kline, 2014, p. 201, tradução minha)⁹².

O que Varda parece fazer é pensar o filme, diria Consuelo Lins “como ‘ação de tentar alguma coisa’ e ao mesmo tempo ‘os resultados da tentativa propriamente dita’; carta metacinematógráica que transforma uma experiência em se fazendo reflexão sobre essa experiência”. Tal exercício fílmico – que também é um “diário”, “caderno”, “carta” –, “serve ainda como máquina do pensamento, que imprime rupturas, resgata continuidades, reflete experiências [...]” (Lins, 2006, 127-128), sem que possamos prever os caminhos que tomará. Se quisermos pensar o documentário como fruto de uma inquietação diante do mundo, podemos, talvez, também aproximar essa ideia de uma noção de “pesquisa em artes”, quer dizer, no sentido de “um movimento de investigação que [...] situando-se no lado da nascente do fluxo, apresenta seu objeto em constante devir, isto é, em constante processo de formação/transformação, [...] ‘como algo que não cessa de nascer no devir e no declínio’” (Rey, 2002, p. 6-7).

Assim também o cinema de Varda constrói, a partir de todo esse deslocamento associativo, uma verdade situada, isto é, “sem que haja um compromisso didático ou científico” (Yakhni, 2011, p. 73), pautado mais uma vez na impressão de uma narrativa que se configura mais por um ponto de vista contextual que articula as associações e inflexões nela presentes. Novamente há certa afinidade com a caderneta de notas que, de acordo com as premissas da antiguidade grega descritas por Foucault, possui dois princípios: a verdade local da sentença e seu valor circunstancial de uso, no qual essa escrita de si e para si tem de combinar “a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade da verdade que nela se afirma e a particularidade das circunstâncias que determinam seu uso” (Foucault, 2006, p. 151). Por fim, estaria constituído o seguinte:

Uma arte cuja pluralidade de significados é dada segundo a capacidade que cada sujeito tem de imprimir e compor, à sua maneira, a partir de seus próprios arquivos. Uma prática de escrita ampliada e abrangente, que ofereça múltiplos sentidos e cuja leitura não se dá de forma linear, mas em diferentes direções e dimensões. E é neste ponto que o cinema surge como prática. Pois à medida que reconecta e atualiza o passado, mas também dá a ver um futuro – criar é descobrir, sugere Cusicanqui – o cinema seria capaz de romper desde dentro com as amarras do discurso corrente e a lógica do pensamento hegemônico (Toniazzi, 2022, p. 19).

A abertura ao imprevisível, portanto, não é apenas temática, mas estrutura o próprio fazer. Se há um espírito à deriva, ele não está apenas representado, como afirmaria Bernardet, mas ele se encarna na forma. O filme deriva porque foi feito à deriva, não no sentido de abandono, mas como prática consciente de deslocamento, de associação e de rodeio; um espaço móvel que caracteriza o filme, então, não como resultado acabado, mas como gesto que materializa um caminho formativo contínuo. Não à toa *Les Glaneurs* termina tão abruptamente, ainda que num fechamento circular clássico, em que cada imagem encontra seu lugar não por obediência a um plano rígido, mas por todo um percurso contornante que a levou até ali. Nessa dimensão processual, a obra não é somente gestada em seu percurso, mas ela é a sua própria trajetória, é o processo mesmo, a materialidade do próprio percurso que se apresenta como obra, se dá a ver em ato.

Sarah Yakhni aponta para como o *encontro*, estruturado tanto como acontecimento quanto como aspecto simbólico, atravessa a própria sensibilidade que organiza o filme e torna-se mais um eixo que modula a narrativa – não somente em *Catadores*, como nos outros filmes de Varda –, unindo a materialidade do mundo e a percepção subjetiva, constituindo situações reveladoras de sentidos que proliferam outros encontros, isto é, “o encontro assume a função de motor da narrativa, impulsionando as personagens a criar uma dimensão de si mesmas

motivada pelo filme, dobra por onde as personagens tecem fabulações de si mesmas, se inventam e reinventam na fronteira entre o real e o imaginário” (Yakhni, 2014, p. 155).

É evidente como o momento presente é capaz de gerar algo no encontro inesperado com alguém ou alguma coisa, mesmo em seus filmes mais convencionalizados ou institucionalizados. Um exemplo dessa pequena fissura do encontro fortuito no tecido do filme se dá em *Cléo de 5 à 7* quando o homem que faz truques com sapos na calçada e desestabiliza a protagonista, interrompe a narrativa e abre uma linha de fuga na experiência cinematográfica.

O filme se construiria, assim, como um organismo poroso, aberto à alteridade e às contingências do processo. O acaso, portanto, não é mero improviso, mas um método de criação que opera pela incorporação do imprevisto. Podemos dizer até que isso se torna um certo princípio de trabalho para Varda, alinhada a suas fortes noções de intuição e acolhimento de sensibilidades na realização filmica. Yakhni dá um exemplo ao comentar do momento em que Varda encontra a primeira batata coração em *Glaneurs*, aliás, um no qual o entusiasmo quase obsessivo da cineasta deixa escapar a espontaneidade do momento:

O gesto de entrar em quadro para pegar a batata reafirma o *procedimento work in progress*, na medida em que, como aponta Cohen, o seu produto “é inteiramente dependente do processo, sendo permeado pelo risco, pelas alternâncias dos criadores e atuantes e, sobretudo, pelas vicissitudes do percurso”. Nesse sentido, a descoberta da batata em forma de coração no ato da filmagem, a decisão de se aproveitar dela imediatamente e incorporá-la como elemento da narrativa, revela essa dependência direta do processo, de sua abertura para o acaso, para as circunstâncias que se apresentam no percurso e revelam o processo de realização como parte da obra que está sendo criada (Yakhni, 2014, p. 134).

Aqui são muitas essas ocorrências do acaso e do encontro que evidenciam a natureza artístico-manual que está presente na feitura desse cinema vardiano. Em certo ponto da carreira, a cineasta afirma ter parado de escrever roteiros ou fazer preparações muito extensas para suas filmagens, como costumava fazer no início da carreira; não podemos descartar que, no geral, a própria realização documental prevê a abertura ao inesperado, mas ao menos desde os anos oitenta parte da filmografia de Varda esteve alinhada a uma noção ainda mais aberta de descoberta do filme durante seu processo de feitura. Temos isso explicitado logo ao início de *Visages, Villages*, quando ela e JR estão planejando como prosseguirão com a realização e Varda opta por ir ao encontro espontâneo de seus sujeitos: “o acaso é meu melhor assistente”, diz ela na ocasião. Yakhni dirá que “dentro dessa perspectiva a obra incorpora [...] linhas de força de ‘irracionalidade’ que incluem sensações, pulsões, o pensar e sentir intuitivos, não-lógicos, sendo que se constitui um paralelo entre o processo e o produto, paralelo esse que se constitui como matéria mesma dessa criação” (2014, p. 122-123).

O acaso, aqui, é não apenas um dado, mas uma atitude ética atrelada a um princípio tanto de abertura quanto da atenção que transforma o encontro fortuito em imagem significativa, configurando, na verdade, uma poética do acaso (Fig. 70). Em outras palavras, “algo assim como a possibilidade de um devir plural e criativo, sem padrão nem projeto, sem uma ideia prescritiva de seu itinerário e sem uma ideia normativa, autoritária e excludente de seu resultado, disso a que os clássicos chamavam ‘humanidade’ ou ‘ser plenamente humano’” (Larrosa, 2003, p. 12).



Figura 70 - *Deux Ans Après* (2002), 26 min. Varda vai encontra o “Sr. Botão” que lhe enviou uma carta curiosa.

Todavia essa abertura não se dá fora do mundo, mas numa plena presença nele. O contexto ideal da experiência artística é aquele que se constitui na relação viva entre sujeito e mundo, na intensidade do encontro e, portanto, na imediaticidade desse contato. Para John Dewey, “o que quer que proporcione em alguma medida o enriquecimento da experiência imediata é, nessa medida, estético. O resto é comentário [...]” (Kaplan, 2010, p. 11). E, nota-se, uma imediaticidade perceptiva que não se confunde com superficialidade. Sua aproximação do real é direta e, igualmente, minuciosa; não abdica de um olhar íntimo e detalhado, pelo contrário, ela procura entender pelo contato mais próximo possível com aquilo que encontra.

Penso que se ousássemos esse *gesto*, essa mesma objetividade de entendimento, inquisitivamente tenaz, mas largamente aberta, descobriremos uma relação de pura subjetividade no contato com o mundo, pois em toda a imanência há uma possibilidade de transcendência. Não podemos propriamente experienciar um além se não estivermos propriamente presentes num aqui e num agora. Essa concepção ilumina as próprias declarações de Agnès Varda sobre seu processo. Ela repetidas vezes fala de “[...] filmar assim que a ideia

me ocorre, especialmente documentários. [...] Um choque, uma emoção, uma estrutura – e filmamos (1982 *in* Kline, 2014, p. 111, tradução minha)⁹³.

Ao falar de *Sans Toit ni Loi* (1985), por exemplo, ela observa a necessidade desse equilíbrio no cultivo de disposição perceptiva com todos os sentidos plenamente ativos e não compartimentalizados, sustentando forte presença e senso participativo, como que querendo experienciar as coisas quase sinestesticamente prestando atenção em tudo o que ocorre a todo tempo:

Então você tem que trabalhar com livre associação e devaneio, se deixar levar por memórias, encontros fortuitos, objetos. Eu tento alcançar um equilíbrio entre a disciplina rigorosa que aprendi em trinta anos fazendo filmes e esses muitos momentos imprevistos e vibrações do acaso. Se o filme parece atual, não é porque retrata uma jovem à margem, mas porque eu trabalho com o que está acontecendo no momento mesmo da filmagem. A coisa mais atual no meu trabalho sou eu no dia em que estou filmando (1985 *in* Kline, 2014, p. 125, tradução minha)⁹⁴.

Abraham Kaplan dirá que “na arte, o que parece certo é certo. O importante é que o contexto ideal da experiência estética depende apenas do que ela proporciona à percepção” (Kaplan, 2010, p. 11), coincidindo com uma disposição ao risco do aqui-agora, atentando, mais uma vez, às contingências do presente de maneira a permitir que o que quer que parecesse encerrado se reabra como experiência. Talvez daí venha a plasticidade que atravessa o cinema de Agnès Varda com incrível predisposição à maleabilidade e à incorporação do que lhe aparece no decorrer do processo.

Como quem diz não à fixidez e ao comodismo de qualquer tipo, essa disposição de Agnès Varda, que é ao mesmo tempo sedutora e imprevisível, disponível e instável, aparece como deliberada atitude de não criar a partir do que vem fácil, do que vem pronto, do que já está dado, mas desde a condição de possibilidade de acionamento da própria experiência⁹⁵. Há algo de tenaz nessa conduta, mas também de uma inegável espontaneidade, um auto-movimento de vivenciar a atividade criadora sob a sensação de abertura e de possibilidade que é característica do poder espontâneo do pensamento que faz de nós um ser sem permanência e fixidez.

Jorge Larrosa, falando de inquietude e desassossego, traça uma elaboração curiosa. Ele fala de enfermidades que têm a ver com a alma e o cérebro, com a nossa relação com o tempo e com a certeza. Ele reitera a afirmar que há em nós uma vontade de romper o confinamento, um impulso de partir, um desejo de liberdade lutando contra este costume de rodar em torno do que já sabemos, do que já pensamos, do que já desejamos, repetindo interpretações familiares, confirmando projeções antecipadas, enquadrando nossa atividade pelas mesmas categorias,

métodos e sistemas de organização que usamos para compreender o mundo, com suas classificações, hierarquias e abstrações, que não apenas explicam a experiência, mas também a delimitam, assim evitando o confronto com aquilo que é realmente exterior, diferente, inesperado. Larrosa diz que, enquanto o desassossego conduz à escavação do narcisista “quem sou?”, a inquietude produz uma “nostalgia dos espaços abertos”. Para ele, “os místicos e os poetas cultivam o desassossego. Mas a inquietude pertence sobretudo às crianças e aos viajantes”. Esse anseio por liberdade, assim, aparece como uma tensão vital. É abrir espaço para que algo nos desorganize, nos obrigue a rever nossas certezas, nos faça enfrentar o que não cabe inteiramente no que já sabemos nomear. Liberdade é, essencialmente, espontaneidade. “Por isso aqui, no limbo, o principal não é interrogar o que somos, e sim onde estamos. E isso para partir imediatamente” (Larrosa, 2015, p 104-105).

A estrada, recorrente em *Catadores* – assim como menos materialmente, mas não menos simbolicamente, em outros filmes –, parece ser a imagem concreta dessa poética do deslocamento e da abertura, o elemento de ligação real e simbólica de todos esses *détours* e devires. Ela substitui a organização narrativa tradicional por organização espacial de territórios literais e imaginários (Yakhni, 2014, p. 129), materializa a ação de percorrer, de deslocar-se; não apenas conduz, como expõe quem por ela trafega à contingência do caminho, reconfigura o movimento do olhar como um que abre novas vistas a cada curva e inscreve o sujeito como alguém em trânsito, aberto a descobertas e ao encontro com a outridade (Fig. 71), inclusive àquela que atravessa a si mesmo, como bem pontua Heynemann, “[...] as imagens engendradas por essa filha de refugiados gregos são marcadas por exílio e errância” (*apud* Toniazzi, 2022, p. 69).

Se a estrada formalmente estrutura o filme como percurso, ela igualmente convoca um imaginário mais amplo no qual o deslocamento significa também um formar-se. Historicamente a ideia de viagem está ligada a um processo de formação, “sem dúvida, porque viajar aguça a nossa percepção” (Varda, 1981 *in* Kline, 2014, p. 105, tradução minha)⁹⁶. Basta pensar no propósito original de todos aqueles *Grand Tours* europeus do dos séculos XVII e XVIII. É uma ideia até bastante básica: a criatura “desculturada” precisar sair para ver o mundo e voltar uma pessoa mudada e com suas perspectivas ampliadas, pois a viagem essencialmente implica mudança, desconforto, diversidade, estranheza; implica experiências fora do espaço de circulação original do sujeito. Mas há também quem sustente que nossa própria capacidade de pensamento deriva do movimento, de que pensamos porque nos movermos.



Figura 71 - *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000), 39 min.

Varda, uma viajante em múltiplas esferas, certamente concorda com estas noções, muitos de seus personagens estão constantemente a deslocar-se, mas talvez o exemplo mais claro do efeito formativo disso seja *Cléo*. Ali, a representação do deslocamento físico pela cidade corre em paralelo com o deslocamento de perspectiva da personagem, sendo uma representação bastante explícita nesse caso: quanto mais se deixa atravessar pela vida alheia e

a materialidade do cotidiano pela qual passa e vê passar, mais se desestabiliza. A moça que era objeto de olhares passa a ser o sujeito que olha, adquirindo não mais uma noção de si mesma a partir do outro, mas uma noção do outro que informa a noção de si mesma.

Há certa sabedoria em alternar o mais frequentemente possível o familiar e o desconhecido, eliminando o preconceito e estimulando o humor. A própria Varda, em todos aqueles filmes e fotos nas quais tanto viaja, instaura essa errância como sinônimo de diversidade e desnaturalização do olhar, como uma abertura ao mundo que acarreta a vê-lo de outra forma no retorno à casa, como a própria parece fazer quando volta para casa e olha as manchas de infiltração de seu teto em *Les Glaneurs* como pinturas abstratas. “‘Sempre há viagens a serem feitas’, costuma-se dizer” (Varda, 1981 in Kline, 2014, 107, tradução minha)⁹⁷.

Para Larrosa, a ideia de experiência formativa contém em si a noção de viagem⁹⁸, sendo exatamente esse o sentido de errância que atravessa o filme; territórios literais e imaginários, uma viagem exterior que se torna viagem interior:

De fato, a ideia de experiência formativa, essa ideia que implica um se voltar para si mesmo, uma relação interior com a matéria de estudo, contém, em alemão, a ideia de viagem. Experiência (Erfahrung) é, justamente, o que se passa numa viagem (Fahren), o que acontece numa viagem. É a experiência formativa seria, então, o que acontece numa viagem e que tem a suficiente força como para que alguém se volte para si mesmo, para que a viagem seja uma viagem interior. [...] A formação é uma viagem aberta, uma viagem que não pode estar antecipada, e uma viagem interior, uma viagem na qual alguém se deixa influenciar a si próprio, se deixa seduzir e solicitar por quem vai ao seu encontro, e na qual a questão é esse próprio alguém, a constituição desse próprio alguém, e a prova e desestabilização e eventual transformação desse próprio alguém (Larrosa, 2003, p. 53).

Em certa medida, a arte também expressa este efeito de viagem. Quando entramos em contato com uma obra de arte – e, no que nos interessa aqui, com a arte do cinema – somos forçados ao contato com a alteridade, com o estranhamento, com modos de ser e agir que não são aqueles com os quais estamos acostumados; o mais básico e automático dos gestos sensórios ou dos raciocínios lógicos, uma vez distinto, terá de ser reaprendido. Em entrevista, Varda lembra de uma observação que certa vez lhe foi feita por um crítico a propósito de célebre frase de Stendhal segundo a qual “o romance é um espelho que se leva ao longo de uma estrada”, e acrescenta: “Toda obra de arte é uma viagem, tanto a obra quanto as personagens que a compõem. Sem dúvida, você sentiu esse efeito de espelho, o efeito de prisma. Quando algo passa, torna-se uma imagem, e essa imagem nos faz fantasiar e refletir (1985 in Kline, 2014, p. 121, tradução minha)⁹⁹. Nisso talvez passemos a questionar nossos próprios costumes e modos de ser, olhemos para nós mesmos como algo também estranho e procuremos relocalizar em

qual espaço encontra-se o sentido, o que não significa ausentar-se da materialidade do aqui e agora, mas um distanciar-se de si mesmo ao ponto de poder enxergar-se como que de fora.

Ver-se como outro, portanto, é adotar um ponto de vista que não coincide inteiramente com o próprio, experimentando-se um certo descentramento que produz como que uma fissura nesse modo de pensar. Nesse caso não é fortuito que essa concepção encontre eco na noção de uma imaginação poética de seu tutor de outrora, Gaston Bachelard, para quem é no devaneio poético, nessa deriva do pensamento, que se reencontra a própria alma. Quando Varda fala de seu trabalho como movido por “um rio subterrâneo de instintos” ou afirma que suas escolhas nascem majoritariamente de um sentimento e um senso intuitivo (1970 in Kline, 2014, p. 44), ela parece descrever precisamente essa dinâmica, na qual as ideais emergem de uma consciência em estado de escuta, de um espírito livre e sonhador, de uma imaginação que ilumina o objeto por dentro, ao invés de apenas enquadrá-lo desde fora. Conhecer, nesse horizonte, não significa aplicar ao mundo um esquema prévio, mas experimentá-lo, deixar-se afetar por ele, consentir ao espanto que as coisas provocam e vagar solta por aquilo que sugerem em nossa percepção.

Ao invés de organizar o mundo segundo hierarquias claras ou categorias estabilizadas, seu olhar parece expor-se a este mundo de maneira mais permeável, como se abdicasse daquela distância confortável que normalmente nos protege do real. Ao invés de ficar no rosto dos entrevistados, como convencionalmente seria de se esperar, ela frequentemente desvia ao rosto de outros indivíduos, a suas mãos e pés, às atividades que se passam ao fundo, a manchas nas paredes que destacam sua silhueta; passeia, repara, repousa como se fosse percebendo o que olha; e, ao mesmo tempo, essas figuras de fundo, essas partes de relance, esses detalhes aparentemente secundários são fitados profundamente por Varda, como se de repente quisesse descobrir algo, saber mais, olhar mais, como faz com os rostos marcados que atravessam sua lente em *L'Opéra Mouffe* (Fig. 72), “aqueles caras que passam pela rua falam com tanta eloquência”, ela comenta (1971 in Kline, 2014, p. 50, tradução minha)¹⁰⁰.

Seus gestos, suas pausas e a maneira como percorre os espaços produzem a impressão de uma sensibilidade que se organiza segundo um regime de percepção mais errante e contemplativo, que parece querer escapar enquanto os outros se acomodam. É como se a todo tempo o movimento fosse aquele que costumeiramente realizamos diante de uma obra em um museu ou galeria: nos aproximamos, nos afastamos, vamos a uma panorâmica, e então voltamos a um detalhe aqui outro ali, percorremos a superfície em busca de algo que ainda não havíamos notado.



Figura 72 - *L'Opéra Mouffe* (1958), 7-9min.

Nesse *gesto*, as coisas mais ordinárias elevam-se em intensidade tal que o mundo surge como que saturado de presença, como se nenhum elemento estivesse completamente inerte ou indiferente ao olhar e à experiência desse olhar. Tudo parece plenamente significativo: objetos e rostos, superfícies e restos, e o olhar que os percorre não permanece exterior a eles, mas se deixa atravessar, se quer confundir, se quer partícipe, como se cada fragmento do real pudesse momentaneamente conter um mundo inteiro no qual se mergulha¹⁰¹. Podemos perceber este gesto no exemplo de uma sequência de *Les Glaneurs et la Glaneuse* em que, em meio a uma entrevista com Alain F., a câmera se desvia aos patinadores e aos desmontadores da feira que se movem nas periferias do quadro (Fig. 73). Não é dispersão, é antes um olhar ao redor, um olhar para onde o olho costumeiramente não vai, e nesse filmar nos convida a esse *gesto* de percepção, de uma atenção plena e não-hierarquizada, pelo próprio olhar da câmera e a maneira como ela circula.

Entre o caminho percorrido e o ritmo interior que o atravessa, Varda reivindica uma forma de deriva atenta, que pressupõe, me parece, menos a aplicação de um método ou formato do que a sustentação de uma rigorosa disponibilidade, isto porque a oportunidade favorece a mente preparada, aqui, particularmente, não para “refletir” o que já existe, mas para “infletir” a

experiência a ponto de reconhecê-la como outra. Trata-se de sustentar o interstício instável em que o sensível e o inteligível ainda não se solidificaram em categorias fixas. É nesse intervalo de relação com aquilo que nos desloca que a alteridade retorna como condição de possibilidade do pensamento.



Figura 73 - *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000), 1h16min.

Sob esse prisma, penso que a prática ensaísta se impõe menos como “forma” ou, mais especificamente, “gênero”, do que como “operação”. Designa um modo de proceder: um *gesto* que se constrói na abertura, no experimento, na interlocução, no endereçamento a um outro; reaparece, eu gosto de pensar, sob a forma de correspondência, pois supõe uma prática

fundamentalmente epistolar sob a qual escreve-se sempre a alguém, ainda que esse alguém seja também uma versão deslocada de si mesmo, ou uma que se quer deslocar.

O filme vardiano estabelece o *gesto* de partilha não visando transmitir informações, mas produzir estes deslocamentos, transformar aqueles que desta partilha tomam parte, realizando a dupla ação de agir sobre o remetente e agir sobre o destinatário, de modo a ser propício que retomemos a prática epistolar descrita por Foucault (2006) – na mesma conversa sobre a caderneta de notas –, como uma que aproxima-se tanto da experiência da realização fílmica, quanto da experiência espectral, sobretudo porque está circunscrita no *ensaio*.

A vontade de *ensaiar* é formativa por excelência, uma vez que quer o experimento e se dispõe à transformação. *Ensaiar* é pensar fazendo, tal como o cinema de Varda pensa filmando. A reflexão não acontece depois da experiência, mas coincide com esta experiência. Como observa Bernardet (2011), o ensaio é autorreflexivo pois pensa o próprio gesto que o constitui, bem como também porque torna visível essa constituição. O filme não se limita a tematizar um objeto, ele incorpora os próprios *gestos*, tornando visível a relação que os funda e produzindo transformação pela própria exposição que realiza. É que, como lembra Foucault, com a ajuda de Sêneca, “ao se escrever, se lê o que se escreve, do mesmo modo que, ao dizer alguma coisa, se ouve o que se diz” (2006, p. 153). Aqui, o filme não é apenas sobre catadores, é também sobre filmar os catadores, sobre a troca que se instala entre quem segura a câmera e quem se deixa enquadrar. Nessa operação, a subjetividade não figura como origem soberana do discurso, mas como algo que se transforma no próprio ato de exposição.

Por isso mesmo, o ensaio ultrapassa o estatuto de gênero. Há no ensaio uma operação cíclica, na qual quem ensaia se põe não apenas a uma autorreflexão, mas também dispõe tal processo a exemplo, tornando público o processo em todas as suas hesitações, desvios, elucubrações, numa espécie de depoimento de trabalho que pode, quem sabe, possibilitar uma transformação que atinja tanto quem escreve ou filma, quanto quem lê ou assiste. Como diria Foucault, “a escrita que ajuda o destinatário arma aquele que escreve – e eventualmente terceiros que a leiam” (2006, p. 155).

Essa circularidade é característica de uma de uma prática criativa que, a todo momento e em todas as circunstâncias, nos inscreve continuamente em um processo relacional, uma habitação de “entrelugares”, próximo do que Larrosa descreve como uma tensão entre razão e sensibilidade e Varda como o equilíbrio entre o objetivo e subjetivo, que é característico do *ensaiar*.

Trata-se, então, de problematizar o modo como colocamos juntas as palavras e as coisas, à linguagem e o mundo, o inteligível e o sensível, o sentido e a experiência. Por isso nossa forma de nos situarmos na relação ou no interstício entre o real e à linguagem é, literalmente, vital. Essa, e não outra, é a questão do relato e do ensaio como linguagens da experiência. As demais são técnicas de escrita, ladainhas autojustificativas e banalidades metodológicas (Larrosa, 2015, p. 112-113).

Não se trata de alcançar correção formal ou adequação temática, mas de permitir que a imaginação produza experimentos espontâneos, aproximações sucessivas, novas relações, entre eixo e deriva, entre quem filma e quem assiste, entre imagens e sons, e, assim, abra a possibilidade de nos constituirmos como outros. É nesse contexto que Varda fala em “cinescrita”: uma escrita propriamente cinematográfica em que tudo participa do mesmo movimento de invenção que transforma o mundo ao mesmo tempo em que transforma quem o percorre. Parece-me que é isso que Agnès Varda entende como um bom trabalho ao declarar:

Veja, não estou falando do que outros consideram “bom trabalho”. Há muitos artistas fílmicos hoje que fazem filmes aceitáveis de várias maneiras diferentes. Para mim, “bom trabalho” significa outra coisa. É quando a imaginação toma clichês e estereótipos e os reinventa. É quando a mente realmente se solta, quando as associações são livres para assumir o controle. É quando começo a escrever em termos puramente cinematográficos. *Cinescrita*, podemos dizer isso? Novas relações entre imagens e sons nos permitem desmascarar imagens e sons que antes estavam suprimidos, ou escondidos em nós... É isso – fazer filmes com tudo isso mais emoção, é isso o que chamo de “bom trabalho” (Varda, 1982 in Kline, 2014, p. 110, tradução minha)¹⁰².

5 BRINCAR, IMAGINAR E EXPERIMENTAR

Em um debate televisivo entre John Berger e Susan Sontag sobre a natureza das histórias e da narração, Berger faz um interessante comentário sobre a possibilidade de a experiência ser partilhável e sobre o papel da imaginação nesse processo: “Eu acredito que a imaginação é precisamente isto. Ela começa bem cedo na infância, começa com a identificação de uma criança com um brinquedo ou com um animal. Essa capacidade para empatia é, me parece, o primeiro fruto dessa criação social que é a imaginação” (Berger *in* VOICES... 1983, 57 min, tradução minha)¹⁰³. Imaginar, para Berger, parece não ser, em qualquer medida, um ato isolado, restringido ao domínio de uma projeção da interioridade, mas um ato de caráter relacional, algo que se dá no encontro, que se configura num entrelugar do eu com o outro, do visível e do invisível, entre a ausência e a presença. Faz aderir corpo e alma ao mundo de maneira a tornar percepção em admiração (Machado; Abreu-Bernardes, 2013, p. 61).

A partir das concepções de Gaston Bachelard, aqui nas leituras de Meire Machado e Sueli Abreu-Bernardes, a imaginação “[...] é a própria mola da produção e aceleração do psíquico, ela provoca um fluxo de imagens novas. Nessa vertente fica claro que a imaginação liberta e impulsiona o homem para uma busca de si mesmo, imagens que ultrapassam a realidade” (Machado; Abreu-Bernardes, 2013, p. 61). Portanto, a imaginação não deveria ser compreendida como simples fuga do real ou como produção arbitrária de fantasias, mas como uma potência de deslocamento do olhar. Ela opera como uma força que reconfigura o que é dado, produzindo novas relações entre as coisas e abrindo o mundo a outras possibilidades de sentido. Em minha leitura, seria, então, uma prática de partilha que cria o comum não por consenso, mas por abertura.

Talvez possamos dizer que imaginar, frequentemente associado à criatividade e à expressão artística, implicaria ainda um certo desvio em relação às formas habituais de perceber, não se tratando necessariamente de inventar mundos fantásticos, mas de produzir um estranhamento no interior do próprio real, capaz de dar ao comum e ao banal formas extraordinárias e pesar o mundo e a vida de outra maneira. Implicaria um exercício contínuo de uma presença desarmada, de uma disponibilidade quase ingênua, não se tratando de não saber, mas de não estar saturado de saberes prévios, de olhar como quem ainda não sabe inteiramente como e o que deve ser visto, prezando pela intensidade do contato imediato – isto é, sem intermédios, não previamente mediado – que antecede à estabilização dos códigos e à

crystalização dos discursos com os quais sentimos, percebemos e denominamos aquilo que nos rodeia e nos constitui, e, portanto, mantendo aberta a possibilidade de dizer de outro modo.

Não raro, com Agnès Varda se percebe uma atitude de olhar que parece procurar inverter o que se está vendo, figurativa ou literalmente, como no sugestivo início de *Ulysse*, no qual a fotografia de uma praia de seixos, realmente de cabeça para baixo por consequência do funcionamento da própria câmera com a qual foi registrada, faz pedra transforma-se em astro, ao sugerir um céu de meteoros (Fig. 74). A imaginação aparece aqui como um exercício de variação perceptiva, capaz de deslocar o olhar e abrir o visível a novas possibilidades.



Figura 74 - *Ulysse* (1982), 2 min.

Um dos personagens de *Les Glaneurs et la Glaneuse*, Herve, cuja alcunha artística é VR 2000, me parece um ótimo deste olhar “alternativo” da realidade. Numa das cenas, ele apresenta um mapa providenciado pela prefeitura, com indicações, nas palavras dele, dos melhores locais para encontrar lixo (Fig. 75). Ainda que Varda recontextualize a fala, dizendo que o mapa na verdade indica os locais onde se depositar o lixo, faz-se evidente o fato de que, onde a administração pública vê locais destinados ao rejeito, Herve enxerga um território de descobertas possíveis, relação que passa, necessariamente, por um modo de olhar que não fixa o mundo em uma só perspectiva, mas o permite cintilar em múltiplos planos.

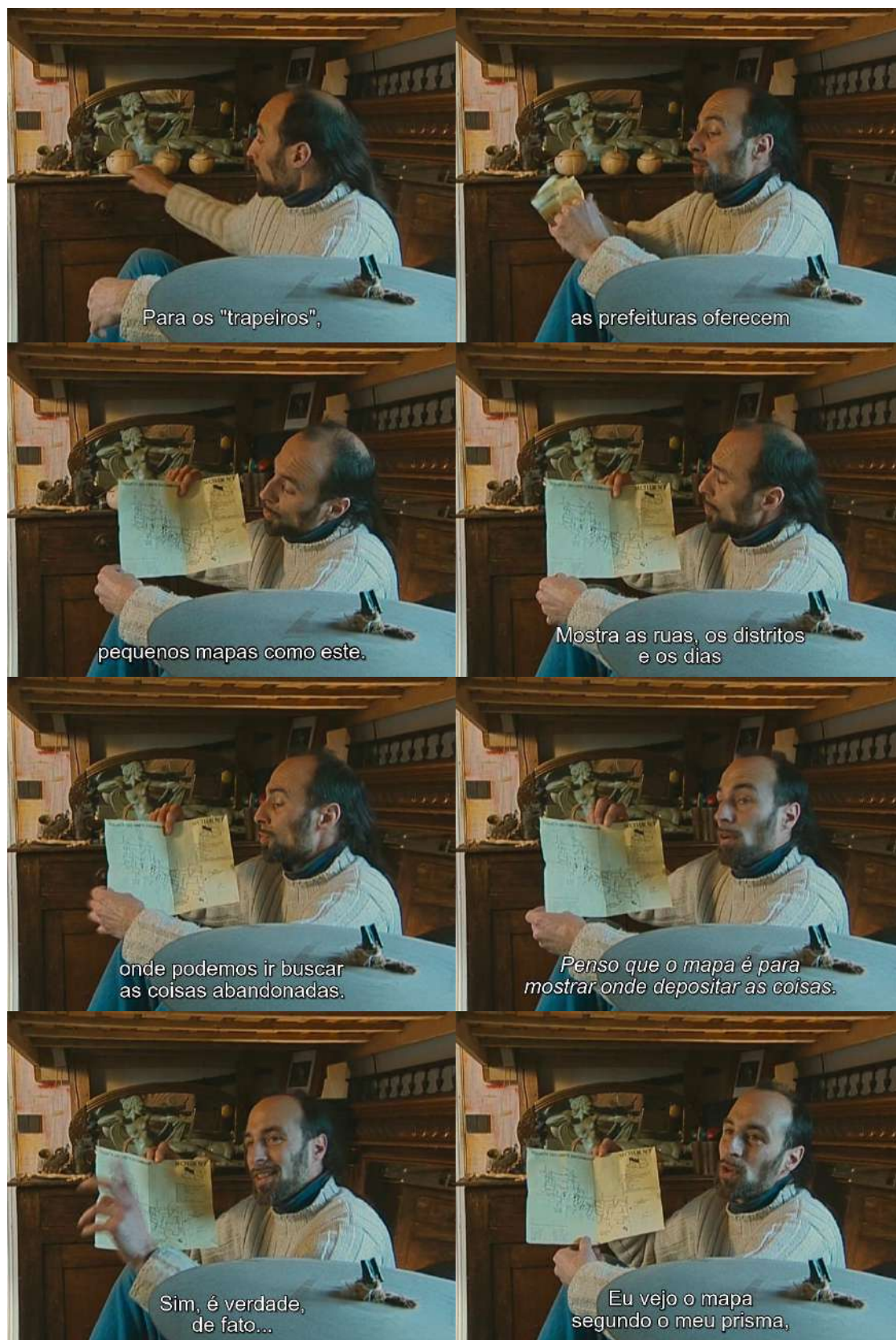


Figura 75 - *Les Glaneurs et La Glaneuse* (2000), 35 min.

Kathleen Coessens, estabelecendo um diálogo entre práxis e reflexão a partir da ideia de uma percepção distinta inerente a artistas – que, segundo ela, enxergam e apresentam ao público coisas que este muitas vezes não percebe –, nota que “a arte não olha para o mundo através de binóculos, mas sim através de um prisma. [...] O artista sempre voltou sua atenção para ângulos do mundo diferentes, muitas vezes inesperados, resistindo não apenas ao óbvio, mas também ao foco disciplinar forçando o olhar a partir de certo ângulo” (Coessens, 2014, p. 4), rejeitando as limitações ou fechamentos de uma percepção mais dura em prol da liberdade de significações.

O olhar prismático é aquele que não captura o objeto, mas o faz variar. Uma atividade que tem mais a ver, talvez, com o pensamento, isso porque “o pensamento”, sugere Jorge Larrosa, “é sempre uma indisciplina ou, dito de outro modo, um acontecimento, um talvez, que não se pode nem produzir, nem predizer, nem presumir, e que, além do mais, acontece, ou pode acontecer, em qualquer lugar” (Larrosa, 2015, p. 126). Ao refratar o real em múltiplas perspectivas, o *gesto* artístico reconfigura a realidade a partir de um movimento de admiração, preservando a heterogeneidade e a mobilidade das imagens, permitindo que elas permaneçam em sua estranheza e em sua potência de transformação.

Ainda que, na cena supracitada, Varda “corrija” Herve – o que não é incomum nas interações que vemos nem nos testemunhos que fazem delas –, eu argumentaria que a cineasta partilha desse modo olhar para as coisas, e que o olhar que espelha em seu cinema se inscreva justamente nessa vontade de variação, cultivando, como coloca Coessens, uma “gastronomia dos sentidos” a partir de distintas perspectivas sensoriais e encontros estéticos variados, passíveis como fontes de criação e, por consequência, de transformação (Coessens, 2014, p. 4-5), ao menos é o que percebo gritantemente evidenciado no modo como a cineasta filma as manchas em seu teto (Fig. 76).

Um teto podre, posso acrescentar – mas eu conserto. Você não acha engraçado o jeito como digo que [o teto] poderia ser uma pintura – que poderíamos admirá-lo num museu? Éh, qualquer coisa pode ser arte. Qualquer coisa pode ser beleza. E não vamos ficar, “Este é o teto podre. E este é o museu.”. O teto está podre – me perturba, o vazamento. Tem água entrando – tac-tac-tac. Mas veja, por que eu deveria entrar em um museu e dizer: “Tapiés é lindo quando eu tenho isso [no teto]?” [No filme], eu digo, “meu teto é uma obra de arte”. E isso é transformar a vida em – sabe, encontrar não apenas beleza – recreação, alegria, diversão. Encontrar diversão onde às vezes há apenas um tédio; encontrar diversão quando é um fardo. Você sempre pode fazer algo parecer diferente. O que é uma maneira de dizer que estou, de certa forma, protegida da infelicidade. Há uma grande infelicidade na minha vida e uma grande dor. E estou protegida, de certa forma. Sabe, sinto que até os mortos ao meu redor me protegem. Portanto não tenho muito direito de reclamar (Varda, 2009 *in* Kline, 2014, p. 202, tradução minha)¹⁰⁴.

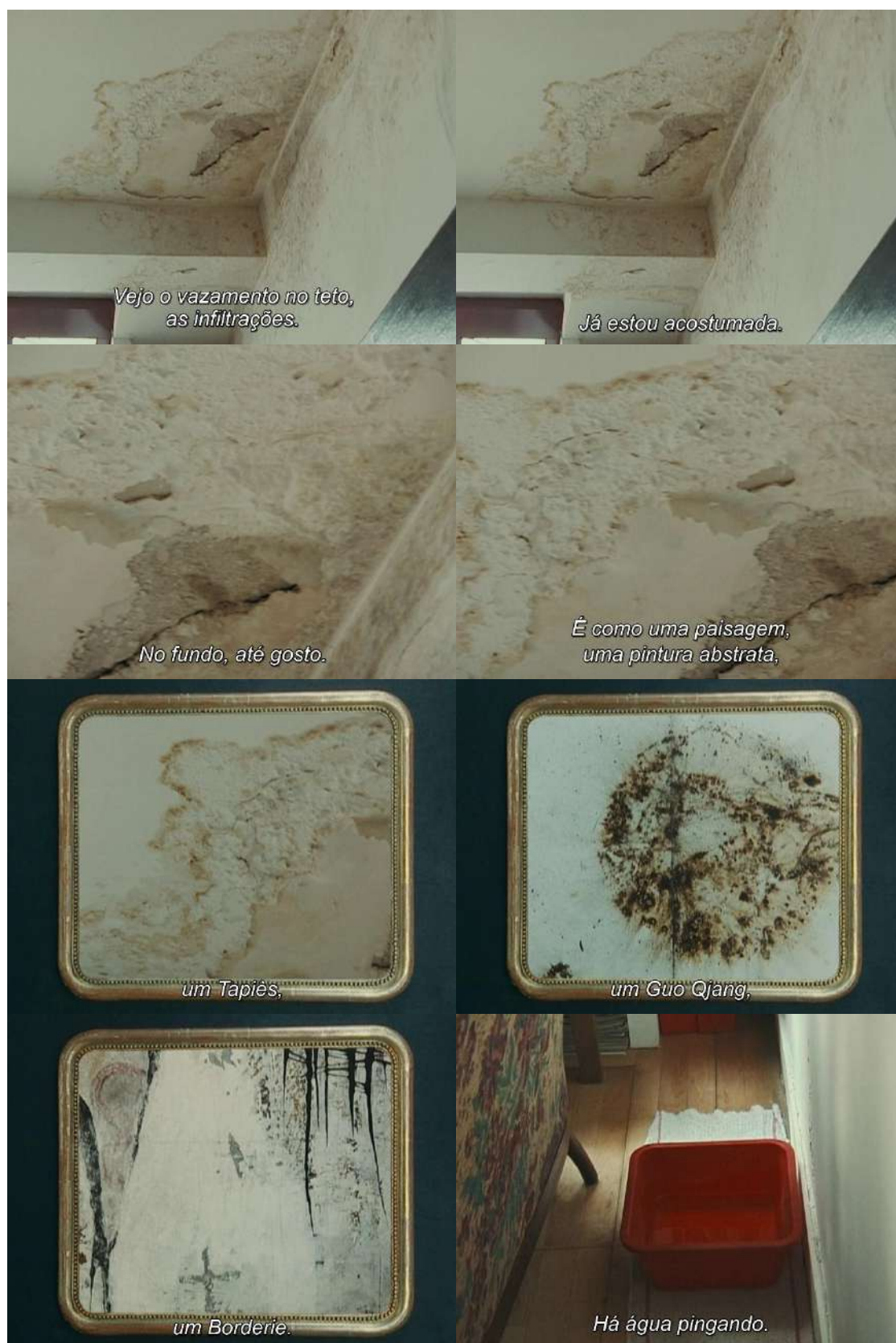


Figura 76 - Les Glaneurs et La Glaneuse (2000), 33 min.

O que eu denominaria aqui como claramente um exemplo do *gesto artístico* – nesse sentido evocando contemplação, heterarquia¹⁰⁵ e liberdade como um ideal –, é capaz de quebrar a lógica de mercado que opera na conjuntura atual e que tende a dominar tanto o mundo das coisas quanto o das consciências e das subjetividades. Ao invés de separar rigidamente arte e vida, Varda frequentemente procura revelar o potencial poético inscrito nas próprias situações ordinárias e nas coisas que dela fazem parte, incluindo muitas manchas em tetos e paredes por toda a sua filmografia.

O que estou querendo dizer é que essa disposição imaginativa implica, creio, uma forma particular de relação com o cotidiano afeita a um certo exercitar regularmente a imaginação ou, talvez pudéssemos dizer até, um devaneio. Todavia, aqui devanear não é estar alheio, não significa evasão ou distração, mas refletir de modo livre, justamente permitir que a mente tenha pensamentos próprios, fora da convencionalidade de suas cognições mecânicas. Devanear é dar à atividade intelectual a possibilidade de experiência, é permitir que a mente circule livremente entre imagens, sensações e associações, é fazer do pensamento, enfim, uma experiência estética. Segundo Fenanda Toniazzi, para o professor de Varda, Gaston Bachelard,

[...] no devaneio poético o que se encontra é a própria alma. E para isso, “um pequeno impulso de admiração é necessário para receber o lucro fenomenológico de uma imagem poética”. Nele, o conhecimento não parte do saber geral sobre as coisas – teórico e dedutivo – mas da paixão, da curiosidade, da experimentação e da intuição. [...] Segundo Bachelard, para se realizar com sucesso uma fenomenologia da imagem, seria preciso antes praticar uma fenomenologia do espírito ou da alma, onde tudo se origina e recebe sentido. Pois para ele, a imagem que nasce do ato poético é fruto de uma consciência livre e sonhadora, uma luz interior que ilumina o objeto desde dentro e não um simples reflexo de algo exterior, como a cultura, ou anterior, como a memória (Toniazzi, 2022, p. 23).

Um exemplo bastante ilustrativo dessa operação imaginativa aparece em *Le Lion Volatil* (2003), curta-metragem que acompanha um pequeno romance entre uma aprendiz de vidente e um funcionário das catacumbas parisienses. Varda brinca com a presença do monumento de um leão em bronze¹⁰⁶ que testemunha todos os acontecimentos de seu pedestal bem ao centro da localidade, reimaginando a imponente criatura substituída pela imagem de um de seus gatos (Fig. 77) que, apesar de milênios de domesticidade, ainda retém a posse soberba de grande felino. A imaginação, nesse caso, não cria uma realidade paralela, mas explicitamente desloca o sentido do que já se encontra ali, estabelecendo novas associações entre formas, presenças e escalas.



Figura 77 - *Le Lion Volatil* (2003), 1-9 min.

Penso que não devemos jamais desconectar o cinema de Agnès Varda de uma noção de realidade, todavia, em vez de simplesmente representar o real, a cineasta o atravessa, o reconstrói e o refaz no contato direto com o sensível, fazendo com que a imaginação apareça como ato relacional, um modo de olhar que também se deixa afetar por aquilo que encontra, colocando o sujeito como participante na contínua co-criação do mundo. Nesse sentido, o devaneio poderia talvez ser compreendido como uma forma de tornar consciente aquilo que, no sonhar, permaneceria disperso e fugidio, uma espécie de sonho lúcido no qual os efeitos de sentido da experiência não se dissipam nas vagas lembranças do despertar, mas podem ser acolhidos, elaborados e partilhados.

A potência do cinema como filtro prismático se encontraria justamente aí. Captado pelo olho-câmera e projetado pelo olho-eclã, faz ver o já visto de um outro modo. Philippe Dubois acredita que,

[...] de fato, nunca se está tão bem colocado para tratar fundamentalmente de uma forma de imagem que ao vislumbrá-la a partir de uma outra, através de uma outra, dentro de uma outra, por uma outra, como uma outra. Essa visão oblíqua, deslocada, parece frequentemente oferecer aberturas mais eficazes para se atingir o que está no cerne de um sistema. Entrar pela grande porta central, prevista para isso, e onde tudo já se encontra organizado para ser visto frontalmente, parece-me menos aguçado, menos pertinente, menos desbravador, que esgueirar-se sorrateiramente por uma pequena entrada lateral, capaz de revelar coisas inéditas (jamais vistas assim) e geralmente mais significativas e originais. Deformar os territórios com imagens (o ponto de vista daquele que sabe o que significa mover-se) é muitas vezes mais penetrante e fascinante que observá-las sabiamente de frente, lá onde elas se apresentam e onde, finalmente, fazem barreira (Dubois, 2012, p. 18-19).

O muralista Art Mortimer (Fig. 78), a quem Varda prontamente destaca como um afeito à ilusão e ao existencialismo, declara algo precisamente nesta linha de raciocínio em uma cena de *Mur Murs*:

Sou fascinado pela realidade e a ilusão... e a diferença entre os dois. Muitas vezes, algo que parece muito comum... pode, se desviado um pouco em uma obra de arte... pode se tornar algo muito estranho. E ao introduzir diferentes níveis, uma imagem

dentro de uma imagem... como uma espécie de imagem espelhada... e tento fazer com que as pessoas parem e pensem por um momento sobre o que exatamente eles estão olhando, quem são e o que estão fazendo (MUR..., 1980, 1h 09min).



Figura 78 - Mur Murs (1980), 1h 09min.

Esse gesto imaginativo-deslocante, se assim quisermos, se torna particularmente visível no modo como o ecletismo que atravessa o fazer artístico de Varda se materializa também na contaminação de suas imagens por outras imagens, fragmentando-as e recombinao-as: “[...] Eu gosto de reunir a realidade e sua representação. Esse é um objetivo geral, mas eu também justapponho imagens em movimento e imagens fixas, no vídeo e na fotografia” (VARDA PAR..., 2019, 1h37min), afirma a cineasta. “Adicionar à imagem fixa a proposta de olhá-la segundo uma duração determinada. Fazer viver, reviver o que é fixo através da vida do olhar” (Varda *apud* Dubois, 2012, p. 40) altera sua experiência e a reinscreve em novos contextos de associação, capazes de desencadear percursos inesperados do pensamento, dificultando um contato pronto e passivo com o que se vê. O que importa é menos a estabilidade da imagem do que a abertura ao jogo imaginativo e às livres associações que ela instaura (Fig. 79).

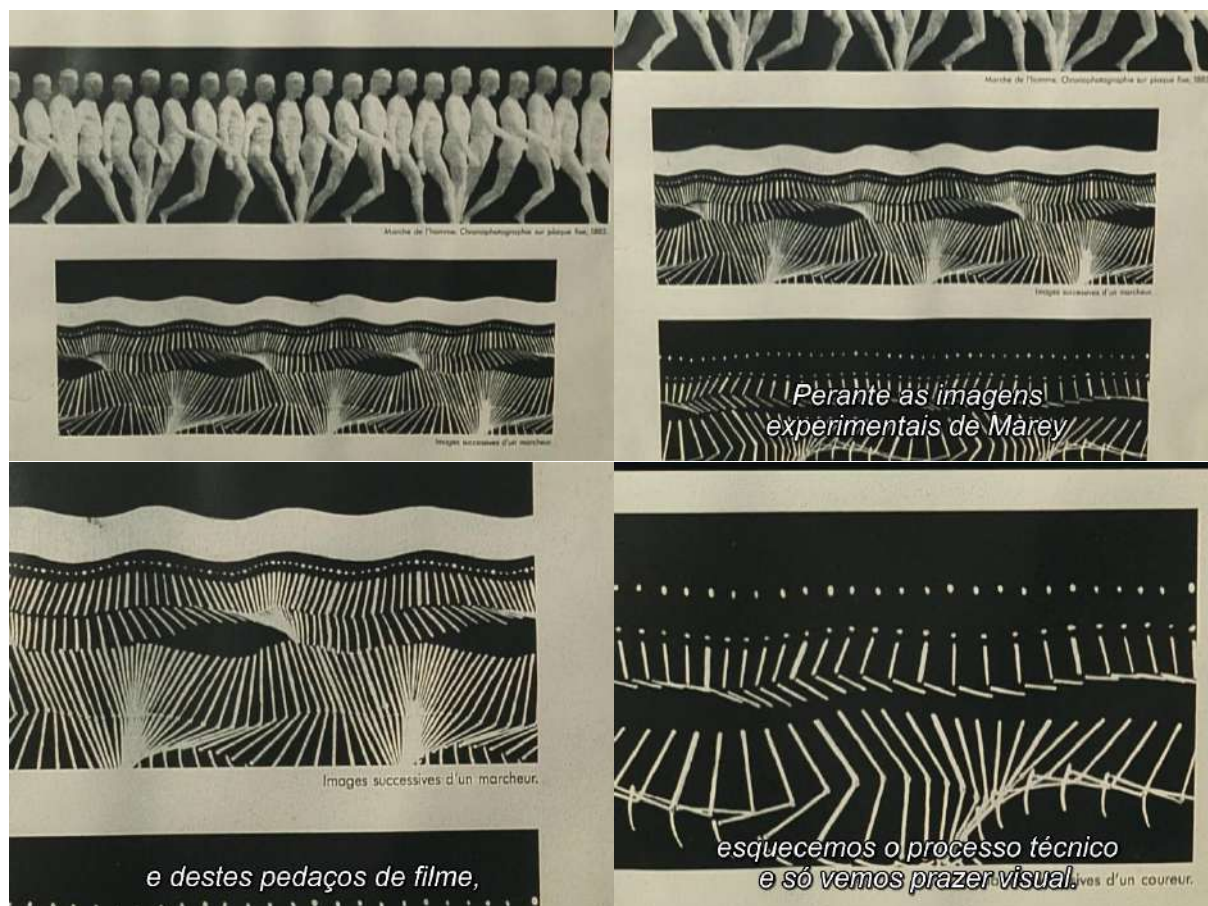


Figura 79 - *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000), 52 min.

Misturar e ressignificar são técnicas recorrentes dos dípticos, trípticos e mosaicos da prática artístico-visual de Varda¹⁰⁷ para fazer coexistir diferentes camadas de visualidade numa mesma composição. Em seu cinema, essa lógica é operada principalmente pela associação e contaminação entre imagens, como aquelas que se vê na troca entre charutos e jacarés de *Salut les Cubains* (Fig. 80) ou quando dissolve e destaca, refrata e devolve o real em fragmentos de cor e em desvios de perspectiva como se vê nos corpos amorosos e desmembrados que reaparecem em seus filmes (Fig. 81). Para Fernanda Toniazzi, “o cinema visto como campo de experimentação do pensar promove um deslocamento e passa, então, da ordem da existência à ordem da invenção” (2022, p. 21). A imaginação, mais uma vez, não suspende o real, mas reorganiza suas relações de modo a permitir que as coisas reapareçam sob novas intensidades perceptivas. “Eu diria, na verdade, o irreal que encontra expressão no real; o fantástico; um certo surrealismo na vida cotidiana que, em última análise, evoca a magia do encontro fortuito, a colagem da vida” (1994 in Kline, 2014, p. 152, tradução minha)¹⁰⁸, afirma Varda.

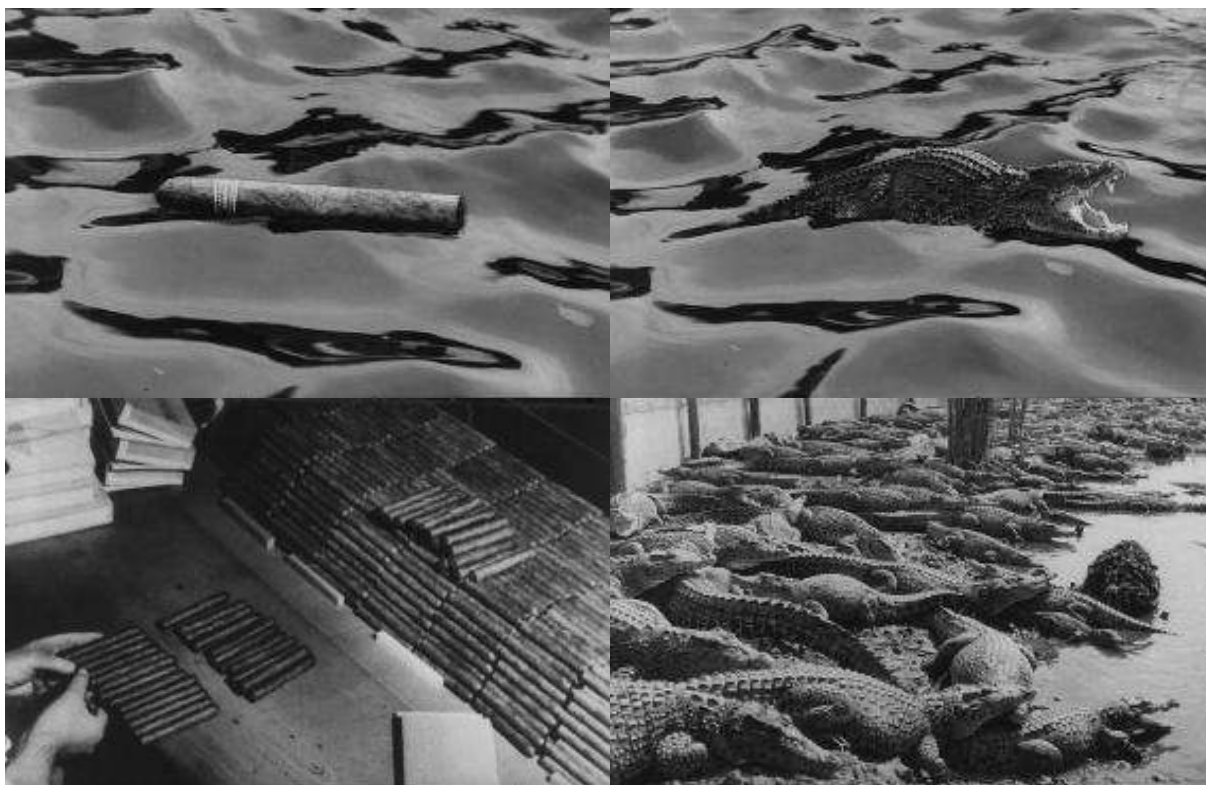


Figura 80 - Salut les Cubains (1963), 1min.



Figura 81 - Le Bonheur (1964), 48min. Corpos enamorados compostos de fragmentos são frequentes na filmografia de Varda.

“Segundo Bachelard, através da novidade do detalhe poético, a imaginação nos apresenta um mundo inteiro. É o olhar atencioso e sonhador que aumenta a realidade” (Toniazzi, 2022, p. 29). É justamente esse movimento que se torna cada vez mais perceptível no projeto artístico de Varda ao longo de sua carreira, que imagina, inventa e brinca, e como brinca, com os muitos detalhes de seu cinema, com seus caminhões (Fig. 82), suas batatas, suas cadeiras, seus casais, suas crianças, seus gatos, seus retratos e sua câmera, sem deixar escapar nem sequer o tampo da lente que prontamente põe a dançar. Estas são coisas e visões absolutamente comuns, porém que, quando carregadas de disposição ao brincar e ao imaginar, adquirem novos sentidos, e são capazes de fazer enxergar até corações germinantes em batatas murchas.



Figura 82 - *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000), 43 min.

Esse revisitar objetos, imagens e situações, como que querendo explorá-los por outros ângulos, re-imaginá-los, diz respeito, no meu entendimento, a um gesto de reativação do mundo. Mais do que um procedimento formal, trata-se de uma atitude diante da realidade, uma maneira de perceber a materialidade a partir de sua própria heterogeneidade, atravessada por

relações, recortes e recombinações que recolocam as imagens em circulação, as reciclam¹⁰⁹, possibilitando que adquiram novos sentidos no encontro com outras imagens, outros contextos e outras formas de experiência.

A multiplicidade do olhar, portanto, também não é uma questão formal, mas uma maneira de compreender o real. Formam-se “ideias sobre o real, que se traduzem em imagens, discursos e práticas sociais que não só qualificam o mundo como orientam o olhar e a percepção sobre esta realidade” (Pesavento, 2006, p. 49). Nesse contexto, a realidade não é um dado a ser representado, mas um espaço de interpenetração, no qual o imaginário amplia, tensiona, atravessa e interroga a realidade, transformando o cotidiano em matéria de criação. O imaginário não se opõe ao real, é o seu desdobramento.

Filmando a rotina dos lojistas e vizinhos de sua rua, a Rue Daguerre, em *Daguerreotypes* (*Daguerreótipos*, 1975), a cineasta, em certo ponto, perguntar-lhes o que sonham, uma das lojistas responde que só há trabalho e não há tempo para sonhar, abrindo espaço para a introdução da dimensão lúdica e onírica com qual Varda desestabiliza aquilo que ela mesma chamaria de uma realidade “silenciosa”¹¹⁰ que atravessa o cotidiano destes comerciantes. Como a própria observa:

[...] fiz esta pergunta sobre sonhos, que se revelou tão importante e que justifica a continuidade subjacente do filme: a passagem do daguerreótipo ao sono e de um sono sem sonhos à morte. Tudo retorna ao tema central do filme: a imobilidade – a imobilidade do sono, mas também a imobilidade do pensamento, que rejeita os sonhos, considerados agentes da desordem e dos problemas. Os sonhos são rejeitados da mesma forma que o movimento é (Varda, 1975 in Kline, 2014, p. 69, tradução minha)¹¹¹.

Daguerreotypes parece, desde então, querer desconstruir essa ausência de imaginação e restabelecê-la como uma prática de reencantamento do mundo. A presença do mágico é que estabelece a ponte entre este mundo sóbrio e imobilizado com um outro mundo de infinitas possibilidades. A partir da associação das ações dos comerciantes aos truques de magia, os sujeitos são particularizados, desfazendo os arquétipos que o título do filme implica, “tipos da Rua Daguerre”, em referência a técnica fotográfica que a própria rua homenageia, e as atividades que exercem, subvertidas através da própria característica formal do gênero fotográfico dos *petits métiers* (pequenos ofícios)¹¹² da qual são postas a evocar, deixam de ser banais e, nesse contraste, ganham ritmo e toda uma coreografia. A imaginação, nesse sentido, não permanece restrita ao campo da percepção ou da imagem, mas ela se materializa em ações, performances e situações que introduzem no mundo ordinário uma dimensão de jogo, de experimentação e de fabulação (Fig. 83).



Figura 83 - Daguerréotypes (1975), 53 min.

Numa outra vertente deste mesmo gesto, talvez justamente por sua condição específica, Marcelle seja também a figura a quem a câmera sensível de Nurit Aviv dedica particular atenção. Isto porque Marcelle – a senhora que habita a pequena loja de cosméticos com olhar abstraído e aparentemente alienado da realidade – é, paradoxalmente, a figura que melhor encarna essa tensão entre imobilidade e imaginação que atravessa o filme. Enquanto muitos dos comerciantes parecem encapsulados pela repetição da rotina e pela contenção do imaginário, nela subsiste um impulso de deslocamento, um claro desejo de partir, atento e disperso,

permanecendo no cotidiano sem jamais aderir completamente à sua fixidez tal qual fazem aqui a câmera de Aviv e o olhar de Varda¹¹³.

Em *Daguerreotypes*, o que está diante da câmera não é apenas documentado, mas reconfigurado por uma atração passional que desloca as coisas do automático e as aproxima novamente do sensível, utilizando-se de uma espécie de representação que suplanta a ausência da paisagem de sonho do imaginário desse grupo de indivíduos.

Também – e talvez mais explicitamente – no cinema de Agnès Varda, esse imaginar e imaginar-se, no intento de introduzir no real um deslocamento, assume com frequência a encenação, que sob esse aspecto experimental se constitui numa dimensão declaradamente falsa, lúdica, performática; ocasionalmente de forma satírica e metarreferencial. Esse estilo carregado e hiperbólico caracteriza a decoração de uma fabricação imagética que parece buscar, antes de mais nada, provocar a imaginação.

Como no “fingimento” circunscrito na experiência de formação da infância, através do jogo lúdico, da dramatização e da brincadeira, a encenação expande as oportunidades de uma experimentação de outros modos de ser e estar que tensionam e aguçam nossa percepção de nós mesmos, possuindo igualmente, nesse sentido, um papel fundamental na expansão da imaginação, pois força nossa realidade a um estranhamento, a um fora de nós, a uma possibilidade de nós mesmos. Em *Les Glaneurs et la Glaneuse*, por exemplo, ao longo dos encontros e entrevistas, o filme vai se utilizar de pequenas encenações com alguns dos personagens, o chef de cozinha que aparece emoldurado por abóboras na frente de seu restaurante; os magistrados em suas vestes formais, frente aos itens domésticos abandonados na rua ou aos vegetais de uma plantação ou a própria Varda reencenando o gesto da catadora de quadro de Jules Breton, logo ao início do filme (Fig. 84). Comentando esta última, Sarah Yakhni afirma que,

sugere-se algo da ordem do “de vir outro”, uma passagem entre um estado e outro, que nos remete diretamente ao conceito de função fabulação que Deleuze propõe como elemento catalisador da ruptura que se instaura na narrativa cinematográfica na década de 60, quando essa deixa de aspirar a verdade. [...] O autor vai contrapor à forma de identidade “Eu = Eu”, que deixa de valer nessa narrativa, a forma “Eu é outro” que é “a formação de uma narrativa simulante, de uma simulação de narrativa ou de uma narrativa de simulação que destrona a forma da narrativa veraz.” “Eu é ela” ou “Eu, uma catadora”. É essa passagem entre um estado a outro que se afirma nessa cena performática em que a cineasta adentra a fronteira do quadro, tomando o corpo como objeto artístico. A cena lembra o “tableau vivant”, revelando uma interface entre teatro, pintura e fotografia, em que o gesto se inscreve como fundador da cena tomando as atitudes, elas mesmas, como reveladoras de significados (Yakhni, 2014, p. 130).



Figura 84 - *Les Glaneurs et La Glaneuse* (2000), 05min -1h10min.. Vemos ao longo de toda a filmografia de Varda esses, como que, "emolduramentos" performático.

Esses retratos deliberadamente não naturalistas, atravessados por reenquadramentos contextuais, teatralizações, brincadeiras e poses aparecem em muitos filmes de Varda, não raro figurando artistas com aqueles tão marcados em *Uncle Yanco* (Fig. 85) ou *Mur Murs* (Fig. 86), por exemplo. Ao revelar o estado de artifício de sua construção cinematográfica, estes “emolduramentos”, se assim quisermos, apontam para a impossibilidade de capturar integralmente um sujeito ou uma suposta verdade sobre este, aliás, ignoram qualquer tentativa de cristalizar alguém numa imagem fixa, mais do que isso, parecem colocar essas figuras numa relação simultânea de incompletude e desejo, como se toda imagem quisesse revelar também aquilo que dela escapa. Cada imagem pode ser, talvez, uma tentativa de aproximação, mas nunca de captura. De acordo com Claire Boyle,

para Varda, nenhum filme consegue registrar - mais do que qualquer pintura - a realidade do sujeito cujo retrato tem a tarefa de transmitir. [...] As especificidades de seu meio denotam que o cinema não captura uma imagem “real” de uma pessoa, gerando, em vez disso, uma proliferação de retratos isolados, cada um menos que o “real”, cada um, inevitavelmente, em certo sentido, uma ficção. [...] Em vez das recriações do eu no passado, que pode estar implícito por um olhar desse tempo,

encontramos algo muito diferente: uma forma de automodelagem em que a ênfase está “sobre o desempenho evidente do eu no momento das filmagens, de um jeito que destaca o lugar da transformação e ficção numa tecnologia do eu resolutamente voltada para o futuro (Boyle, 2012, p. 13-17).

É justamente a partir dessa operação de brincadeira, experimentação, ensaio que Varda tornará a encenação não apenas um dispositivo de retrato às avessas, mas um *gesto* artístico-existencial, que faz com que essa prática tão tipicamente atrelada a seu cinema deixe de funcionar como registro transparente da realidade e passe a operar como uma espécie de coreografia entre presença e imagem, assumindo que toda imagem de si e do outro é também atravessada por uma fabulação, por uma invenção, por uma imaginação.



Figura 85 - *Uncle Yucle* (1967), 7 min.



Figura 86 - *Mur Murs* (1980), 14min.

Tal transposição se tornará especialmente visível em *Jane B. par Agnès V.* (1988), filme em que os ditos procedimentos alcançam sua expressão mais concentrada como técnica de deslocamento do sujeito, instaurando um dispositivo de imaginação ou de autoimaginação compartilhada. Invertendo a homenagem típica do retrato e organizando o filme a partir da

lógica do mosaico ou do álbum, senão de um teatro de vinhetas, cada uma das situações filmicas em *Jane B. par Agnès V.* engendra pequenas confidências, tanto de Birkin, à beira de completar quarenta anos, quanto da própria Varda, que mobiliza materiais diversos, imagens e citações para elaborar comentários e associações que dizem respeito a identidades públicas e singulares, fazendo Birkin interpretar papéis dos mais diversos em um jogo de verdades e ficções (Fig. 87), dando a entender que, segundo Tainah Negreiros Oliveira de Souza,

[...] para Agnès Varda, é preciso centralizar essa figura e brincar com ela, com as referências picturais aparentemente sisudas que a cineasta imediatamente tratará de subverter. [...] Para dizer Jane Birkin, Agnès Varda cita Goya, Hockney, Picasso, Paul Delvaux, todos no esforço fragmentário de uma identidade, da construção de uma persona fruto de um olhar exterior que contempla e adivinha a outra. O título já esclarece. Trata-se de uma Jane Birkin vista por Agnès Varda e, de cara, se anuncia um retrato incomum que logo revelará a estética do fragmento que Agnès Varda tanto aprecia quando a questão é retrato e biografia. [...] Agnès Varda propõe um abismo. Está claro que o Renascimento é ferramenta para sua brincadeira, é adereço, capricho que anuncia um esforço de mostrar Jane Birkin entre o mito e o prosaico, entre o ícone e a mulher que Agnès Varda vê de uma maneira especial e deseja que vejamos. [...] A modelo, atriz, cantora de vida pessoal aparentemente conhecida, mas que Agnès Varda deseja descobrir, e de quem deseja mostrar alguma coisa nova, ou a personalidade de um olhar possível de ser lançado sobre ela (Souza, 2018, p. 132-134).

Não há muita dúvida de que nesse filme a *encenação* com dispositivo identitário aparece fortemente marcada, funcionando como espelho fragmentado das múltiplas “Janes” que Birkin encarna e das muitas “Agnès” que se insinuam por entre elas. Retrato ou autorretrato deixam então de operar como exercícios narcísicos, para fazerem parte deste mesmo universo de investigação do intervalo entre ver e ser visto, entre o corpo que encena e o olhar que o reinscreve como imagem, instaurando uma zona de indistinção entre quem vê e quem é visto, entre o gesto de registrar e o de se deixar registrar. O que se produz nas tensões derivadas das pequenas performances e constante troca de papéis, é o desestabilizar a fronteira entre real e imaginado, acionando justamente o que talvez seja a contradição – ou consonância – que mais centralmente atravessa o cinema de Varda, a brincadeira, se assim quisermos, entre a ficção e o documentário.

Em seus filmes, os sujeitos não aparecem como entidades fixas, mas como presenças em transformação contínua, personagens deixam de ser simplesmente reais ou fictícios, imagens deixam de ser puramente objetivas ou subjetivas e as formas deixam de ser restritamente figurativas ou abstratas. Sua imaginação, portanto, não busca fixar as coisas, mas produzir passagens, mantidos em movimento, relativas e em relação instauram um estado de “vir a ser” como condição própria de sua existência, no qual o “eu”, ao expor-se à incerteza do

experimento, se refaria na expressão de vontades, esperanças, medos e ausências do seu estar no mundo.



Figura 87 - Jane B. par Agnès V. (1988), 7min-1h32min.

Não por acaso, como observa Sarah Yakhni, “a presença da realizadora e sua interação com os outros personagens vêm se somar à dimensão reflexiva de uma narrativa que se constrói mais por devires do que por histórias” (Yakhni, 2014, p 156). Parece que o que se desdobra são gestos de encenação que não buscam um sentido conclusivo, mas a epifania da criação. Ou seja,

“trata-se, aqui, da ideia de que a imaginação conduz à liberdade, à descoberta, pois permite o surgimento do novo, do surpreendente, do inesperado, de uma forma imprevista em nosso caminho” (Machado; Abreu-Bernardes, 2013, p. 63).

Essa ética do vir a ser é também uma política do olhar, um modo de conhecimento; uma maneira de filmar que não busca ilustrar o mundo, mas habitá-lo, coletando dele as suas próprias formas, cores e ritmo; procurando andar junto a este mundo, num trajeto que se constrói enquanto se percorre. Penso, portanto, que *encenação* reafirma neste cinema uma dimensão ensaística, na qual a cineasta, ao inscrever-se diante da câmera e pela câmera, transforma o ato de filmar em um espaço de reflexão que novamente ultrapassa a função apenas formal de ensaio, uma vez que tem a subjetividade de quem escreve como essencial a sua operação. “Mas o que caracteriza fundamentalmente essa subjetividade é o fato de não construir um sujeito observador e um objeto observado. Sujeito e objeto se fundem até desaparecerem enquanto tais. A subjetividade da cineasta [...] permeia a totalidade da obra” (Bernardet, 2011, p. 5). Assim, portanto, podemos aproximá-la da definição exposta no texto de Jorge Larrosa, *A Operação Ensaio*, no qual ele diz:

O ensaio é, justamente, a forma não regulada da escrita e do pensamento, sua forma mais variada, mais protéica, mais subjetiva. Poder-se-ia dizer, talvez, que o ensaio é uma atitude existencial, um modo de lidar com a realidade, uma maneira de habitar o mundo, mais do que um gênero da escrita. [...] Poder-se-ia dizer, talvez, que o ensaio é o modo experimental do pensamento, o modo experimental de uma escrita que ainda pretende ser uma escrita pensante, pensativa, que ainda se produz como uma escrita que dá o que pensar; e o modo experimental, por último, da vida, de uma forma de vida que não renuncia a uma constante reflexão sobre si mesma, a uma permanente metamorfose (2004, p. 32).

Como observa Sandra Rey, “a obra”, isto é, o fazer artístico, “é, ao mesmo tempo, um ‘processo de formação’ e um processo no sentido de processamento, de formação de significado”. Isto porque, “de alguma forma, a obra interpela os meus sentidos, ela é um elemento ativo na elaboração ou no deslocamento de significados já estabelecidos. Ela perturba o conhecimento de mundo que me era familiar antes dela: ela me processa” (2002, p. 1-2). E se a formação implica, essencialmente, um processo de desconstrução e reforma do sujeito, então o *gesto artístico* em Varda é inseparável da experiência formativa uma vez que a “[...] artista, às voltas com o processo de instauração da obra, acaba por processar-se a si mesmo, coloca-se em processo de descoberta. Descobre coisas que não sabia antes e que só pode ter acesso através da obra” (Rey, 2002, p. 1-2), através da experiência do fazer artístico.

A experiência artística implica, portanto, abertura ao inesperado. Como aponta Coessens, nas artes, esse caráter experimental adquire uma dimensão particular. Enquanto na

ciência o experimento tende a seguir protocolos bastante definidos, “nas artes, o experimento está ainda embutido nos aspectos inesperados e na improvisação de uma prática artística”. Ela diz ainda que “uma ação experimental é baseada na observação e intervenção, explorando as relações desconhecidas entre o sujeito e a ação. Não é apenas sobre ‘o que acontece’, mas sobre a própria ação que faz ‘o que acontece’ e a possível intervenção”.

Pressupõe-se uma certa disposição diante da ambiguidade, isto é, uma disposição que reconhece o ambíguo e o desconhecido como partes do processo que se deve identificar e investir, sabendo que não se escreve sobre quem se é antes de se começar a escrever, constituindo-se, desse modo, no próprio ato de escrita. É o estar aberto à incerteza que permite a reinvenção de nós mesmos, permite que nos entreguemos de cabeça àquele grande movimento da vida que é vir a se tornar alguém que não se era. Não seria essa abordagem um modo de nos prepararmos para uma vida de ambiguidades, de incertezas, de não saber? Segundo a leitura de Kaplan das proposições John Dewey,

A arte resolve não só o pseudoproblema de nosso conhecimento das outras mentes, mas também, de maneira ainda mais fundamental, o pseudoproblema da existência de um mundo externo. Diz-nos algo do mundo, “apresenta o mundo em uma experiência nova” (p. 181). Faz a experiência voltar-se para si mesma, a fim de aprofundar e intensificar a qualidade vivenciada - não para nos afastar da realidade - mas para nos ajudar a aceitar a vida “em toda a sua incerteza, mistério, dúvida e semiconhecimento” (p. 108) (Kaplan, 2010, p. 47).

Varda, na abertura que dá ao encontro com o acaso, parece seguir essa cartilha, praticando sempre um exercício da incerteza. Yakhni lembra que muitos de seus filmes estão a todo tempo em construção e desconstrução em virtude das circunstâncias espontâneas de realização. Rosa Maria Bueno Fischer lembra que a cineasta “prefere acentuar as escapadas, os torneios, os desvios; prefere mostrar e ao mesmo tempo desmanchar, diante de nossos olhos, tudo o que narra” (2012, p. 145).

Como indica a própria etimologia da palavra “experiência”, *experiri* é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova, e que nos coloca em relação com algo que nos acontece, que nos atravessa, e que nesse ato nos transforma, ou seja, “a experimentação aqui está muito mais relacionada às suas origens etimológicas de risco e perigo. [...] O prefixo *ex* implica um movimento, um ‘sair’” (Coessens, 2014, p. 7), quer dizer, “performer e personagem, Varda está sempre se reinventando, tomando o cinema como possibilidade de subjetivação, numa experimentação permanente que não pretende uma interiorização de si mesmo, mas vislumbra a transcendência a partir do fazer artístico” (Yakhni,

2014, p. 158). A emblemática cena em que Varda estabelece o *gesto* de filmar suas mãos em *Les Glaneurs et la Glaneuse* é exemplar nisso (Fig. 88).



Figura 88 - *Les Glaneurs et La Glaneuse* (2000), 34 min.

Se “o que se sabe é esmagadoramente determinado pela maneira que é conhecido” (Coessens, 2014, p. 17) e, ao mesmo tempo, “toda obra de arte é, tanto primeiramente como em última análise, unidade indissociável do sentido e do sensível” (Haar, 2000, p. 13), parece-me que está justamente no contato com o pensar/fazer artístico de Varda – ou, melhor dizendo, na implicação de certo *gesto* de realização – a possibilidade de uma maneira outra de habitar a

existência, a possibilidade de que libertarmos não só nossas visões de mundo, mas os nossos modos de ver, sentir e perceber o mundo; “[...] um convite para romper com os sistemas de educação que dão o mundo já interpretado, já configurado de uma determinada maneira, já lido e, portanto, ilegível” (Larrosa, 2003, p. 10-11), permitindo que possamos nos descrever e nos inventar de modos, portanto, também libertadores.

Nesse estado, que eu definiria como de abertura, faz-se propício aquele tipo de relação com a realidade que não se funda na decifração, mas, de novo, na admiração; uma relação sensível e contaminada entre sujeito e realidade; uma atenção àquilo que escapa, àquilo que não parece, àquilo que é outro, isto é, uma disposição diante do mundo que resiste à pressa classificatória; implica um contato mais demorado com aquilo que se apresenta, uma abertura à estranheza das formas, das texturas, das presenças que se sente e se percebe com o corpo por inteiro, pois, lembremos com Susan Sontag, “[...] somos o que conseguimos ver (ouvir, cheirar, sentir com o paladar, sentir com o tato), de maneira ainda mais forte e profunda do que o conjunto de ideias que tenhamos armazenadas no cérebro” (2020, p. 376). A imagem, nesse sentido, deixa de ser algo que acontece fora de nós para tornar-se uma extensão sensível do corpo que percebe essa imagem e que não cessa, ele próprio, de produzir imagens¹¹⁴.

Penso ser também nessa direção que Sandra Pesavento compreende o papel do imaginário:

O mundo, tal como o vemos, apropriamo-nos e transformamos é sempre um mundo qualificado, construído socialmente pelo pensamento. Esse é o nosso "verdadeiro" mundo, mundo pelo qual vivemos, lutamos e morremos. O imaginário existe em função do real que o produz e do social que o legitima, existe para confirmar, negar, transfigurar ou ultrapassar a realidade. O imaginário compõe-se de representações sobre o mundo do vivido, do visível e do experimentado, mas também sobre os sonhos, desejos e medos de cada época, sobre o não tangível nem visível, mas que passa a existir e ter força de real para aqueles que o vivenciam (Pesavento, 2006, p. 50).

Em Varda, esse gesto não costuma ser solitário. Sua imaginação é coletiva, tecida no encontro com os rostos, com as paisagens, com os objetos e com o próprio cinema. Imaginar, aqui, é partilhar a percepção, o olhar, o espanto; aprender a ver com o outro, não no lugar do outro; e nesse espaço intervalar faz coexistir o que parecia separado, cria comunhão onde havia distância, tornar sensível a porosidade que há entre o vivido e o inventado. A imaginação, nessa perspectiva, é energia de transbordamento, não como fuga do real, porém que de algum modo excede a realidade ou lhe dá uma vibração mais intensa, um transpassar do visível em direção ao sensível, que expande o campo da experiência sem perder a ancoragem no corpo e na vida. Ao invés de fixar o mundo, ela o reanima, devolvendo-lhe o frescor do que ainda pode ser

tocado, visto, imaginado como que pela primeira vez. Larrosa argumenta que o sujeito não se apresenta como uma essência previamente dada a ser revelada, mas como alguém que se constitui no próprio movimento de confrontar aquilo que já está estabelecido com aquilo que ainda pode surgir, afirmando que, em fidelidade ao que dizemos e ao que nos diz aquilo que dizemos, é preciso permanecer aberto à transformação que ocorre quando a linguagem, o pensamento e a experiência entram em tensão com seus próprios limites, “[...] somente o combate das palavras ainda não ditas contra as palavras já ditas permite a ruptura do horizonte dado, permite que o sujeito se invente de outra ‘maneira, que o eu seja outro’” (Larrosa, 2003, p. 40).

Eu arrisco argumentar que essa instabilidade que abdica de definições é constitutiva e fundamental a poética vardiana. Suas imagens não oferecem certezas, mas aberturas. Mais do que enunciar um sentido, parece que estas propõem um espaço de relação, como se cada plano, cada voz, cada intervalo entre duas imagens se tornasse ocasião para que algo do mundo pudesse emergir como que inédito. É o que impede a imagem, em seu cinema, de se tornar ícone e a mantém como processo, instaurando a liberdade necessária para o ato imaginativo e, de algum modo, dando respaldo ao caráter ensaístico de sua obra. Além disso, de acordo com Rebeca DeRoo (2018), Varda a todo tempo aponta para a dinâmica de poder que transita na relação entre os sujeitos representados, os criadores do filme e o público que o assiste, reconhecendo e questionando as dimensões de autoria, a interferência contextual na obra e nosso acesso ao que se vê. Ao fazê-lo, torna evidente a parcialidade inerente a qualquer gesto de representação e convida quem assiste a reconhecer sua própria participação na construção de sentido, indiciando aí, me parece, um convite para que o assistir de seus filmes seja igualmente aberto a este múltiplo imaginar do qual estes tomam parte.

Talvez em nenhum outro filme de Varda essa instabilidade constitutiva da imagem apareça de forma tão frontal quanto em *Lions Love (... and Lies)*. Ali, toda noção de realidade e ficção parece colocada em suspensão. O enredo, já bastante solto, é constantemente interrompido por grafismos e colagem temporais; por intervenções performáticas, jogos entre encenação e improviso; também a circulação entre comentário político e autorreferência cinematográfica; que fazem com que o filme habite continuamente uma zona intermediária entre invenção e documento, até do próprio improviso que o engendra. Ao invés de ocultar o artifício, o filme o explicita, o lança diretamente no ecrã, transformando a própria fabricação das imagens em sua matéria sensível, e não resolvendo as questões este próprio levanta como motriz narrativa (Fig. 89).



Figura 89 - Lions Love (... and Lies) (1969), 1h10min. “Deveria, a arte, imitar, exagerar e/ou deformar a realidade?”

Nesse sentido, as imagens de Varda parecem menos interessadas em fixar sentidos do que em sustentar estados de abertura, zonas de hesitação, de ambiguidade e incerteza nas quais

o mundo pode ainda ser percebido em sua mobilidade, a fim de “[...] alcançar uma nova capacidade afirmativa e uma disponibilidade renovada para o jogo e para a invenção” do qual se refere Larrosa. De modo a sustentar, em suas tentativas de brincadeira, experimento e reimaginação, [...] uma cuidadosa renovação da palavra e uma tenaz pré-ocupação em dar forma às coisas da natureza e dos homens, em ler o mundo de outra maneira, da qual possa surgir um começar plenamente afirmativo, “formalmente selvagem” (Larrosa, 2003, p. 46).

Falar, portanto, em essências no contexto de sua obra seria quase um contrassenso, ainda que permanecer suspenso de sentido único e fechado talvez seja, em grande medida, a própria natureza da experiência artística. Uma cena de *Visages, Villages* exemplifica bem essa dinâmica e posição do qual toma Varda, quando um sujeito lhe pergunta qual seria o “objetivo” da imagem ampliada de seus próprios pés impressa sobre o vagão de um trem, pressupondo que esta deva necessariamente remeter a um significado determinado ou a uma intenção claramente decifrável. A resposta de Varda, no entanto, desloca completamente a questão:

O objetivo é... é o poder da imaginação. Significa que nos damos o direito, JR e eu, de imaginar coisas e de perguntar às pessoas, ‘Podemos usar nossa imaginação onde vocês vivem?’ [...] Há, ao mesmo tempo, um desejo de conviver com vocês e de pôr em prática nossas ideias, nossas maluquices. Isso nos dá prazer, esperando também agradecer os outros (VISAGES... 2017, 1h20min).

O sujeito então muda de perspectiva e diz: “o que me surpreende, é que é algo original. É uma outra experiência” (VISAGES... 2017, 1h20min). Em um outro contexto, a própria cineasta viria a argumentar em relação ao seu cinema: “Tento romper a barreira, romper a fronteira, e dar liberdade ao filme e me permitir falar sobre as pessoas, falar sobre mim mesma, e então discutir, por exemplo, a Revolução Cubana ou mostrar imagens de teatro. Estou tentando abrir o campo do cinema e não dizer ‘Isto é aquilo’” (*apud* Kline, 2014, p. XVI, tradução minha)¹⁵.

Se a cineasta se interessa por uma dimensão imaginativa que poderíamos aproximar do sonho – e seus louvores ao surrealismo dirão que se interessa bastante –, “[...] ela está mais interessada no devaneio, em *rêverie*, aquele jogo criativo que suspende as fronteiras do imaginário e do real” (Wilson, 2019, p. 44-45)¹⁶. A invenção e existência se aderem; o imprevisível acontece; se faz, se forma, se torna mesmo quando a viagem do espírito conduz para longe. Para estudiosas da imaginação de Gaston Bachelard, mesmo “as especulações mais abstratas supõem vigílias, expansões e contrações, mobilizam nervos e músculos, tonalizam emoções, despendem energias vitais que vitalizam o ato de compartilhar a existência” (Richter *apud* Machado; Abreu-Bernardes, 2013, p. 64).

Ao nos convidar a brincar com as imagens, experimentar as formas, deslocar os enquadramentos, aceitar o acaso, permitir que as imagens se tornem espaço de encontro entre corpos, vozes e histórias, a cineasta também nos convida a habitar o mundo com um olhar mais atento às suas margens, às suas pequenas metamorfoses e às suas possibilidades ainda não realizadas. Imaginar é, afinal, dar espaço para que a alteridade exista, e nessa disponibilidade, refazer o próprio *gesto* de estar no mundo. Parece-me que tal dimensão é particularmente clara quando a Varda explica seu projeto como uma convivência entre registros distintos, o real e o onírico, o objetivo e o subjetivo, que se atravessam mutuamente, como forças de um mesmo *gesto*:

Estou realmente tentando escrever para o cinema Lumière/Méliès. Usar esse elemento soberbo do cinema, que é feito de rostos reais de pessoas em situações reais, não surpreendidas ou espionadas, não, pessoas que concordaram em serem filmadas para um projeto que não criaram, mas do qual escolheram participar. Como os camponeses em Pierre Rivière, de [René] Allio. Ou os trabalhadores da fábrica de brinquedos onde Suzanne [de *L'une Chante l'autre Pas*] trabalha. E também usar as imagens oníricas do cinema, toda essa bugigangaria ou essa iconografia, dependendo da situação, do nosso mundo mental. E formas. E cores que se conectam a palavras escritas nas primeiras horas do dia em que estamos filmando, mas já determinadas um ou dois meses antes. A música interior quando estamos filmando é o andamento (1977 *in* Kline, 2014, p. 85, tradução minha)¹¹⁷.

6 CORRESPONDÊNCIA

Desde os primeiros filmes, realizados entre pessoas e lugares que lhe eram próximos, muitas vezes em regime cooperativo e com assinaturas compartilhadas com os próprios participantes locais, até os autorretratos tardios, nos quais falar de si significa circundar o assunto para falar dos outros, parece haver no projeto de Agnès Varda uma tentativa contínua de escrever e inscrever-se no mundo, junto ao mundo, de concebê-lo em relação, a partir de um *gesto* de troca, de correspondência. Ao longo desta dissertação, foram algumas vezes mencionados os cartões-postais que tanto encantam Varda, objetos que ela coleciona e que figuram de maneira narrativa, ilustrativa ou estética em diversos de seus filmes (Fig. 90). Aliás, talvez não haja imagem mais precisa para abordar seu cinema do que justamente essa: a de uma carta. Uma carta que se escreve sem destinatário fixo, mas que nasce sempre de um *gesto* de endereçamento. Um *gesto* orientado pelo “encontro”, que no ato de escrita possivelmente transforma quem envia e, no ato de leitura, possivelmente transforma também quem a recebe. Se existe em seu cinema uma busca – mesmo que parcial – de responder à alteridade, ao mistério e à imprecisão que atravessam imagem, arte e vida, Varda parece querer buscá-la junto daquelas pessoas que filma e daquelas pessoas que assistem, daquelas pessoas com quem ela e seu cinema cruzam e trocam constantemente.



Figura 90 - *Deux Ans Après* (2002), 48 min.

Portanto, se antes trabalhávamos a dimensão da assimilação, da coleção, da experimentação e da presentificação como dispositivos formativos em sua obra, agora é uma espécie de prática epistolar que se afirma como chave para compreender a relação recíproca entre cineasta, personagens e espectralidades. É nesse *gesto*, simultaneamente íntimo e público, entre a autorreflexão e o pensamento compartilhado, que Varda parece situar seu cinema também no último, e talvez mais importante, dos três princípios que guiam aquilo que a própria cineasta chamou de sua *cinescrita*, constituída por inspiração, criação e, ao que nos interessa agora, partilha. “A inspiração é a razão pela qual se faz um filme; a criação é como fazemos o filme. [...]; a terceira é a partilha: não fazemos filmes para assisti-los sozinhos, fazemos para mostrá-los” (Varda in VARDA PAR..., 2019, 4 min). Fernanda Toniazzi situa bem essa última vertente diretamente explanada pela cineasta em *Varda par Agnès*:

No centro de um palco e ao estilo de uma “aula inaugural” de um curso sobre uma vida inteira, a cineasta dirige-se aos jovens estudantes em um teatro lotado: um exemplo acabado do que está a explicar. Varda, nessa aula, partilha uma retrospectiva de sua carreira cinematográfica, e divide a experiência de ser, também ela, parte da audiência. Quem olha também é olhado. [...] Pois a arte, vista como uma proposta de mundo, por mais pessoal e individual, não deve nunca ser restrita. É, antes, feita para uso dos outros, para a participação em conjunto (Toniazzi, 2022, p. 62).

Se a partilha constitui uma dimensão fundamental da *cinescrita*, é porque a própria forma do filme se organiza como um *gesto*, novamente, ensaístico, no qual filmar equivale também a endereçar uma experiência. Em outras palavras, é num movimento de dirigir-se a alguém que sua forma encontra sentido. Como espaço no qual diferentes vozes, perspectivas e experiências entram em relação, o cinema de modo geral e o de Agnès Varda em específico, parecem participar de uma forma particular de circulação de sentidos; se revelam como prática profundamente dialógica, respondendo, acredito, a um sintoma crítico de nossa realidade: o embotamento da experiência, a diluição da partilha, a impossibilidade de conversa. Retomando a discussão levantada por Walter Benjamin em *O Narrador* quanto à relação entre experiência e sentido, Jorge Larrosa observa como o suposto declínio da figura de narração implica o desaparecimento do próprio meio de circulação da experiência, uma vez que

[...] o relato é a linguagem da experiência, a experiência se elabora em forma de relato, a matéria-prima do relato é a experiência, a vida. Portanto, se o relato desaparece, desaparece também a língua com a qual se intercambiam as experiências, desaparece a possibilidade de intercambiar experiências (Larrosa, 2015, p. 50-51).

Nos seus tantos relatos, o cinema de Agnès Varda parece querer garantir esse intercâmbio. Estruturando-se a partir do *encontro*, como sugere Yakhni (2014), este cinema

produz mais do que um relato ou relatos. Isso que talvez possamos entender como um deslocamento da *mise-en-scène* para uma espécie de *mise-en-rencontre* reconfigura também a política dessa realização, pois essa ideia de *encontro* não diz respeito apenas a forma do filme, mas implica um modo de relação demandante de outra hierarquia de produção, pautada por uma postura diante do outro que é de uma “ética da vizinhança”, de um *gesto* de amizade, do cinema como um campo aberto de relações.

Desde *La Pointe Courte* (1954), quando Varda já comentava seu desejo de realizar um filme para que os pescadores pudessem se ver na tela, seu cinema aparece como criação endereçada, como ato de devolução, de resposta àquelas e aqueles que deste participaram. Já em *L'Opéra-Mouffe* (1958), a correspondência se volta para si mesma, as impressões de uma mulher grávida, atravessada simultaneamente pela vitalidade de uma nova vida e pela precariedade social observada nas ruas em forma de confissão íntima. Em *Salut les Cubains* (1962) – cujo próprio título evoca a ideia de missiva – e em *Black Panthers* (1968), Varda assume uma posição de correspondente internacional, enviando imagens e relatos de contextos históricos efervescentes do outro lado do atlântico. *Réponse de femmes* (1975), por sua vez, configura-se como manifesto da segunda onda do feminismo, uma carta aberta às mulheres e às estruturas que as silenciam, similar a *L'une chante l'autre pas* (1977) no qual essa luta adentra o cotidiano das idas e vindas de uma amizade movida à base de cartas e postais que unem as vidas distantes e diversas das duas protagonistas. Em *Daguerreotypes* (1975), a correspondência é entregue de porta em porta, à vizinhança da Rue Daguerre, nas conversas de esquina, nas trocas diárias com quem Varda compartilha o espaço do cotidiano. Já em *Jane B. par Agnès V.* (1988), Varda oferece à amiga Jane Birkin, um tanto quanto às avessas, um cartão de aniversário cinematográfico, uma pequena grande mensagem de homenagem e deboche. Filmes como *Mur Murs* (1980), *Quelques veuves de Noirmoutier* (2006) e *Visages Villages* (2017) fazem a cineasta oferecer sua escuta e atenção a figuras frequentemente invisibilizadas, trocando experiências em relação à beleza e ao sofrimento, às alegrias e às fragilidades da vida. Há ainda os inúmeros cartões-postais audiovisuais que Varda produz de suas viagens, como em *Du Côté de la Côte* (1958) e *Agnès de Ci de Là Varda* (2011). Além disso, muitos de seus filmes não são outra coisa senão diretamente endereçadas a familiares, amigos e conhecidos: *Jacquot de Nantes* (1991); *Oncle Yanco* (1967); *Elsa la rose* (1966); *Histoire d'une vieille dame* (2003); *La Petite Histoire de Gwen la Bretonne* (2008); *Hommage à Zgougou et salut à Sabine Mamou* (2002); *Un salut à Henri Langlois* (2014)...

Em sua fase tardia, o filme passa a ser o meio pelo qual Varda ainda pode estar com o outro, prolongar o contato, sustentar a presença apesar do tempo, da distância, da ausência. Em *Les Plages d’Agnès* (2008), refaz o percurso de sua vida como quem resolve responder a antigos confidentes, uma insistência em retornar, em oferecer devolutivas, em retomar laços. Cada praia é uma lembrança reencontrada, uma tentativa de reinscrever o passado na tessitura do presente, uma tentativa de manter contato; como também faz ao longo dos anos dois mil com pequenos trabalhos de acompanhamento dos relançamentos de sua filmografia; quando retorna de novo as mesmas praias, às areias de Noirmoutier (Fig. 91), às vitrines da Rue Daguerre (Fig. 92), aos parques de *Cléo*, às discussões sobre *Le Bonheur*, aos canais de *La Pointe Courte* para reencontrar os filhos e parentes daqueles que inspiraram o filme (Fig. 93). Como lembra Michel Foucault, a carta não apenas transmite informações, mas ultrapassa a funcionalidade estritamente material do dito, produz uma presença quase física entre remetente e destinatário:

A carta torna o escritor “presente” para aquele a quem ele a envia. E presente não simplesmente pelas informações que ele lhe dá sobre sua vida, suas atividades, seus sucessos e fracassos, suas venturas e desventuras; presente com uma espécie de presença imediata e quase física. “Tu me escreves com frequência e te sou grato, pois assim te mostras a mim [*te mihi ostendis*] pelo único meio de que dispões. Cada vez que me chega tua carta, eis-nos imediatamente juntos. Se ficamos contentes por termos os retratos de nossos amigos ausentes [...] como uma carta nos regozija muito mais, uma vez que traz os sinais vivos do ausente, a marca autêntica de sua pessoa. O traço de uma mão amiga, impresso sobre as páginas, assegura o que há de mais doce na presença: reencontrar” (Foucault, 2006, p. 156).

Se os filmes de Agnès Varda se oferecem como cartas, é porque ela parece acreditar que ler e assistir, filmar e escrever são, antes de tudo, modos de estar com o outro, de estar comunidade, de tornar comum.



Figura 91 - *Quelques veuves de Noirmoutier* (2006), 1 min.



Figura 92 - *La Rue Daguerre* en 2005 (2005), 2 min.



Figura 93 - *Les Plages d'Agnès* (2008), 23min.

Se olharmos para seu trabalho nos anos noventa, momento em que Varda vinha revisitando trajetórias, memórias e legados, veremos como vai se evidenciando algo de um movimento de cultivo, no sentido de um exercício continuado de atenção e elaboração com aquilo que reencontrava e que culminaria na grande virada – também a do milênio – que seria a realização de *Les Glaneurs et la Glaneuse*, em 2000, resultando na impressão de suas duas últimas décadas de cinema. Filmes como *L'Univers de Jacques Demy* (1995), *Les Demoiselles Ont eu 25 Ans* (1993) e o mencionado *Jacquot de Nantes* (1991) retornam à obra do então falecido marido, de Jacques Demy, transformando memória pessoal e história do cinema em matéria de reflexão afetiva. De modo semelhante, Varda reorganiza fragmentos da história do cinema como se fossem peças de um gabinete de curiosidades em *Les Cent et une Nuits de Simon Cinéma (Mil e Uma Noites)*, (1995); e nessa mesma época, decide organizar uma narrativa própria de sua vida e carreira com a escrita de uma autobiografia – aquilo que repetirá décadas mais tarde em forma de filmes –, publicada pela Cahiers du Cinéma, em 1994, sob o mesmo título de seu último lançamento, *Varda par Agnès*, já dando indícios de como sua criação começa a assumir a partir de então novos meios dentro de uma mesma prática artesanal incorporativa e colaborativa, como ela mesma comenta:

É dessa maneira que sempre trabalhei [...]. Este é o meu livro, estas são as minhas escolhas, mas com Bernard Bastide, o documentarista e autor da filmografia, com Claudine Paquot, editora da Cahiers du Cinéma, Eric Patrice, o cenógrafo, e minha amiga Annette Raynaud, parte do trabalho foi coletivo. [...] “Agnès e os Outros” seria

um título melhor (do que Varda por Agnès). Este livro tem um toque muito orgânico, um ritmo, uma vida própria. Há imagens de filmes misturadas com centenas de imagens da vida que serviram como “provas” ou acompanhamentos divertidos. Por exemplo, na seção intitulada “G como em Godard”, nós colocamos um desenho de um anúncio da Nicolas Wines “G como glug glug!”, mostrando um cara segurando oito garrafas nas mãos (Varda, 1994 *in* Kline, 2014, p. 153, tradução minha)¹¹⁸.

Também o livro evidencia o reconhecimento de que mesmo uma narrativa autobiográfica se constrói a partir de relações, diálogos e encontros, assim como em seus filmes as memórias pessoais se misturam a imagens, documentos e fragmentos diversos que funcionam simultaneamente como testemunho e como matéria poética. Durante todo esse período, coleções de lembranças, trechos de filmes, músicas e imagens reconstituíam presenças e experiências passadas ao mesmo tempo em que apontavam para uma reinvenção do presente.

Em *Deux Ans Apès*, a própria cineasta, em uma sequência bastante comovente, comenta o acaso na rima inesperada das imagens que fez de suas mãos envelhecidas, em *Les Glaneurs et la Glaneuse*, com aquelas já adoçadas de Jacques Demy, dez anos antes, em *Jacquot de Nantes*, cena essa que não deixa de ser também um duplo retorno, uma citação da rima no filme anterior com outro filme progresso (Fig. 94 e 95). Logo no início do filme, durante uma viagem de trem, Varda menciona uma animação que Jacques Demy havia realizado ainda na infância: pequenas aeronaves bombardeando a ponte de Mauves, sobre o rio Loire, por onde o trem de Varda passa naquele momento. A inserção é breve, quase um parêntese narrativo, um gesto aparentemente casual, mas que planta a confissão que virá adiante, já próxima ao final do filme, quando Varda se detém nessa correspondência involuntária (Fig. 96), sem intenção consciente, sem cálculo simbólico. Ela conta que pensava “[...] que estava apenas fazendo meu autorretrato, de certa forma”, explicando que procura agir por intuição: “[...] quando eu filme, tento ser bastante instintiva. Seguindo minha conexão, minha associação de ideias e imagens. E como uma coisa vai para outra. Mas então, quando eu faço a montagem, sou rigorosa, tentando ser estrutural, sabe”, ainda assim, quando um espectador lhe fala do eco nas imagens Varda conta que se surpreendeu: “Nunca pensei nisso [...] eu estava chorando, mas ele me fez sentir, oh, que eu estava me juntando ao [Jacques], sabe, de alguma forma. E pensei: Bom, que bom que trabalho por intuição. Porque se eu tivesse organizado, não ia gostar tanto” (Varda, 2009 *in* Kline, 2014, p. 201, tradução minha)¹¹⁹.

Essa experiência talvez seja daquelas somente possíveis numa linguagem de cinema, na qual essa correspondência entre corpos e tempos – entre o olhar que cuida e o que recorda – emerge como efeito sensível de um trabalho que se faz na duração, no acúmulo, na atenção retida ao outro, essa forma rara de generosidade, pela qual a tal experiência, como “significante

suscetível de desencadear profundas emoções em quem lhe confere um lugar de privilégio em seu pensamento” (Larrosa, 2015, p. 9-10), parece se enunciar também a maneira metafísica das trocas e da partilha.



Figura 94 - Jacquot de Nantes (1991), 57 min.



Figura 95 - Les Glaneurs et la Glaneuse (2000), 06 min.

Sarah Yakhni comenta a cena e observa como o cinema produz sentidos à revelia de quem o realiza.

Qual foi exatamente a emoção de Varda? Talvez perceber que a criação artística está para além do controle consciente do artista, que a criação o supera. Varda entrega esse momento de reflexão, de fragilidade, podemos dizer de perplexidade, ao espectador, assim como as cartas, os presentes, seus comentários, suas observações. Varda entrega mais este presente ao espectador, um filme em que vida e arte se intercedem, em que a cena é palco de encontros que geram vida nova, em que um se percebe outro no processo de revelação que é o filme. Se Varda começa o filme com a realizadora se perguntando qual é o efeito que um filme pode ter, ela se descobre no final perplexa, admirada com um efeito inédito sobre ela – a percepção de que o filme a ultrapassa, está para além dela, pelo menos a parte dela que lhe é consciente, pois o fazer artístico ultrapassa o ser e sua consciência para se alojar nos recônditos da intuição, encontrando sua expressão na obra. É essa percepção que faz Varda ir para a frente da câmera e contar, emocionada, que a obra fala por si mesma (Yakhni, 2014, p. 155).



Figura 96 - *Deux Ans Après* (2002), 59 min.

Essa multiplicidade de endereçamentos – aos vivos e aos mortos, aos presentes e aos ausentes, a personagens filmados e a espectralidades futuras, que permanecem ativos em sua criação – faz do cinema de Agnès Varda uma escrita essencialmente aberta. Uma escrita que não se encerra em si, mas se mantém em circulação, sempre em relação com o que encontra e com quem a encontra. É justamente essa disposição ao outro, essa abertura à uma resposta – mesmo que ela nunca chegue ou chegue de forma imprevisível – que mantém sua obra viva como uma carta continuamente reenviada, sempre disponível para ser lida, relida e correspondida (como aqui tento também fazer). Esse gesto epistolar se explicita ainda mais em

Deux Ans Après, quando Varda reapresenta os personagens de *Les Glaneurs et la Glaneuse*. O movimento de retorno, de reencontro, de atualização do vínculo, reinscreve o próprio filme na temporalidade de uma correspondência continuada, como prova de que o encontro não se encerra com o desligar da câmera, o corte final ou os créditos. Também em *Deux Ans Après*, Varda emociona-se ao ler as cartas enviadas pela audiência e ao perceber que o filme viveu fora dela, que encontrou, em outros corpos, outros olhares, outros tempos, novas formas de sentido (Fig. 97). Implica-se aqui, portanto, também um gesto de despossessão: a obra deixa de pertencer à autora para pertencer ao comum, como partilha efetiva, como prática relacional expandida.



Figura 97 - *Deux Ans Après* (2002), 1 min.

O que me parece é que há na obra de Varda uma reiteração da noção formulada por John Dewey de que “o ato de produzir, quando norteado pela intenção de criar algo que seja desfrutado na experiência imediata da percepção, [...] incorpora em si a atitude do espectador” (2010, p. 128). Ao incorporar as cartas, os presentes e as respostas do público como parte constitutiva de sua própria narrativa, *Deux Ans Après* radicaliza essa lógica, ao modo de quase

dobrar-se sobre sua própria circulação, reinscrevendo o gesto inaugural da cata e da reciclagem no espaço da recepção. Como sugerem as formulações de Cecília Salles, “o interesse não está na forma mas na transformação de uma forma em outra, por isso pode-se dizer que a obra entregue ao público é reintegrada na cadeia contínua do percurso criador” (1998, p. 19). Este público devolve à cineasta fragmentos de si, imagens transformadas, sentidos reaproveitados dos seus próprios atos de cata e reciclagem.

Em grande medida, o que se transformam são as posições a partir das quais esses sujeitos se relacionam com o filme e, conseqüentemente, reorganizam o modo como se relacionam com o mundo que ele reflete e refrata. Como observa Yakhni, esse reencontro instaura um diálogo em duas dimensões:

Um jogo entre performance e vida real se estabelece através da troca de papéis – personagem ou cidadão da vida real? –, fabulação que se duplica e cria uma segunda camada de indiscernibilidade entre objetivo e subjetivo. Personagens do primeiro filme se reencontram na condição de espectadores para no minuto seguinte retornarem ao status de personagens de si mesmos. Espectadores do filme anterior se deslocam para dentro da cena como personagens do segundo filme. [...] Num primeiro momento, há o diálogo da realizadora com o espectador do primeiro filme (*Les glaneurs et la glaneuse*), que reage fora do circuito cinematográfico por meio de cartas, mensagens e presentes. Em seguida, o espectador se transforma ele próprio em personagem do filme. Nesse sentido, podemos considerar que esses dois filmes formam uma unidade, caracterizada por essa relação dialógica em que os papéis se intercambiam na cena e fora dela (Yakhini, p. 143 - 144).

O sucesso do primeiro filme – não apenas na França como ao redor do mundo – e a realização de sua continuação tornam latente a noção do cinema como prática coletiva por excelência, não só em termos de realização, mas também quando a projeção de sua luz atinge os olhos de alguém a quem costumeiramente damos os nomes de espectadores, audiências, públicos, testemunhas... *Deux Ans Après* desloca o eixo do filme para o espaço da recepção, fazendo da experiência de assistir não um efeito secundário, mas um motor narrativo e conceitual, articulando, numa mesma superfície, público e personagem.

Não se trata aqui de desenvolver uma discussão sobre os estudos de recepção ou sobre a espectralidade enquanto campo teórico, não cabe a esta pesquisa. No entanto, não posso ignorar o fato de que estamos lidando com a produção de sentidos no cinema e através do cinema, com os efeitos que essas imagens, discursos e *gestos* produzem sobre aqueles que os experienciam – inclusive sobre quem escreve este texto e não se cansou ainda de revisitar esses filmes –, e igualmente sobre a própria cineasta. Dewey lembra que “a perfeição na execução não pode ser medida ou definida em termos da execução; implica aqueles que percebem e desfrutam do produto executado” (2010, p. 127). Como Varda mesma comenta sobre os processos reflexivos da realização de *Deux Ans Après*:

Se este documentário bis é a crônica das reações ao primeiro documentário, ele é também uma ilustração de “pensamentos a posteriori”, aquilo que em inglês chamamos *afterthought*. De fato, cada um tinha alguma coisa a dizer após ter visto *Os Catadores e Eu*. Eu mesma, com um certo distanciamento, pude descobrir no filme, que se quer informativo, por ser documental, o trabalho do (meu) inconsciente sobre ele. Por exemplo, as batatas coração descobertas nos dejetos por estarem “fora dos padrões” permanecem, como no primeiro filme, como imagens emblemáticas. Só que desta vez filmei aquelas que, mesmo depois de terem secado e até apodrecido, ainda voltavam a germinar. A energia vegetal é bonita de se ver (Varda *apud* Yakhini, 2014, p. 144).

Desse modo, o que se instaura, me parece, é um convite a uma participação ainda mais ativa daqueles que assistem na construção de sentido. O filme solicita não uma adesão passiva, mas um engajamento que pressupõe entrega, disponibilidade e abertura. Uma disposição semelhante à exigida pela experiência estética que, como sugere Beatriz Vasconcelos, “é uma postura favorável a uma relação emancipadora com o cinema, na medida em que a autoriza [a pessoa] a descobrir, por seus próprios recursos, aquilo que o filme interpela nela mesma” (2018, p. 78)

Essa compreensão desloca a ideia de uma espectralidade passiva ou carente de instrução. Como observa Vasconcelos, é a partir dos efeitos que o cinema produz sobre si que o sujeito pode conhecê-lo a partir de igualdade e a possibilidade de fruição anteriores a qualquer hierarquia. A relação emancipada de quem assiste passa, assim, pela valorização de sua subjetividade como território de entrada na experiência do filme (2018, p. 80-84). É nesse horizonte que o cinema de Agnès Varda pode ser pensado, tal qual coloca Thomas Elsaesser sobre a produção de sentidos no cinema, como “uma expressão de uma experiência e essa própria expressão é vivenciada no ato de assistir um filme, tornando-se a experiência de uma expressão” (*apud* Maltaca, p. 126). Trata-se de um cinema que se opõe à ordem embrutecedora não somente pelo discurso, mas pela experiência que propõe: uma de livre atenção, escuta e partilha. Dessa maneira me parece que “estética”, “ensaio” e “cinema” convergem, todos são modos de pensar com alguém, formas de relação nas quais o sentido não está contido, mas em circulação. O filme como carta, como testemunho de trabalho, como relato de experiência, capaz de transformar quem o faz e quem o recebe, é simultaneamente exposição de si e abertura ao olhar do outro.

Se já é um interesse no início de sua carreira, essa relação com a *outridade*, nos vários sentidos do termo, torna-se uma questão base ao longo da trajetória de realização de Varda, virando um prisma pelo qual este cinema procura se constituir ao final de sua obra, quando abertamente passam a ser os outros aqueles “[...] que me intrigam, me motivam, me interpelam,

me desconcertam, me apaixonam” (Varda *in* LES PLAGES... 2008, 1 min). Como observa Bueno Fischer ao tratar do elemento biográfico de *Les Plages d’Agnès* (2008), que aqui é também aplicável à *Catadores*, “[...] trata-se de uma narrativa que pressupõe, desde o começo, que uma autobiografia só existe porque existe o outro. E porque cada um de nós vai-se fazendo outro nas paisagens que visitamos, criamos e nas quais nós mesmos nos transformamos” (2012, p. 141).

Nesse sentido, a aparição expositiva de Jean Laplanche em *Catadores*, mesmo que muito fortuita, é muito fortunada. No primeiro filme, Varda encontrou Laplanche sem saber que se tratava do renomado coautor, dentre outras obras, do *Vocabulário da Psicanálise*. Já em *Deux Ans Après*, ela e o psicanalista lamentam não terem dito aquilo que gostariam em sua primeira conversa.



Figura 98 - *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000), 26 min.

Ao argumentar que todo sujeito nasce na alteridade, numa relação constitutiva entre o si e o outro, sobretudo, daquilo que resta, daquilo que escapa plenamente à compreensão solitária, ou melhor, propondo que a origem eu está sempre no outro (Fig. 98), Laplanche oferece uma chave involuntária para pensar o filme que parte de uma ideia de “diferença” e

dela se alimenta; faz da alteridade não um tema, mas uma condição de existência; chave que, de certo modo, ressoa com o que Michel Foucault também retoma em Sêneca ao lembrar da necessidade da ajuda dos outros, uma vez que nem tudo poderia se extrair do próprio âmago (2006, p. 154).

Quando essa alteridade – essa exterioridade que tensiona, delimita, resiste – se ausenta, o sujeito cai numa espiral de autorreferência, se basta a si próprio, encerrado em sua própria interioridade ensimesmada, sem fricção externa, sem uma diferença que lhe dê contorno ou contraponto. Apesar das ressalvas de alguns acerca de uma intervenção que talvez chamassem de narcísica, o aparecimento de Varda como corpo presente em seu cinema – da voz *off* que domina seus primeiros filmes à figuração física mais marcada nos últimos, como quem estende a mão e nos conduz para dentro do filme – instaura uma importante dimensão de interlocução neste cinema. É inegável o quanto grande parte da força e apelo destes filmes – e sobretudo da minha relação com os mesmos – reside precisamente nesse gesto de aparecer, interferir, conversar e estabelecer vínculos, nesse movimento de aproximação, nessa quebra do véu autoral que transforma a realização em convivência. Varda se insere plenamente como personagem: não como objeto temático, não como autoridade discursiva, não como entidade diretora, mas como parte do circuito de encontros que o filme engendra. Claro, ainda cabe à cineasta dar forma, ritmo e organização ao material, mas a reflexão do filme – aquilo que este elabora como pensamento – nasce do *encontro* e é compartilhado por todos que dele participam.

Se, na ausência do contato com aquilo que é diferente, poderia se relatar que é típico a assimilação de intolerância e de um fardo do si mesmo, a subjetividade que se propõe formar neste cinema vai na contramão disso, emerge no entremeio do eu com o mundo externo; da relação pautada por trocas, apropriações, reflexões com o outro, novamente evocativa da noção de correspondência que atravessa os filmes, não apenas entre a cineasta e seus personagens, mas também entre nós, e a própria cineasta, numa espécie de cadeia reflexiva circular.

É nesse ponto que a identificação com uma personagem, longe de operar como mera superfície refletora ou um espelho de segunda mão que nos devolve aquilo que já sabemos, abre-se como um dispositivo capaz de nos constituir como novos tipos de sujeitos. Uma forma de representação, ou se quisermos, de visibilização, que não apenas aponta para a alteridade do outro, mas operado deslocamentos que nos convocam a uma alteridade que também é interna, possibilitam descobrirmos quem somos, possibilitam se chegar a quem se é, inclusive no ato de assistir que, então, deixa de ser uma atividade passiva (Hall *apud* hooks, 2019, p. 203), isto é,

estende a reflexão ao sugerir que a espectralidade também assuma uma dimensão de outridade.

Poderíamos até falar de um certo distanciamento emancipador no modo como os filmes se organizam, mas jamais de uma direção distanciada na relação que se estabelece entre a cineasta e personagens ou com as operações sendo realizadas pelo aparato; o que se apresenta é antes atravessado por interferências que não se pretendem neutras, mas sim participam da já citada imersão afetivo-subjetiva que marca profundamente sua *cinescrita* e nos convida ao próprio agenciamento de nossa relação com esta, nossa própria “imersão”. Larrosa talvez argumentasse que é precisamente esse modo de linguagem, que não é generalista, mas plurissubjetiva, a que instaura a dimensão da verdade, uma vez que fica acordado nesta relação o entendimento de “[...] que falar e escrever, escutar e ler, só são possíveis pela própria pessoa, com outros, mas pela própria pessoa, em primeira pessoa, em nome próprio; que sempre é alguém o que fala, o que escuta, o que lê e escreve, o que pensa” (Larrosa, 2015, p. 67).

Falar (ou escrever) na primeira pessoa não significa falar de si mesmo, colocar a si mesmo como tema ou conteúdo do que se diz, mas significa, de preferência, falar (ou escrever) a partir de si mesmo, colocar a si mesmo em jogo no que se diz ou pensa, expor-se no que se diz e no que se pensa. Falar (ou escrever) em nome próprio significa abandonar a segurança de qualquer posição enunciativa para se expor na insegurança das próprias palavras, na incerteza dos próprios pensamentos, além disso, trata-se de falar (ou de escrever), talvez de pensar, em direção a alguém. A língua da experiência não só traz a marca do falante, mas também a do ouvinte, a do leitor, a do destinatário sempre desconhecido de nossas palavras e de nossos pensamentos. Ao contrário dos que falam (ou escrevem) para ninguém ou para estranhas abstrações, como o especialista, o estudante, o expert, o profissional, ou a opinião pública, falar (ou escrever) em nome próprio significa também fazê-lo com alguém e para alguém (Larrosa, 2015, p. 70).

O cruzamento entre liberdade pessoalizada e responsabilidade comum constitui, a meu ver, a matriz que possibilita tanto a liberdade formal e temática dos filmes quanto a intimidade que Varda e seus interlocutores oferecem à câmera e, em troca, solicita de nós um papel ativo: um gesto de contemplação que também é gesto de criação, um gesto estético que é também artístico, um gesto que também nos faz sujeitos da experiência. E algo que, assim, tem plena relação com os processos de operação do ensaio, segundo Larrosa:

O ensaio é uma escrita e um pensamento em primeira pessoa ou, melhor dizendo, uma escrita e um pensamento que estabelece uma certa relação com a primeira pessoa: que diz “eu”, mesmo não dizendo “eu”, que diz “nós” mesmo que a forma que esse “nós” adota seja um de seus maiores problemas. Além disso, a primeira pessoa não está presente necessariamente como “tema”, mas como ponto de vista, como olhar, como posição discursiva, como posição pensante. O ensaísta, necessariamente, não põe a si mesmo em sua escrita, em sua linguagem ou em seu pensamento, mas, sem dúvida,

tira algo de si e, acima de tudo, faz algo consigo mesmo escrevendo, pensando, ensaiando (Larrosa, 2004, p. 36-37).

Varda não apenas mostra o outro, mas se inclui na imagem, dividindo com o outro a condição de ser olhada. É uma *encenação*, se quisermos, de reciprocidade, no gesto sempre duplo de dar e receber. Não apenas observa de fora, mas, no que filma, devolve algo de seu próprio olhar, compartilhando sua vulnerabilidade, sua hesitação, sua emoção, numa criação verdadeiramente relacional, afinal, só podemos oferecer aquilo que é nosso. Trata-se de uma disposição que torna possível não apenas a aparição do outro, mas o exercício de uma forma filmica que, para acolher, deve também desarmar-se, dar-se a ver, ou seja, nesta *cinescrita* epistolar,

escrever é, portanto, “se mostrar”, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro. E isso significa que a carta é ao mesmo tempo um olhar que se lança sobre o destinatário (pela missiva que ele recebe, se sente olhado) e uma maneira de se oferecer ao seu olhar através do que lhe é dito sobre si mesmo. [...] Pela missiva, nos abrimos para o olhar dos outros e alojamos o correspondente no lugar do deus interior. Ela é uma maneira de nos oferecermos a esse olhar a respeito do qual devemos nos dizer que ele está, no momento em que pensamos, mergulhando no fundo do nosso coração (*in pectus intimum introspicere*) (Foucault, 2006, p. 156-157).

Como lembra Silvane Maltaca, a noção de “compartilhar” é indicativa de usar algo em rede, de tomar partido ou fazer parte de algo com alguém, “se enxergar no outro, expandir as possibilidades de subjetividades, sensorialidades, de emoções. Expandir as possibilidades criativas e elucubrações além do perímetro de uma tela, em um movimento contínuo de deslocamentos, [...] que, de certa forma, sempre estará inacabado” (2022, p. 122). Ao mesmo tempo, é preciso reconhecer que o encontro com o filme não se dá de maneira homogênea. A experiência cinematográfica é atravessada pela subjetividade, no sentido mais estrito do termo, é algo que acontece com alguém ou em alguém, e que, portanto, como reitera Dewey (2010, p. 137), exige que quem assiste crie suas próprias condições para a experiência de encontro com o filme, que será necessariamente distinta para cada sujeito, mas que deve incluir relações comparáveis às vivências pelo realizador original. Dewey nota que uma das dificuldades conceituais ao se pensar a arte reside justamente na separação artificial entre produção e recepção.

Visto que “artístico” se refere primordialmente ao ato de produção, e “estético”, ao de percepção e prazer, a inexistência de um termo que designe o conjunto dos dois processos é lamentável. [...] a concepção da experiência consciente como a percepção de uma relação entre o fazer e o estar sujeito a algo permite compreender a ligação que a arte como produção, por um lado, e a percepção e apreciação como prazer, por outro, mantêm entre si. [...] Em suma, a arte, em sua forma, une a mesma relação entre

o agir e o sofrer, entre a energia de saída e a de entrada, que faz que uma experiência seja uma experiência (Dewey, 2010, p. 126-128).

Sem um ato de recriação, o objeto não é percebido como uma obra de arte. O artista escolheu, simplificou, esclareceu, abreviou e condensou a obra de acordo com seu interesse. Aquele que olha deve passar por essas operações, de acordo com seu ponto de vista e seu interesse. Em ambos, ocorre um ato de abstração, isto é, de extração daquilo que é significativo. Em ambos, existe compreensão, na acepção literal desse termo - isto é, uma reunião de detalhes e particularidades fisicamente dispersos em um todo vivenciado. Há um trabalho feito por parte de quem percebe, assim como há um trabalho por parte do artista. Quem é por demais preguiçoso, inativo ou embotado por convenções para executar esse trabalho não vê nem ouve (Dewey, 2010, p. 137).

Esse deslocamento, creio, permite reinscrever o cinema de Varda em uma tradição mais ampla que pensa a arte como forma singular de conhecimento: um saber que não se organiza discursivamente e de modo pronto, mas que se oferece na percepção, no encontro e na experiência.

Como lembra Michel Haar, ainda que se critique a pretensão da arte “de ser um saber imediato e intuitivo do absoluto”, como Hegel o faz, mesmo ele reconhece que a arte pertence efetivamente a este campo do saber, na medida em que seu objetivo último “não pode ser senão o de revelar a verdade” (Haar, 2000, p. 41-42), não como conceito, mas como manifestação sensível. Nesse sentido, a obra, dirá Haar, “se define, pois, como um modo de conhecimento, conhecimento não discursivo, e sim intuitivo, imediato, das ideias” (Haar, 2000, p. 49), cuja força, talvez, não reside na apresentação, mas na capacidade de fazer ver, sentir e reconhecer algo que escapa à linguagem conceitual.

Creio que a reflexão de Mikhail Bakhtin sobre o caráter social da enunciação oferece um argumento interessante a essa discussão. Como lembram Robert Stam e Ella Shohat ao comentar o autor,

para Bakhtin, a arte é inegavelmente social não porque representa o real, mas porque constitui uma “enunciação” situada historicamente - uma rede de signos endereçados por um sujeito ou sujeitos constituídos historicamente para outros sujeitos constituídos socialmente, todos imersos nas circunstâncias históricas e nas contingências sociais (Stam; Shohat, 2006, p. 265).

Em outras palavras, a obra não é apenas aquilo que a artista faz, mas aquilo que acontece quando este fazer encontra alguém, quiçá a própria artista. Talvez seja por isso, que guardamos com tanta nitidez experiências que, às vezes, só o cinema é capaz de inaugurar em nós mesmos, tal como observa Alain Bergala:

Todos os cinéfilos se recordam dos filmes que inscreveram em seus corpos o seu amor pelo cinema. Esses filmes não têm necessariamente uma relação direta com o cinema que viriam a apreciar mais tarde. [...] O que se deu naquele momento, como um big

bang, não resulta de nenhuma distinção de gosto ou de cultura, mas participa do Encontro, no que ele tem de único, imprevisível e fulminante. O encontro se dá na certeza instantânea, à qual se referem Schefer e Daney, de que aquele filme, que me esperava, sabe alguma coisa de minha enigmática relação com o mundo que eu mesmo ignoro, e o guarda em si como um segredo a ser decifrado (Bergala *apud* Vasconcelos, 2018, p. 69).

É nesse sentido que “*a obra instaura um mundo*”, diria Heidegger (*apud* Rey, 2002, p. 5). Criando instâncias epifânicas que “ampliam a percepção e o sentido ordinário que se tem das coisas, dos objetos e das situações” (Rey, 2002, p. 5), abrindo fissuras no já dado. Essa instauração, contudo, só se efetiva quando encontra um equilíbrio preciso entre proximidade e afastamento, presença e ausência, entre controle e liberdade. Teria de se tratar, assim, de uma obra que “não exige um assentimento racional, não intimida, não pede para vencer nem sequer convencer, não pretende se apoderar daquele que escuta, não suporta o modo imperativo.” (Larrosa, 2003, p. 91), ao contrário, ela vibra, ensaia, coloca em movimento. Não conduz retoricamente a um resultado pré-definido, não sabe de antemão onde levará, nem sequer se levará a algum lugar, mas sim se implica totalmente na sujeição à experiência. É justamente por isso que sua influência pode ser “não transitiva”, capaz de ir além de sua finalidade explícita, produzindo efeitos que escapam ao controle de quem cria.

Tomando-o sob essa perspectiva, o cinema de Agnès Varda poderia ser entendido como uma grande carta filmada, não porque veicule mensagens, mas porque se coloca num *gesto* de endereçamento: uma exposição, uma oferta, um convite ao encontro e a partilha da experiência. Sua câmera e sua presença são curiosas, disponíveis, afetivas. Varda filma como quem aprende, e ensina sem pretender transmitir. É como se cada filme se apresentasse como uma tentativa de amizade, isto é “[...] ligar-se àqueles que são capazes de ter sobre si um efeito benéfico; abrir sua porta àqueles que têm a esperança de se tornarem melhores; são “ofícios recíprocos. Quem ensina se instrui” (Foucault 2006, p. 154). Talvez por isso tenha recebido, como ela própria reconhece, uma resposta tão intensa após o lançamento de *Catadores*, “[...] cartas incríveis, nunca na minha vida fui tão amada como cineasta dessa maneira” (Varda, 2005 *in* Kline, 2014, p. 187, tradução minha)¹²⁰. Cada filme é efeito desse encontro entre a artista e o mundo. Seus filmes compartilham seus interesses, seus encontros e suas intimidades; aquilo se viu, que se ouviu, que se amou; aquilo que catou do mundo para tentar fazer sentido da vida e, talvez, ajudar-nos a fazer sentido das nossas. Inspirar, criar e partilhar são gestos de uma mesma ética: permanecer em relação, e nisso, talvez, reivindicar relações mais livres.

Sob esse prisma, a experiência cinematográfica – quando entendida como experiência partilhada – torna-se ela mesma uma forma de emancipação. Não há um ponto de vista

privilegiado que organize ou determine o percurso interpretativo, mas uma multiplicidade de inteligências que se equalizam no trabalho de assistir. Cada qual que assiste parte necessariamente de si, de sua história, de seu repertório, de suas sensibilidades e afetos, para construir sentidos em comum, fazendo do cinema não um espaço de transmissão, mas de circulação.

A própria Agnès Varda insiste em mais de uma ocasião que não se trata de ilustrar ideias, mas de descobrir o que os encontros fazem emergir. Como um filme que não diz o que é o mundo, mas formula uma língua para habitá-lo. Uma língua que se produz na relação, na atenção e na abertura, tal qual constituídas na diretriz operativa da artístico como modo de pôr algo em comum no mundo. É o que impede o filme de se clausurar em um significado estável e lhe permite incorporar sentidos alheios. Quem pensa, aqui, é o próprio filme, mas apenas porque quem fala são os outros que nele habitam. A forma final não é um molde aplicado à matéria do mundo, mas uma consequência da experiência que a produziu. Essa liberdade é condição ética e estética para que o filme se constitua como meio de partilha – não da verdade, mas de um campo comum de sensibilidade: o filme como laço intelectual igualitário, no qual ninguém explica e ninguém é explicado, porque o ato de compreender nasce da própria experiência do encontro e não é empurrado de cima a baixo pela autoridade de quem o organiza.

Um bom filme é, sobretudo, aquele que tem uma boa relação com seu espectador. Há filmes que têm uma relação muito desagradável com seus espectadores. São filmes, por exemplo, que nos obrigam a pensar ou a sentir determinada coisa. Um bom filme é aquele em que o espectador é livre, relativamente livre. Há a história que ele nos conta e, ao mesmo tempo, pode-se olhar para outras coisas, refletir. É um filme que deixa o espectador um pouco livre para percorrer o filme do jeito dele olhar não apenas o que o cineasta diz para olhar. Então, um bom filme é um filme que não faz uma pressão muito forte no espectador, que não tenta obrigá-lo a sentir, no mesmo momento, as mesmas coisas (Bergala *apud* Vasconcelos, 2018, p. 76).

Para Alain Bergala, em reflexão sobre o cinema e as artes em dimensão formativa, um bom filme seria, então, aquele que preserva a liberdade de quem assiste, que permite que se circule, se escolha onde pousar o olhar e que se construa seu próprio percurso, instaurando uma relação, se mais livre, também mais generosa com o cinema.

Essa, como que, hospitalidade estético-discursiva, faz com que o filme seja instaurador de uma interlocução e não transmissor de conteúdo programático. Como diz a cineasta: “Se eu faço filmes, é para comunicar, compartilhar para que as pessoas possam receber o que está no filme – não a mensagem, não há mensagem. Em *Lions Love*, um dos meus personagens diz: ‘Não existem mensagens, apenas erros’” (Varda, 1994 *in* Kline, 2014, p. 154, tradução minha)¹²¹. Ao que me parece cada vez mais, a prática artística, para a cineasta, é sempre um

gesto de correspondência (*cum-respondere*), de pôr algo em comum, encontrar modos de ver e mostrar, de dizer e ouvir, de se pôr em diálogo, de conversar, de partilhar. A ausência de “mensagem” não significa ausência de sentido, mas a recusa em reduzir o filme a conteúdo, o que se quer compartilhável é a possibilidade de uma experiência. O essencial não é o que se diz, mas o *gesto* nisso inferido. Tal qual aponta Ismail Xavier, “a arte, como lugar privilegiado da construção de formas e da intuição reveladora, afirma-se como a experiência fundamental: o lugar da expressão nua da interioridade e da comunhão através do êxtase” (Xavier, 2005, p. 102).

Há algo de um gesto transgressor nessa recusa em reduzir o filme a um veículo de mensagem, que não somente diz de uma ética de trabalho distinta. Varda mesma reconhece: “Nos meus filmes, sou um pouco uma rebelde anti-sistema. Não circulo num ônibus, numa limusine ou num carro de luxo. Ando mais a pé, no cinema. E talvez essa seja minha escolha, minha maneira de dizer: não quero esse *star system*, não quero jogar esse jogo” (VIVA..., 2023, 3 min). Vemos ao longo de sua filmografia, uma tentativa persistente de fazer as coisas de outro modo, à margem das convenções e das hierarquias que tipicamente estruturam o campo cinematográfico. Sua realização costuma operar sob uma outra lógica e numa outra escala.

Mas lembro-me de quando fiz um filme chamado *Les Cent et Une Nuits*, éramos cinquenta pessoas e isso é bom também, cinquenta pessoas trabalhando. Mas, de certa forma, um pouco preocupante, um pouco apreensivo – a emoção pessoal de ser uma artista, onde ela fica no meio de tudo isso? (Varda, 2005 in Kline, 2014, p. 189, tradução minha)¹²².

Quando o cinema completava seu centenário, Varda lançava aquela que talvez seja sua maior produção e maior fracasso, *Les Cent et Une Nuits de Simon Cinéma (As Cento e Uma Noites*, 1995), um retrato irreverente da história do próprio cinema, zombando justamente das mitologias, das celebridades e dos automatismos que o transformaram naquilo que de muitas maneiras é e sempre foi: um velho senil com enormes buracos na memória, combalido pela própria grandeza auto-centrante, como o é encenado.

Minha ideia para aquele filme era que uma memória ruim pode se tornar uma cata desorganizada. Simon Cinema escolhe coisas que ele tem em sua mente, mas que não estão bem organizadas. Seu “salvamento” de memória não é muito bom, então ele mistura as coisas. E eu gosto da ideia de que ele se equivoca o tempo todo com sua memória. Ele me permitiu ser livre em relação à história do cinema e muito livre em relação ao que eu escolhi. Um roteirista veio até mim e disse, “Você é injusta! Você não mostrou filmes russos”. E eu disse, “E daí? Temos que mostrar a história do cinema exatamente como ela foi? [...] Na época, todo mundo falava de cinema muito seriamente, planejando uma grande comemoração. Lembrei-me de uma fala de Buñuel: “Odeio comemorações. *Vive l'oubli* [esquecimento]”. Achei isso tão bonito. [...] Acho o agora tão interessante: agora como sociedade, minha própria vida, as situações que vejo, a política podre em todos os lugares. [...] Admiro pessoas que

conseguem dizer: “Estou fazendo isso em 2001, isso em 2002 e isso em 2003”. Eu não posso planejar nada. Preciso ter o desejo de fazer um filme. Então é uma alegria. Você precisa escolher algo em que acredita. Você precisa acreditar que vale a pena e que faz sentido para você fazê-lo. Se eu não tiver tamanha paixão, não vou trabalhar (Varda, 2001 in Kline, 2014, p. 179-182, tradução minha)¹²³.

Nesse mesmo momento comemorativo, o cineasta lituano-americano Jonas Mekas, conhecido da belgo-francesa Agnès Varda (Fig. 99), publica um inspirado manifesto “*Anti-100 Years of Cinema*”, no qual denuncia a negligência ao cinema independente e de vanguarda das celebrações oficiais. Na contramão das homenagens de sempre, Mekas escreve, no vigor característico de sua voz hesitante:

Quero celebrar as pequenas formas do cinema: a forma lírica, o poema, a aquarela, o estudo, o esboço, o retrato, o arabesco e a bagatela, e as pequenas canções em 8mm. Em tempos em que todos querem ter sucesso e vender, quero celebrar aqueles que abraçam o fracasso social e cotidiano para perseguir o invisível, o pessoal, coisas que não trazem dinheiro nem pão e não fazem história contemporânea, história da arte ou qualquer outra história. Sou a favor da arte que fazemos uns para os outros, como amigos. [...] A verdadeira história do cinema é a história invisível. A história de amigos que se reúnem, fazendo o que amam. Para nós, o cinema começa a cada novo zumbido do projetor, a cada novo zumbido de nossas câmeras, nossos corações disparam a frente, meus amigos (Mekas, 1996, n.p., tradução minha)¹²⁴.



Figura 99 - *Agnès de Ci de Là* Varda (2011), ep.3, 33min. Jonas Mekas, a esquerda, sempre com sua câmera na mão, e Agnès Varda, a direita, ocasionalmente vestida de batata.

A atitude de Mekas de celebrar o pequeno contra o monumental, o íntimo contra o institucional, me parece encontrar um eco imediato na realização de Varda¹²⁵. Sua defesa de um cinema pessoal, sincero, feito entre e para amigos, ilumina o movimento que a cineasta parece vir realizando desde seu primeiro filme, porém mais do que uma coincidência de afinidades, o interessante aqui é notar haver entre estes dois cineastas um entendimento de que o cinema só permanece enquanto experiência de interlocução quando quem “escreve” o faz sabendo que há, em algum lugar, um possível correspondente. Ambos recusam a monumentalidade porque ela interrompe o fluxo dessa comunhão. O que interessa a eles é essa história “invisível”, feita de pequenos *gestos*, de trocas, de amizades, de falhas, de insistências, de colisões afetivas, de encontros improváveis; uma arte do cotidiano, feita de atos simples e singelos, que pulsa nos intervalos da vida. É nesse terreno – próximo, íntimo, artesanal – que o cinema se torna, enfim, uma linguagem de conversação, uma forma de abrir um espaço de relação que instaura o que tenho tentado aqui compreender como uma ética-estética da correspondência no cinema, um modo de existir com os outros através da imagem e do som.

Também o filme se move entre as coisas segundo um olhar atento e disponível, disposto a demorar-se no aparentemente insignificante. A câmera se aproxima dos rostos, dos pequenos rituais, das longas esperas, revelando neles uma densidade inesperada. Ao abrir mão dessa posição de domínio – que coisifica e separa ao preço da indiferença – o olhar se torna mais vulnerável ao que encontra. O real deixa então de ser algo que se contempla à distância e passa a exercer uma espécie de pressão sobre o sujeito, o aborda, o interpela, o ataca, o penetra.



Figura 100 - *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000), 32 min.

Nesse regime de atenção, o olhar não apenas observa o mundo, mas ele se deixa afetar por este mundo, aproximando-se das coisas a ponto de insinuar como que uma forma de participação nelas. O que esse cinema propõe não é uma observação distante, mas uma experiência de proximidade, uma espécie de atenção quase tátil. E nesse sentido, não apenas mostra o mundo, mas ensaia outros modos de habitá-lo, como a interrupção que faz em *Les Glaneurs et la Glaneuse* para filmar umas folhagens de vitalidade ordinária num terreno qualquer tanto exemplifica (Fig. 100).

A realização cinematográfica, nesses termos, reitera a noção de que se trata sempre de um exercício coletivo, um trabalho cujo tecido é constituído por relações, afetos e negociações constantes. Mesmo que a ideia de uma autoria única e exclusiva ainda impere nas discussões generalizadas sobre cinema, e a figura de Agnès Varda, enquanto “item cultural”, seja afeita a tal ideia, a própria cineasta nunca deixou de evidenciar o trabalho e a influência de seus colaboradores, como os nomeados em *Daguerréotypes* (Fig. 101) e filmados em *Les Plages d'Agnès* (Fig. 102), por exemplo.

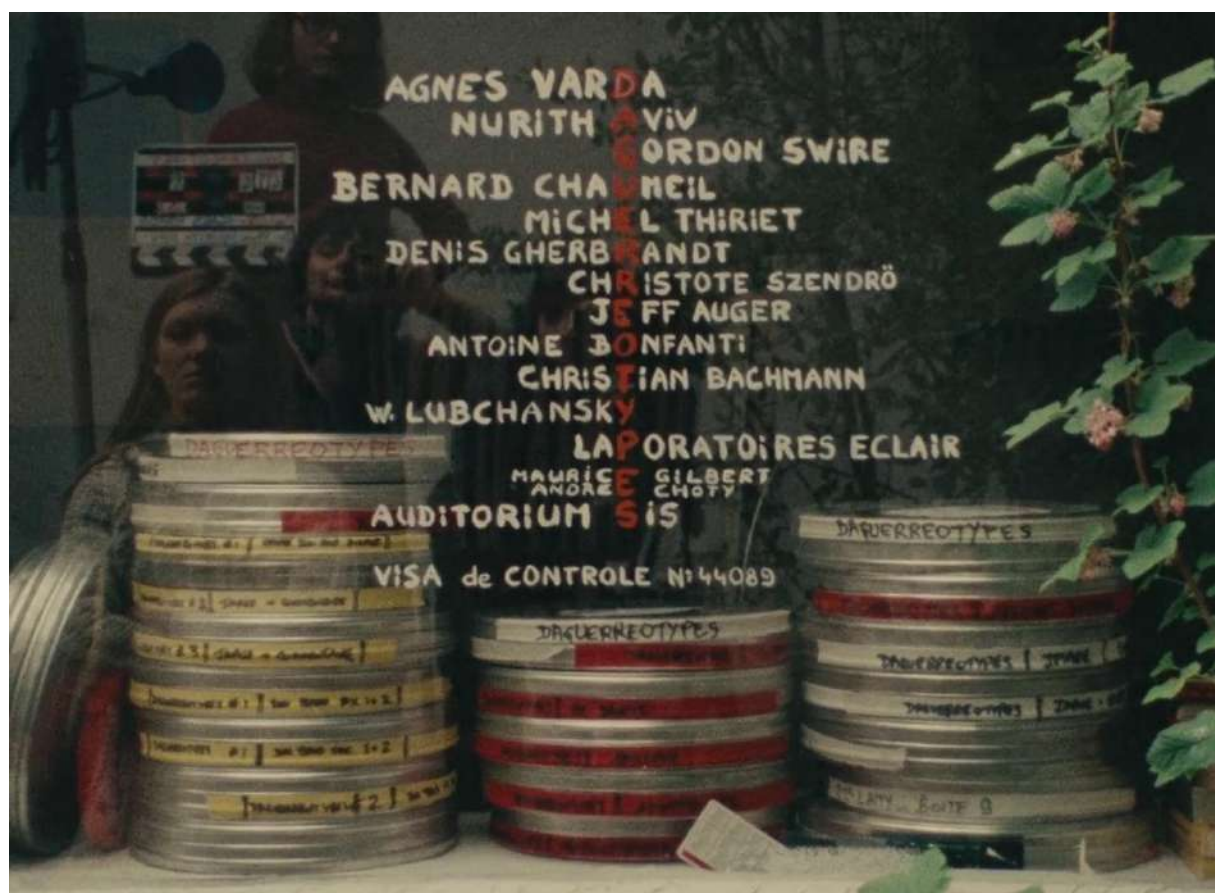


Figura 101 - *Daguerréotypes* (1975), 1min.



Figura 102 - *Les Plages d'Agnès* (2008), 4min.

Neste espaço de realização mais enxuto – no qual, por exemplo, equipe, personagens, amigos e familiares se misturam e intercambiam funções por vezes diluídas entre múltiplas pessoas –, a ideia de uma coletividade como trabalho em rede faz ainda mais sentido do que a coletividade exercida no cinema convencional. Não é que Varda abdique do posto nem de diretora, muito menos da autoria final dos filmes, aliás, sua famosa demanda por controle minucioso – a qual talvez também possamos delegar ao termo *cinescrita* – contraria essa ideia, mas me parece que ela distribui o trabalho de modo muito menos hierarquizado e muito mais cíclico.

A esse respeito, a noção de autoria em rede proposta por Cecília Salles parece particularmente produtiva. Para a autora, a obra permanece sempre em processo, aberta às interferências de fatores internos e externos que, ao agirem em rede, redirecionam o percurso criativo, oferecendo alternativas, incorporando desvios e estimulando bifurcações, ou por vezes mesmo desencadeando a criação de novas obras paralelas ou posteriores, como não é incomum de encontrarmos no cinema de Varda que ao longo dos anos intercalou longas com curtas-

metragens, utilizando esses últimos como espaços de experimentação, reflexão e desenvolvimento de ideias. A própria comenta esse processo de fluxo criativo:

Ao contrário de muitas cineastas para quem os curtas são uma espécie de trampolim para chegar aos longas-metragens, eu frequentemente faço curtas-metragens [...]. Esses filmes me ajudam a progredir no meu trabalho: é uma espécie de entrelaçamento das minhas percepções com aquelas da minha futura audiência. É também como brincar com escalas: eu exercito meu olhar, meu ouvido e tudo mais! [...] Através de uma combinação de referências, memórias e associações livres, cada filme me envolve na exploração de temas que me parecem raramente tratados no cinema. Eles sempre querem que contemos histórias com ação e drama psicológico, mas existem outras direções muito interessantes que podemos seguir no tempo, no espaço e na memória. Emoções, recordações, surpresas (Varda, 1985 *in* Kline, 2014, p. 118-119, tradução minha)¹²⁶.

Também aqui Varda aponta para a dinâmica de incorporação aberta do trabalho. A criação se dá, assim, nas relações que fragmentam o gesto criativo nas múltiplas interações que o atravessam e o sustentam não unidimensional ou unidirecionalmente. Ademais, como sintetiza Silvano Maltaca, ao comentar a teoria de Salles, também aqui a ideia de autoria recai sobre uma “interação entre o sujeito e os outros”, ou melhor, “que não pode ser apartada dos diálogos com os outros [...] nas interações que sustentam aquilo que Salles denomina como Redes de Criação” (Maltaca, 2022, p. 123).

A autoria de Varda, vista por esse prisma, é eminentemente relacional. Mais do que uma assinatura, ela funciona como ponto de convergência entre múltiplas vozes, presenças e experiências. Cada filme se torna um campo de forças no qual a experiência se entrelaça à presença do outro, e aquilo que se partilha não é apenas o resultado, mas todo do processo – o tempo do encontro, a construção do olhar, as hesitações, os acasos – advindo dessas interações e interlocuções. O filme, assim, não se esgota na tela, ele permanece como exercício coletivo, como circuito vivo de trocas.

Tal qual observado por Cláudia Mesquita no seminário “Derivas por Varda” do 14º Olhar de Cinema (2025), trata-se de não se colocar nem acima nem à distância, mas ao lado. Ao invés de falar “sobre” alguém ou “sobre” algum tema, implica um falar junto, falar ao lado, falar de perto, ocupando posições de contiguidade, não de autoridade. A ideia de *encontro* se implica, afinal, como uma postura que interdita tanto a distância quanto a presença. Estar ao lado ou avizinhar-se, é situar-se num espaço intermediário, de contiguidade e responsabilidade partilhada, no qual o gesto de filmar não se dirige ao outro como objeto, mas o convoca como parceiro. Algo que, como Mesquita lembra, não é necessariamente novidade – basta olhar para o que Jean Rouch e Edgar Morin fizeram em 1961 com *Crônica de um Verão* (*Chronique d'un*

été) – e não chamaria atenção, não fossem as inúmeras implicações que esse “estar ao lado” ganha nos filmes de Agnès Varda.

Trata-se de um modo de fazer cinema que desloca o documentário de seu lugar tradicional – aquele que pretende explicar, revelar, demonstrar – para um espaço de entre-lugar mais liberto e instável, no qual este “estar ao lado” é cultivar uma ética de escuta e exposição que implica corresponsabilidade, e, portanto, constante correspondência. Uma dinâmica em que a cineasta se coloca como parte entre partes e recusa tanto uma retórica autoritária quanto uma neutralidade distanciada. Ao conjugar vida e cinema nesse intervalo comum – talvez possamos falar de uma praia pública onde diferentes modos de estar no mundo podem se encontrar sem se anularem –, Varda constrói uma modalidade de relação na qual o gesto de filmar participa da mesma dinâmica de abertura e escuta que sustenta o encontro entre sujeitos na convivência cotidiana. Daí que a realização se torna, inevitavelmente, um *gesto* de partilha e de emancipação, e a própria forma do filme, uma inscrição deste acordo.

Os relatos de Varda sobre o processo de encontrar personagens para *Les Glaneurs et la Glaneuse* ilustram bem esse “contrato de escuta” sustentado pela presença desarmada e curiosa da cineasta. Sua aproximação se faz por disponibilidade, ela circula sem mapa, conversa sem finalidade pré-definida, deixa-se levar pela ocasião até que alguém a convide a entrar, a sentar, a compartilhar um tempo, de modo que a permitir que uma relação se forme antes mesmo da filmagem. Como ela mesma descreve:

Às vezes eu tinha minha pequena câmera, às vezes não. Às vezes eu dizia: “Vocês se importam se eu tirar algumas fotos?” Quando perguntavam para que era, eu respondia: “Algumas são para a televisão, outras para mim.” Eu dizia a verdade. Às vezes eu tinha meu tripé; às vezes eu dizia: “Talvez eu volte com uma equipe.” Eles eram gentis. Tenho a impressão de que as pessoas nunca pensaram que eu as trairia. Devem ter sentido imediatamente que eu compartilharia o que elas disseram, que eu realmente as ouviria (Varda, 2001 *in* Kline, 2014, p. 179, tradução minha)¹²⁷.

A analogia entre filmar como catação de imagens, visibilizando esse gesto modesto de se abaixar para recolher que estrutura a forma de *Les Glaneurs et la Glaneuse*, diz também da ética de aproximação nele realizada. A colagem que resulta desses materiais heterogêneos, que dando a ver aquilo que já não é visto, que parece resto, lixo, morto; que aproxima pessoas muito diferentes, em contextos muito díspares, mas que operam sob a mesma lógica de dar nova vida aos objetos e às experiências relegadas ao desuso, ou melhor, aquilo que em determinado ponto torna-se desconsiderado; é radicalmente anti-hierárquica.

Nesse regime de percepção, em que os sentidos parecem operar em conjunto, qualquer coisa que passaria normalmente ignorada e despercebida adquire uma intensidade inesperada. Uns plásticos amontoados, uns tubérculos deformados, uns metais retorcidos, podem ser a origem de toda uma revelação, penetram o olho da câmera de tal maneira que sente, mais do que uma vontade de registo, um desejo de participar dessas existências em toda sua ternura e sua vida, agonia e morte. Todas essas coisas à margem do olhar dominante, os restos, os rejeitos, o lixo, que ela mesma diz, lhe interessa filmar (Fig. 103).



Figura 103 - *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000), 1h13min.

Neste regime de cinema, em que todos dispõem de interlocução, um pária social, uma criança, um especialista ou um artista de renome ocupam ali o mesmo plano de visibilidade e de escuta que, Larrosa, buscando por uma palavra que sugira “horizontalidade, oralidade e experiência”, chamaria de “conversaço”, afirmando que “precisamos buscar uma língua que não rebaixe, que não diminua, que não construa posições de alto e baixo, de superior e inferior, de grande e pequeno” (Larrosa, 2015, p. 71), mas uma onde todos são postos em pé de igualdade também com a própria cineasta que recolhe, cola e recombina esses fragmentos. Como ela comenta:

Acho que documentário significa “real”, que você precisa conhecer essas pessoas reais e deixá-las expressar o que sentem sobre o assunto. Quanto mais eu as conhecia, mais percebia que não tinha nada a dizer. Elas é que dizem; elas explicam o assunto melhor do que ninguém. Então não é como ter uma ideia sobre um assunto e “vamos ilustrá-la”. É conhecer pessoas reais e descobrir com elas o que expressam sobre o assunto, construindo o assunto através de pessoas reais. [...] E até agora tem funcionado, porque, sejam cinéfilos ou não, as pessoas gostam do filme. Gostam das pessoas que conhecem no filme (Varda, 2001 *in* Kline, 2014, p. 176, tradução minha)¹²⁸.

Creio que essa dinâmica aproxima este cinema da noção de “partilha do sensível” proposta por Rancière que Fernanda Toniazzi retoma em sua leitura da obra de Varda. *Partilhar*, nesse sentido, não é apenas dividir ou exhibir algo, mas reconfigurar os modos de visibilidade e de enunciação, redesenhando as condições de criação para que outras vozes, outros corpos, outras existências possam ocupar o espaço comum.

[...] a eficácia do aspeto político do cinema e das práticas artísticas “consiste antes de mais em disposições dos corpos, consiste no recorte de espaços e de tempos singulares que definem maneiras de estar em conjunto ou em separado (...)”. A política acontece quando o espaço das coisas comuns é modificado, quando o real é redesenhado e passa a ser habitado por um número maior de indivíduos que assume outras funções e posições. Quando, segundo Rancière, “seres destinados a permanecer dentro do espaço invisível do trabalho que não deixa tempo para fazer outra coisa tomam em mãos esse tempo que não têm para se afirmarem como gente que partilha também um mundo comum (...). Significa romper a partilha entre os que estão submetidos à necessidade do trabalho braçal e os que dispõem da liberdade do olhar” (Toniazzi, 2022, p. 35).

Parece-me que na presentificação dessas figuras ou na figuração dessas presenças está justamente a tentativa de abrir fissuras nas identidades estabelecidas e ir além da objetividade e subjetividade circunscritas, de fazer da vida algo mais do que a dicotomia entre o pessoal e individual. Ao colocar em cena aqueles que a sociedade tende a invisibilizar – catadores, migrantes, idosos, inválidos – Varda não procura produzir miserabilismo, o que lhe interessa

são os *gestos*, o brilho dos rostos, a singularidade de cada encontro. O que aparece no filme não é apenas o que antes estava fora do quadro, mas um modo de relação que redistribui o sensível, rompendo com a naturalização dos lugares entre centro e margem, entre o saber e a ignorância, entre artista e personagem. Porém essa redistribuição não é só política, ela reorganiza também a própria economia afetiva do filme, no qual cada vida que filma, que é filmada ou que assiste afeta e desloca as posições uns dos outros, reconfigurando continuamente o campo da relação. É essa, em grande parte, a dinâmica formativa que o cinema de Varda impulsiona. Cada encontro filmado funciona como tentativa de pensar-se no contato com a alteridade, recolhendo, nesse trânsito, fragmentos da própria experiência.

Há aqui uma defesa do cinema e da arte como um campo aberto de percepção e relação, que impõe certa distância entre tomar uma obra meramente como materialidade a ser analisada ou significado a ser interpretado e partir daquilo que acontece entre o sujeito e a obra, na qual a obra não daria sentidos prontos, mas ofereceria condições para que quem assiste acessasse um espaço de vibração entre o visível e o sensível, um convite ao sujeitar-se a experiência “nesse espaço-tempo fugidio do encontro como força que nos põe a pensar justamente *entrelugares*” (Macedo; Sierra, 2024, p. 14-15). Esta dimensão é a dimensão das ideias, um espaço onde são as ideias que guiam os interesses e a aprendizagem, e o cinema é gerador de ideias na medida que instala a possibilidade uma epifania, uma revelação. Não à toa, se diz que a mente criativa é uma que navega, vagueia, flutua a altura das nuvens, mergulha no mais fundo oceano; se a experiência consciente é um fluxo de associações, penso que a criatividade é o potencial de ideias no “entre”. Essa ruminação experiencial do pensar, consiste em adotar uma perspectiva mais investigativa ou exploratória sobre as coisas, cuja força motriz é a curiosidade, aquela que coleciona, e o veículo é uma consciência sem julgamentos, aquela que se presentifica. Talvez seja essa a qualidade fundamental do olhar que Varda cultivava em seu cinema, um olhar que se deixa ser atravessado, que não quer compreender o mundo, mas dar-se ao encontro com este. Parece-me que é nesse mesmo sentido que Larrosa fala da experiência como aquilo que nos acontece e da postura que ela exige:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. [...] Em qualquer caso, seja como território de passagem, seja como lugar de chegada ou como espaço do acontecer, o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua

passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial (Larrosa, 2015, p. 25-26)

A lógica da correspondência me parece, então, descrever com precisão o modo como Varda se deixa atravessar pelos encontros que seus filmes instauram, encontros que funcionam, simultaneamente, como modos de perceber o outro e de perceber-se por meio dele. Foucault, afinal, é explícito ao lembrar que este “texto por definição destinado a outro, também permite o exercício pessoal” (2006, p. 153), na medida em que participa de uma troca que mira um cuidado do outro e de si, e [...] implica, portanto, uma “introspecção”; mas é preciso compreendê-la menos como um deciframento de si por si do que como uma abertura que se dá ao outro sobre si mesmo (2006, p. 157). Há algo de franqueza nessa postura, que dispõe à vulnerabilidade do que se diz tanto quanto do que se filma, que não se arma de certezas, mas de disponibilidade.

Mais até do que chegar ou do que sair de algum lugar, trata-se de permitir-se percorrer um campo de relações, deixando-se afetar pelo que nele emerge, deixando-se espantar pelo exercício de exposição, deixar-se conhecer pelo desconhecido da experiência; é um *gesto* filosófico por excelência, e também um ato de liberdade. Assumir o *gesto* de se assistir um filme, neste sentido, é o de possibilitar o encontro com a *experiência* através da abertura à revelação *estética*. Para Toniazzi “é fazer ver o que cada um pode ver, não nas imagens, mas através delas” (2022, p. 25).

Talvez seja por isso que Larrosa reivindica a necessidade de uma língua da experiência. Uma língua capaz de sugerir que o pensamento que ocorre nesse espaço não é do registro especializado – seguro, organizado, representacional – mas de um regime de fala hesitante, porosa, inconclusiva e não mediada; uma linguagem capaz de sustentar o não saber e que permaneça atenta àquilo que só se revela quando não se tenta definir previamente. Talvez não precisemos de uma linguagem que diga o que o mundo é, mas de uma linguagem que permita viver no mundo. “O que necessitamos, então, é uma linguagem na qual seja possível elaborar (com outros) o sentido ou a ausência de sentido do que nos acontece e o sentido ou a ausência de sentido das respostas que isso que nos acontece exige de nós” (Larrosa, 2015, p. 65-68).

Necessitamos de uma linguagem para a conversação. Não para o debate, ou para a discussão, ou para o diálogo, mas para a conversação. Não para participar legitimamente nessas enormes redes de comunicação e intercâmbio cuja linguagem não pode ser a nossa, mas para ver até que ponto ainda somos capazes de nos falarmos, de colocar em comum o que pensamos ou o que nos faz pensar, de elaborar com outros o sentido ou a ausência de sentido do que nos acontece, de tratar de dizer o que ainda

não sabemos dizer e de tratar de escutar o que ainda não compreendemos (Larrosa, 2015, p. 71).

Um cinema que preserva sua experiência de despertar, é um cinema que tem sua dimensão formativa assegurada, na medida em que possibilita que em cada imagem projetada se encontre um campo de ressonâncias, composto por memórias, afetos e imagens latentes num espaço que não é o do filme, mas entre o sujeito e o filme. Instaura o filme como uma obra mais do que dialética, pois como defende Toniazzi, engaja quem assiste no processo criativo, “assim, a imagem poética traz sempre a origem do ser que fala, mas também resgata a origem do ser que compreende, que imagina, que visualiza, que participa do devaneio que a constitui. E é dessa forma que a imagem que a leitura de um poema oferece ao seu leitor torna-se também dele” (Toniazzi, 2022, p. 24). Quem assiste fica livre para percorrer no filme um caminho que lhe devolve si mesmo; e o filme, desse modo, deixa de ser um dispositivo apenas de representação, para se tornar um de evocação. Talvez seja esse, afinal, maior *gesto* do cinema de Agnès Varda, enviar imagens como quem envia cartas, ou melhor cartões-postais que só encontram sentido pleno quando alguém, do outro lado, se dispõe a correspondê-los, ao menos parece ser precisamente nesse sentido que afirma:

É disso que o cinema realmente se trata. Imagens, som, seja lá o que for, são o que usamos para construir um caminho que é o cinema, que deve produzir efeitos, não apenas em nossos olhos e ouvidos, mas em nossa sala de cinema "mental" na qual imagem e som já estão presentes. Há uma espécie de filme em andamento o tempo todo, no qual o filme que vemos entra e se mistura, e a percepção de todas essas imagens e sons que nos são propostos em uma narração cinematográfica típica se acumula em nossa memória com outras imagens, outras associações de imagens, outros filmes, mas outras imagens mentais que temos, elas preexistem. Então, uma nova imagem em um filme estimula ou excita outra imagem mental já existente ou emoções que temos, assim, quando você propõe algo para assistir e ouvir, isso entra em ação, funciona. É como se tivéssemos emoções adormecidas em nós o tempo todo, meio adormecidas, então uma imagem específica ou a combinação de uma imagem e som, ou a maneira de juntar as coisas, como duas imagens uma após a outra, o que chamamos de montagem, edição – essas coisas fazem tintilar de algo. Esses sentimentos meio adormecidos simplesmente despertam por conta disso – é disso que se trata. Não se trata de fazer um filme e dizer: “Ok, vamos fechar um acordo, vamos contar a história, vamos ter uma boa atriz, tchau, nada mal”, e aí vamos para casa e comemos. O que estou lidando com, são os efeitos, a percepção e os efeitos subsidiários do meu trabalho enquanto propostas, como um campo aberto, para que você possa encontrar ali coisas que sempre quis sentir e talvez não soubesse como expressar, imaginar, assistir, observar, seja lá o que for. Isso está tão distante do roteiro forte, do filme bonito, etc., que às vezes não sei o que eu deveria discutir. Você entende, isso é realmente lutar por aquela ‘Sétima Arte’ que é fazer filmes (Varda, 1986 in Kline, 2014, p. 132, tradução minha)¹²⁹.

CONCLUSÃO

Seja qual for seu brilhantismo, seu pessimismo, seus pensamentos acerca da existência, a resposta é sempre... a vida. Não é uma ideia dialética, é uma contradição vivida. Gramsci disse, “Temos que ser pessimistas em nossos pensamentos e otimistas em nossas ações.”

Essas não são suas palavras exatas, mas essa é a ideia.

Agnès Varda^{III}

^{III} Tradução minha. No original: “Whatever your brilliance, your pessimism, your thoughts about existence, the answer is always... Life. It's not a dialectical idea, it's a lived contradiction. Gramsci said, “We have to be pessimists in our thinking and optimists in our actions”. Those aren't his exact words but that's the idea.” (in Kline, 2014, p. 84). Originalmente em entrevista a Jean Narboni, Serge Toubiana e Dominique Villain, publicada em *Cahiers du Cinéma*, maio, 1977.

Sinto que poderia continuar escrevendo esta dissertação por mais alguns anos, multiplicando associações, abrindo novas derivações, aproximando outros filmes, outras autorias, outras experiências, *ad infinitum*. Em uma das muitas entrevistas com Agnès Varda que tomo de base para as noções mobilizadas nesta pesquisa, o interlocutor introduz a conversa nos colocando a seguinte pergunta: “Como nós reconhecemos uma obra-prima?”, logo em seguida, ele mesmo sugere uma resposta: “No desejo de olhar de novo e de novo quando você sabe que as riquezas de seu objeto são inesgotáveis” (Decock, 1988 *in* Kline, 2014, p. 142, tradução minha)¹³⁰.

O contato intensivo e prolongado com a filmografia de Agnès Varda produziu no processo de pesquisa um efeito semelhante à proliferação que atravessa sua obra: cada gesto parecia conduzir a outro, cada filme abria uma rede de relações, cada diálogo convocava um campo mais amplo de referências e memórias. Acontece que, por vezes, quer-se dizer tudo. Posto diante da escrita de uma dissertação, queremos abraçar o mundo de uma só vez, desenvolver nosso próprio tratado sobre o cinema, a arte, a vida..., e eu, em minha inata tendência acumulativa, logo me rendo a esse movimento. Já as inúmeras notas, desvios e digressões que não encontraram lugar no corpo principal desta dissertação dão indícios de que nunca há tempo para se realizar o trabalho que se quer realizar. Atestam para tudo aquilo que não consegui articular, tudo aquilo que não tive a oportunidade de visitar, tudo aquilo que sequer pude ainda ler, tudo aquilo que igualmente atesta a incontornável condição de que toda pesquisa se realiza sob o signo de uma falta constitutiva.

No entanto, chega um momento em que é preciso encerrar a coisa, como muitas coisas que encerro, para bem e para mal, ao final desse tão vivaz percurso formativo. Em *Les Glaneurs et La Glaneuse*, a estratégia da cineasta para finalizar o que parecia sem fim, foi um retorno ao início e, nessa medida, fechar o filme ao modo clássico, circular. Porém não sei se posso fazer o mesmo aqui, tamanhas as transformações pelas quais passei nesse percurso. O início desta dissertação e o momento em que a concludo já não coincidem; sequer o modo de olhar para os filmes permanece inabalado.

Digo isso porque, às vezes, nem mesmo meu ceticismo é capaz de fazer frente aos caminhões de felizes contingências que atravessam meu caminho. Chego aqui lembrando de um encontro, um tanto quando premonitório, percebo agora, com Rosa Maria Bueno Fischer – por acaso conterrânea gaúcha voada a Curitiba para um evento que seria minha primeiríssima referência das dinâmicas do ambiente acadêmico propriamente dito –, antes mesmo que eu ingressasse oficialmente no mestrado. Na ocasião, uma aula magna dada a este mesmo PPG

ainda em 2023, mediada por Juslaine Abreu Nogueira – ninguém mais, ninguém menos do que a tão generosa figura que, também por acaso, viria a me orientar um ano mais tarde –, Bueno Fischer, que há décadas se dedica a estudos da relação entre formação e audiovisual e a potência transformadora da experiência estética – por acaso campos para os quais esta dissertação veio a tangenciar, e por acaso também demonstrando amplo interesse pela obra de Varda sob essa leitura – comentava – por acaso – das alegrias e das dificuldades de se sustentar as dinâmicas da discussão acadêmica em tensão com aquelas da vivência cotidiana, relatando o percurso de uma orientanda da periferia, cujo diálogo com a linguagem acadêmica era atravessado por deslocamentos e fricções, algo que hoje – por acaso –, tendo passado por esse processo, não consigo deixar de notar igualmente me atravessando.

Como, então, adentrar este território sendo honesto com nossa dificuldade de falar seu idioma? Como habitar o espaço acadêmico sem apagar o percurso que me constituiu? Como fazer do conhecimento algo que não se limite ao acúmulo do dado, mas que se converta em transformação? Como transmitir saberes sem reduzir a experiência a mera informação? Bueno Fischer acredita que “No trabalho do investigador, [...] o grande salto para a diferença tem a ver com uma atitude de abertura, de entrega a esse estranho (objeto, tema, teoria, autor) que passa a nos habitar a partir de um dado momento. A pergunta é: Até que ponto nos deixamos efetivamente transformar? (2005, p. 135). Em um outro texto, citando a urgência dos alertas de Walter Benjamin sobre o contraste entre experiência e informação, e percebendo uma proximidade entre narrar, transmitir e educar, na qual as artes da comunicação, tais quais o cinema, tem lugar privilegiado, a própria escreve o seguinte:

Falo aqui na possibilidade de colocar em ato, em palavra, em história, aquilo que num dado momento da vida nos transformou, fez-se sabedoria em nós. Sei que isso só acontecerá plenamente na medida em que esse saber-experiência estiver disponível para o outro, em que for radicalmente transmitido a ele, com as cores, as formas e as imagens que permitam, a esse outro, ser de algum modo interpelado e, mais do que isso, ser por aquela escuta também transformado (Bueno Fischer, 2016, p. 107).

É precisamente essa operação que reconheço no cinema de Varda – na curiosidade da câmera, na atenção ao detalhe, na vontade do encontro –, assim como é isso que percebo nas trocas do mestrado – nos debates, nas leituras compartilhadas, nas orientações –, e é isso que tento replicar nesta dissertação. Se há algo que este trabalho buscou sustentar, foi a ideia de que o encontro estético com determinadas obras pode operar como experiência formativa e nos transformar desde dentro, tão profundamente, que chegamos a deixar de reconhecer quem somos ou quem éramos ou quem podemos vir a ser. Então, é preciso admitir que essa

experiência não permanece enquadrada apenas no plano do objeto analisado, da discussão teórica, mas também na dimensão de realidade deste pesquisador que lhes escreve – até porque, tudo o que discuto e elenco aqui como elementos que “me parecem” constituintes dessa “vida-arte” que procuro entender, são, é bem verdade, aquilo que do projeto artístico e cinematográfico da Varda me interessa catar, me interessa incorporar no meu próprio fazer artístico e no meu próprio fazer de si – ao deixar-se atravessar pela curiosidade incorporadora, pela experimentação ensaística e pela abertura relacional do cinema que analisa.

Não se tratava de aplicar um aparato teórico externo à filmografia, mas de deixar que os próprios filmes indicassem um modo de pensar que pudesse dialogar com essas tradições teóricas. A filmografia de Agnès Varda surge, assim, não apenas como objeto de análise, mas como referência metodológica e conceitual para o pensamento sobre esse cinema. E a escrita ensaística adotada no corpo do trabalho foi, nesse sentido, ao mesmo tempo uma escolha estilística e uma tentativa de coerência metodológica para pensar um cinema e uma cineasta que tantas vezes se esquivaram de definições externas, como também exclusivas, as suas próprias, se deixando levar pelo fluxo dos encontros e as associações que deles emergiam.

A proposta com a qual ingressei no mestrado, pouco tem a ver com as muitas formas que ela tomou ao longo de seu percurso, e demorei muito para entender do que, de fato, se tratava a mistura que fazia de tudo aquilo que lia e assistia, refletia e escrevia. Nas tentativas de definir um *corpus* da pesquisa, lutei inclusive contra a própria Agnès Varda, até enfim aceitar que a partir de seu cinema encontraria espaço para explorar todas as questões que me interessavam explorar. Mas até pouco tempo antes de entregar a versão de qualificação do trabalho, eu ainda titubeava toda vez que me perguntavam o que exatamente estava pesquisando. Com menos desenvoltura ainda, tentava explicar o que queria dizer com o tal do “gesto”, no qual, a essa altura, sequer sei por quais caminhos cheguei, lembro apenas que por muito tempo me vinha dar exemplos a partir daqueles gestos que eram também gestuário, uma mão que se estende com dificuldade tentando acalcar o varal de roupas, em *La Pointe Courte* (1954), e uma outra que com facilidade pega os caminhões na estrada, em *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000).

Contudo, retrospectivamente, talvez a dificuldade em nomear e definir tenha sido parte constitutiva do processo de elaboração assumido pela pesquisa. Quer dizer, de algum modo, sinto que esta dissertação é mais um registro em palavras das minhas reflexões e conjecturas ao logo da pesquisa – e ainda em pleno processo de elaboração – do que uma dissertação tradicionalmente formatada, isto é, aqui não se encontram nem dados, nem fatos, nem verdades

que não estejam oferecidas nos textos, filmes e depoimentos nos quais me apoio, talvez nem mesmo estejam melhor organizadas do que nestes, o que se encontra de distinto é justamente como que um “testemunho de trabalho” da elaboração de um ponto de vista sobre estes materiais; elaborado nesse espaço de instabilidade entre tentativa e erro, entre rigor e abertura, entre presença e passagem; e se aí talvez estejam suas próprias condições de possibilidade e é certamente aí que estão algumas de suas verdadeiras potências formativas. Se ainda não somos como intelectuais e artistas altamente capacitados que talvez gostássemos de ser, como sugere Bueno Fischer ainda

podemos desejar aquilo que dá a pensar, beber naquilo que dá a dizer, e impregnar nossa escrita desse espírito – um modo de existência que avança não diretamente ao ponto, mas obliquamente, sem tanta afirmação de filiações religiosas, sem tantos credos, sem tanta vaidade de afirmar-nos sempre *up to date* com as últimas coisas ditas em nosso campo, mas sincera, honesta e seriamente disponíveis ao que jorra, espontâneo, de inúmeras experiências – intelectuais, artísticas, existenciais, cotidianas – como ideia, como valor, como negação do clichê, como singularidade, explosão de vida, arte e pensamento (Bueno Fischer, 2005, p. 139).

O que quero dizer, é que esta foi uma pesquisa muito movida por descobertas, por encontros fortuitos com algo aqui e ali que parecia, mesmo que por um breve momento, fazer algum sentido ou ao menos sinalizar uma direção possível de sentidos, continuando a ser redefinida e reelaborada até que enfim se descobrisse o que de fato queria se tornar. Pareceu-me, portanto, mais adequado que a proposta a se assumir aqui fosse a de tentar oferecer, mais do que respostas ou definições, a possibilidade de interlocução com tudo aquilo que instaurou em mim uma operação formativa, e sustentar esse espaço de circulação, ainda que instável, de um saber-experiência.

Mas se a experiência foi de algum modo a partida e também o horizonte desta pesquisa, é agora o momento de compreender em que medida essa experiência se traduziu em argumentos, em conceitos e em contribuições efetivas. Resta a mim a responsabilidade de realizar um esforço de clareza e retomar o percurso realizado, dizer novamente o que esteve em pauta, indicar o que se produziu e assumir os limites do recorte – ou da falta de recorte – realizado. Enfim, ensaiar uma coerência mais visível e propriamente acadêmica que talvez ajude a clarear aquilo que, no caráter assumidamente conjectural da escrita que a dissertação faz registro, por vezes, ficara difuso. Talvez até indicar contribuições que esta pesquisa possa oferecer ao campo dos estudos cinematográficos.

A começar, buscou-se compreender de que modo essa filmografia, frequentemente analisada sob o signo da Nouvelle Vague, da crítica feminista ou do documentário

autobiográfico, poderia ser relida a partir de uma perspectiva que privilegiasse os *gestos* que atravessam sua filmografia, tanto em realização quanto em discurso.

Esse deslocamento não nega a pertinência dessas abordagens, mas sugere que elas podem ser ampliadas quando consideradas à luz de uma prática relacional mais abrangente. Reforçando não somente a ideia de que o cinema pode operar como produção de pensamento e experiência, como também de que o filme não é um produto alheio à vida, e sim que – e o cinema de Varda é exemplar nisso – forma e conduta se constituem mutuamente. Mais do que elementos estilísticos, esses *gestos* constituem modos de relação com as imagens e sons, consigo mesma, com outros e com o mundo. Delineiam aquilo que se procurou compreender aqui como um *gesto ético-estético*, isto é, práticas e atitudes artísticas nas quais forma e experiência, criação e existência, arte e vida se entrelaçam de maneira indissociável, desencadeando em sua obra *experiências formativas* em ambas as frentes; ou seja, que estes *gestos* não apenas dão forma à obra, mas que a própria forma conduz os *gestos*, poderíamos dizer que são, portanto, certos *jeitos de conhecer e modos de ser*, que produzem, circularmente, estes mesmo *gestos e experiências* e assim por diante, vice-versa, *ad infinitum*.

Cada capítulo – também marcado por outros eixos que aparecem em sua obra de maneira recorrente – procurou examinar como diferentes dimensões desses *gestos* mutualmente materiais e existenciais põem a filmografia de Agnès Varda em operação menos como um catálogo fechado de obras e mais como um dispositivo relacional-experiencial de seu estar no mundo, dando a ver o cinema como campo aberto de encontro, troca e circulação de experiências. Nesse sentido, o legado que se procurou delinear não se limita à valorização de uma autora já consagrada, mas tenta explicitar um paradigma interpretativo que pensa o cinema como dispositivo de implicação sensível, convidativo de quem o realiza, quem nele colabora e quem o assiste a adentrá-lo como presença participativa.

É também aí que a *cinescrita (cinécriture)* – uma das muitas palavras que organizam o projeto de Agnès Varda – se deixa compreender como articulador dessa operação artística, procurando caracterizar um processo do fazer que integra preparação, filmagem, montagem etc., mas que também tem na abertura aos agenciamentos subjetivos, contextuais e contingentes o mote de atravessamento de suas escolhas formais e modos de produção, privilegiando a dimensão relacional desse cinema no qual o corresponder se afirma como gesto, a arte se afirma como experiência e a formação se afirma como partilha.

Talvez seja necessário, então, neste momento, tentar explicitar com maior precisão o que o termo *ética-estética*, pensado para designar esse entrelaçamento indissociável, na obra de

Agnès Varda, entre uma forma cinematográfica e um modo de relação com o mundo, genuinamente significa nesta dissertação e em que sentido ela ultrapassa uma simples junção de dois campos tradicionalmente separados.

Por ética não se entende aqui um conjunto de princípios morais explicitamente enunciados, nem uma tematização direta de questões sociais, ainda que tais dimensões estejam presentes em sua filmografia. Ética, neste contexto, refere-se a uma postura: um modo de se implicar na realidade, de reconhecer a alteridade e de assumir responsabilidade diante do que é filmado e projetado. Trata-se da maneira como a cineasta se coloca diante de pessoas, lugares, objetos e histórias. Assim, a ética não é apenas movimento de autocondução, ela orienta o modo como a estética assimila o mundo. Designa um *modo de ser*.

Por estética, nesse mesmo movimento, não se compreende apenas a dimensão formal do artístico em geral ou do cinema em específico – enquadramentos, cores, montagem, ritmo –, mas a organização sensível da experiência. A estética concerne ao modo como o mundo é percebido, articulado e oferecido, como as coisas são acolhidas e transformadas em sensível e em sentido. Forma, aqui, não é um invólucro, mas a condição mesma de possibilidade de um encontro com o real. A maneira de filmar é já uma maneira de se relacionar. Assim, a estética não é ornamento da ética; ela é o lugar onde uma ética se encarna. Designa um *jeito de conhecer*.

Ao considerar o conjunto de sua obra como um campo em contínua elaboração, percebe-se que o diferencial de seu cinema não reside apenas na originalidade temática ou na inovação formal, mas na qualidade da relação que estabelece com o mundo. Falar, portanto, em *ética-estética* no cinema de Varda é afirmar que forma e postura não se separam, pelo contrário se entrelaçam como *gesto artístico*.

Aproximar a câmera de um rosto, sustentar um plano aparentemente banal, inserir a própria voz em off, montar fragmentos heterogêneos em uma coleção constituem simultaneamente uma escolha formal e uma tomada de posição diante do mundo, são práticas de implicação sensível. Implicação porque não há distanciamento, filmar é entrar em relação. Sensível porque essa relação se constrói por meio da forma, do ritmo, da cor, da montagem, da inflexão da voz, daquilo que se sente. É essa coerência entre forma e postura que me parece conferir à sua filmografia uma unidade tão profunda.

“No fundo, é preciso saber o motivo daquele trabalho” (VARDA..., 2019, 4 min) diria a própria Agnès Varda, portanto, a partir de algumas diretrizes que ela mesma elabora sobre seu cinema, talvez caiba também delinear aqui um outro mapeamento, associando, ainda que de modo livre, aqueles filmes que me parecem melhor fundamentar os marcos de seu projeto

cinematográfico àquela tríade de palavras que a cineasta identifica como estruturante de seu fazer artístico: “Três palavras são importantes para mim: *inspiração, criação e partilha* [...]. Essas três palavras me guiaram” (VARDA..., 2019, 4 min).

Inspiração é o “soprar para dentro” aquilo que circula, *in-spirare*; é puxar para si as ideias, as histórias, as vidas que iluminam o pensamento, estimulam a criatividade e tem efeito animador no corpo, que “inspira” uma “ação”; o estro poético; a musa artística; o movimento de abertura à possibilidade do encontro que faz com que algo nasça na cabeça e no coração. *Inspiração* é o ponto de partida, é o material bruto, é aquilo que se cata. Como afirma a cineasta, “a inspiração é a razão pela qual se faz um filme. As motivações, ideias, circunstâncias e casualidade são o que inflama seu desejo de fazer um filme” (VARDA..., 2019, 4 min).

Em sua filmografia, *La Pointe Courte* (1954), que bebe em literatura, fotografia e teatro, já dava indícios de seu referencial artístico alternativo à historicidade cinematográfica. Essa inspiração, que aparece também como revelação súbita, mas principalmente como curiosidade esponjosa, é cultivada no olhar e escuta abertos que confeccionam também já os curtas que realizaria logo em seguida com atenção dedicada às relações e condições humanas: que coleciona pequenas situações e fragmentos peculiares do viver e os inventaria como a matéria sensível que colore seu paladar visual e poético em *Du Côté de la Côte* (1958); enquanto que uma atenção ao ínfimo, ao ordinário e à mazela de rostos anônimos, objetos descartados e cenas marginais dão forma um impulso inquisitório que traz a intuição e a subjetividade ao primeiro plano em *L’Opéra Mouffe* (1958); ambos dando a ver sua afeição à deriva do pensamento associativo e à abstração de imagens e sons nas quais os referenciais se misturam se perdem num espaço onírico.

Criação, Varda diz, “é como fazemos o filme. Quais os meios, qual a estrutura? Sozinha ou não, em cores ou não? A criação é o trabalho” (VARDA..., 2019, 4 min), é tanto a obra resultante da produção quanto todo o processo de produção que resulta na obra. Ao mesmo tempo rigorosa e lúdica, é a capacidade de inventar e ser original, de produzir e formar, de erguer e fazer crescer, *creocere, creare e creatio*; é “cria-atividade” em pleno funcionamento; é imaginar, fazer existir, fundar no mundo, no ser, na vida. A *criação* diz respeito às escolhas formais e aos modos de produção; é quando, no cinema de Varda, a catação se torna método, a associação substitui a linearidade, a montagem acolhe o acaso, a colagem faz aderir forma à coisa.

Já em *Salut les Cubains (Saudações, cubanos!, 1963)* a economia de meios, intervêm no escopo da produção, brinca com a forma e o ritmo que põem as imagens estáticas a dançar,

e faz da limitação circunstancial potência expressiva de realização; em *Nausicaa* (1971), explicita-se os gestos de feitura ao construir sua narrativa por meio de intervenção gráfica e marcações estruturais, títulos e cartelas entrecortam encenação, ficcionalização e entrevistas, reenquadrado e reemoldurando e recenarizando personagens e contextos, evidenciando uma forma particularmente autorreflexiva de criação; em *Sans toit ni loi (Os Renegados)*, 1985, a abertura ao acaso estrutura tanto o enredo quanto o próprio ato de filmar, seus os personagens, novamente comuns, marginalizados ou dissidentes do *status quo*, não são tanto “escalados”, quanto encontrados no percurso, na estrada, através da exploração que privilegia o encontro e a contingência. Em todos esses casos, a *criação* se afirma como prática consciente e experimental, na qual os próprios procedimentos do fazer cinematográfico não são só assumidos, como dados a ver.

Partilha – ou *compartilhar* como nos é mais habitual em português – finalmente, é aquilo que fecha – e reabre – o ciclo, num gesto, essencialmente, de dividir, associar, agregar, partilhar. É o partir algo para uso conjunto, *com-partiri*; ter ou tomar parte em nesta vida, neste mundo, nesta existência; participar desse algo comum; é o movimento de por algo em circulação, de iniciar uma conversa, de trocar ideias e perspectivas que supõe tanto a capacidade de dar quanto de receber, de consideração, de generosidade; é o fazer dos filmes-cartas, sem endereço fixo, prolongamentos da criação, resistência à obsolescências das imagens e à solidade das experiências; *partilha* é aquilo que se deixa ou que fica como sabedoria quando se dá o “partir”.

Na filmografia, *Daguerréotypes* (1975) já anuncia essa dimensão do cinema como prática de proximidade e convivência quando, novamente as limitações de produção, circunscrevem na simplicidade e no avizinhado uma potência de interlocução e de poética, do cinema como possibilidade de abrir a realidade à experiência de outra existência; *Ulysse* (1983), aparece como a vontade de reencontrar os vestígios do que fica, visitar a criação para colocá-la novamente em circulação e convocar um novo imaginário, ao explorar o próprio ato de ver, rever e comentar imagens, deslocando a autoridade do olhar único e instaurando um espaço de circulação de percepções; já em *Jane B. par Agnès V.* (1988), a troca entre amigas sustenta um cinema simultaneamente popular e erudito, politizado e vulnerável e explicita sua dimensão como dispositivo relacional, explorando a identidade e a intimidade como construções compartilhadas do jogo de subjetivação e projeção entre o eu e o outro, entre o eu que pode ser outro; esses outros que tanto lhe fascinam, que tanto lhe interpelam em seu gesto sensível de homenagem, de cuidado e amizade.

Há também um movimento organizatório, com toda uma revisita a trajetórias, memórias e legados, que Varda realiza em suas duas últimas décadas de cinema. Quando passa a adotar câmeras digitais sem parcimônia nem titubeio¹³¹, a cineasta intensifica esse gesto de proximidade, encontrando na leveza técnica uma aliada na ida ao pequeno e ao singelo, reafirmando uma cineasta que não apenas dirige ou narra, mas habita o próprio filme que realiza. Sobre a *partilha* Varda diz simplesmente: “não fazemos filmes para assisti-los sozinhos, fazemos para mostrá-los. Vocês são a prova disso” (VARDA..., 2019, 4 min).

Em suma, *inspiração, criação e partilha* se articulam na obra de Varda como uma tríade de “processo, atividade e relação”, aquilo que para John Dewey efetiva a experiência e a construção de conhecimento (Pimentel, 2015, p. 93). Creio que tal tríade vardiana seja análoga à tríade *estética, episteme e ética* articulada na tradição filosófica grega, ou seja, são três conceitos distintos que, na prática, ocorrem imbricados na experiência do ser: a pessoa é sensibilizada por aquilo que vê, ouve, sente; um sentimento associado, que lhe cativa a imaginação e lhe propicia um pensamento; em seguida poderá decidir tomar uma ação, está lhe implicada uma atitude, se faz instaurada numa nova perspectiva, uma maneira de conduzir-se. Em suma, a soma desses gestos constitui uma formação, aquela experiência que nos afeta de maneira profunda, e que é formativa propriamente porque altera nossa perspectiva das coisas. Mais do que oferecer respostas definitivas, essa filmografia parece insistir na criação de situações que nos fazem olhar novamente para aquilo que, tantas vezes, parecia já conhecido.

Termino a dissertação mais ou menos nessa nota. No sétimo capítulo, a partir da noção de “correspondências”, procurei discutir como, nos filmes de Varda, a criação cinematográfica frequentemente se organiza como uma rede de trocas entre pessoas, entre tempos, entre imagens, entre formas artísticas.

Tomando base no movimento reflexivo que a própria Varda estabelece em *Deux Ans Après*, com o recebimento de cartas, o reencontro com personagens e a interlocução direta com o público, num movimento de voltar-se para os efeitos produzidos por essa obra no mundo, tentei nesse capítulo articular reflexões sobre endereçamento, espectadorialidade, circulação criativa e experiência estética. Para isso, mobilizei autores como Michel Foucault, particularmente no que diz respeito a missiva e a prática epistolar como dispositivos formação capazes de dar a oportunidade, tanto a quem envia quanto a quem recebe uma correspondência, de expor e transformar tanto o outro quanto a si mesmo; com Jorge Larrosa busquei abrir diálogo sobre uma linguagem de conversação, isto é, uma linguagem que busca uma equidade na relação e comprometimento do sujeito consigo e com o outro; já John Dewey traz a

convocação de que na experiência estética ambas as partes que produzem e recebem devam estar implicadas nos processos umas das outras, ou seja, pensa criação e contemplação como esferas de uma mesma experiência, contínua e circular; e Alain Bergala vem enfatizar que a experiência artística, e em particular a experiência do cinema, é proveniente de um encontro singular, que carrega consigo uma dimensão epifânica, capaz de fazer tremer a realidade do sujeito e o transformar desde de dentro, instaurar todo um novo mundo em sua realidade.

Minha vontade era perceber aí um princípio relacional que atravessa tanto os gestos de realização quanto as formas de circulação dos filmes, implicando o cinema de Varda em uma prática de correspondência, ou seja, como gesto de endereçamento e troca que envolve cineasta, personagens e audiência como partes de um mesmo circuito relacional, reiterando a dimensão coletiva do cinema como uma que não se encerra em sua formatação fílmica, mas que continua sendo processada nos encontros que provoca e pelos quais é provocado, assim inscrevendo o cinema em uma tradição que concebe a arte como forma de conhecimento sensível.

A vontade de revisitar encontros e experiências, como Varda faz muitas vezes em seu cinema, implica reconhecer que o gesto cinematográfico produz efeitos, cria vínculos, se desdobra e não se encerra nem sequer na exibição pública da obra. Essa correspondência reaparece aqui também como compromisso com o outro, seja epistolar ou fílmica, ela pressupõe sempre a presença do outro e, portanto, não há neutralidade absoluta nem distanciamento impessoal, há, na verdade, uma implicação mútua, já que corresponder não é apenas trocar mensagens, é partilhar o comum entendendo que não há como construir um mundo melhor, por mais bem intencionado que seja o trabalho, sem uma comunidade. Ninguém consegue fazer isso sozinho; o comum é o caminho para sairmos deste momento e entrarmos no próximo.

Dessa maneira, a noção de correspondência passa a designar um modo específico de pensar e fazer cinema. Agnès Varda, mesmo quando não dispõe filmes como literais cartas audiovisuais, ela insiste em evidenciar uma realização que se constrói a partir de encontros, vínculos afetivos, vontades de aproximação, tal como se pode perceber em *La Pointe Courte*, *Salut les Cubains*, *Daguerréotypes*, *Jane B. par Agnès V.* ou *Jacquot de Nantes*. Nesse sentido, a cineasta dá a ver os procedimentos de criação não hierarquizados, que apostam na escuta, na troca e na partilha que fundamentam sua poética, assim como dá a ver os procedimentos de circulação que apostam na ensaística, nas livres associações e na recusa de conclusões fechadas, para sustentar a recepção como fundamental na construção do sentido das imagens.

Em seus últimos filmes, o dispositivo digital leve, a mobilidade da câmera e a inclusão de acidentes técnicos reforçam essa dimensão de proximidade e abertura. Atestam que a

“correspondência” opera como chave para pensar a dimensão ética e estética de seu cinema, pois transformam esse cinema em um circuito de partilha não só da obra, mas da experiência que nela se instaura. Tentei argumentar que se a ética-estética de Varda consiste e deixa entrever um modo sensível de se relacionar com o mundo, então nós que a assistimos somos convocados não apenas a compreender, mas a experimentar essa postura ao assistirmos. Há em toda essa correspondência um convite, senão uma solicitação, de que o sujeito, qualquer que seja sua posição - realizadora, participante, receptora -, se implique no processo da obra, isto porque, necessariamente, o *gesto* de corresponder exige um envolvimento de presença entre as partes que dele participam, como agentes ativos no sustento não só de sua abertura, circulação e partilha da experiência, como das condições para que experiência aconteça.

É essa disposição que procuro discutir no quinto capítulo, “brincar, imaginar e experimentar”, retomando a dimensão transformadora da experiência sob a chave da invenção. Tento nele observar como este elemento de invenção da prática cinematográfica de Agnès Varda não configura uma fuga da realidade ou produção de fantasia ou operação de um domínio apartado da experiência, mas uma forma de percepção e relação que opera por inflexão, atravessando e reconfigurando o real, produzindo deslocamentos perceptivos que transformam o cotidiano em matéria de invenção. Nesse sentido, sua prática cinematográfica pode ser compreendida como uma forma de vitalização da experiência.

Na tentativa de compreender o modo como o olhar artístico transforma a experiência do real, mobilizo referenciais teóricos como a partir de Gaston Bachelard e a concepção de um olhar prismático de Kathleen Coessens, procurando deslocar oposições estanques entre ficção e documentário, objetividade e subjetividade, realidade e imaginário, para uma interdependência e interpenetração entre esses domínios distintos, como se o imaginário fosse menos um outro real do que sua dobra, seu transbordamento, a possibilidade de variação que torna capaz ampliar e reconfigurar nossa experiência sensível das coisas e oferecer novas possibilidades de relação com e entre estas.

Esse *gesto* imaginativo se manifesta no cinema de Varda através de estratégias recorrentes de encenação, fabulação, substituição, fragmentação e jogo. Exemplarmente em filmes como *Du Côté de là Côte*, *Uncle Yanco*, *Lions Love*, *Daguerréotypes*, *Jane B. par Agnès V.* ou *Le Lion Volatil*, nos quais a invenção deixa de ser um artifício que se opõe ao real para tornar-se um dispositivo de experimentação dos sentidos e dos sujeitos, permitindo que novas formas de presença e de expressão emergem diante do ecrã, resistindo à ideia de identidades fixas e essências dadas, em favor de um contínuo vir a ser. Uma força que desestabiliza hábitos

perceptivos sedimentados, permitindo uma relação mais direta, sensível e inventiva com a realidade.

Essa atitude, recorrente na obra de Varda, articula experiência e formação de maneira decisiva. Formar-se é manter viva a possibilidade de ser afetado, de reconhecer que o mundo excede nossas categorias prévias, sustentando interesse genuíno pelo que se apresenta, disponibilidade ao inédito e capacidade para o espanto. Nesse contexto, procurei argumentar que a formação se apresenta menos como aquisição de um saber estabilizado do que como disposição ao risco da experimentação e do desconhecido, um processo aberto, não linear, em que o fazer artístico se configura simultaneamente como elaboração estética e transformação subjetiva.

Já a presença da cineasta em cena – também reescrevendo o caráter mediativo do cinema –, tende a abrir o filme. Ao mostrar suas mãos envelhecidas, revelar suas hesitações ou brincar com a câmera, o autorretrato de Varda não constitui um exercício narcísico voltado à centralização da narrativa em sua figura, mas um modo de inscrever no próprio filme na sensibilidade de posição situada, na vulnerabilidade de uma exposição e na experiência de uma metamorfose. Longe de anular uma dimensão crítica ou uma posição de controle, essa presença implica permitir-se experimentar suas próprias possibilidades latentes, introduzindo uma abertura ao imprevisto que faz do filme um dispositivo de experimentação e deslocamento de si, bem como instaurando uma tensão entre aquilo que se projeta e aquilo que advém, entre o gesto que orienta e o encontro que transforma.

É nesse sentido que proponho compreender a imaginação não como uma faculdade interior, puramente subjetiva e isolada, mas como uma prática compartilhada, que se realiza no entrelugar. Imaginar, aqui, é também um modo de estabelecer vínculos, porém vínculos que não estão já dados, compondo um campo comum que não se funda no consenso, mas, novamente, numa abertura. Trata-se de afirmar que a realidade, por mais complexa e contraditória que seja, pode ser experimentada de maneira sensível e criativa.

Nessa direção, aponto para como o cinema de Agnès Varda aproxima-se de uma lógica ensaística em termos de operação e experiência, não se organizando como demonstração argumentativa, mas como pensamento em ato, que experimenta ideias por meio de imagens, encenações e relações. Tratando-se de um cinema que pensa sensivelmente, que se coloca em relação, que explora ao invés de argumentar, que se constrói na exposição a contingências e na liberdade de associações que fazem surgir novas possibilidades de sentido. Ao explorar dimensões lúdicas e oníricas, procurei observar como esse equilíbrio delicado entre estrutura e

abertura reforça a ideia de que a criação assim como a formação se dá na tensão entre planejamento e surpresa.

Essa dinâmica exige, contudo, um equilíbrio delicado entre objetividade e subjetividade, entre o registro e a invenção, entre a atenção ao mundo e a inscrição de um ponto de vista. Tensão essa que procuro desenvolver no quarto capítulo, “ensaios e escritas, derivas e devaneios”. Nele, aponto como a fragmentação narrativa, a colagem de imagens e a acolhida do acaso tornam-se não apenas procedimentos formais, mas modos de pensar e de se relacionar, aproximando o cinema de Agnès Varda de uma prática ensaística na qual criar consiste, sobretudo, em articular encontros e instaurar relações.

A abertura à errância, ao imprevisto e ao deslocamento constitui um traço fundamental da filmografia de Varda, estando no centro dessa prática, novamente, a noção de cinescrita (*cinécriture*) como um fazer que se desenvolve processualmente, incorporando circunstâncias do percurso e permitindo que o pensamento se desenvolva a partir dos encontros, associações e reflexões que surgem durante o próprio ato de realização.

Mobilizando as reflexões de Sarah Yakhni quanto à noção de cinema relacional, tento demonstrar como essa perspectiva por meio da qual a obra de Varda se organiza sustenta o filme não como produto previamente determinado, mas como um processo em permanente construção, um *work in progress*, como que à maneira ensaística, isto é, não somente incorpora os imprevistos e descobertas do percurso, como inscreve o fazer no próprio tecido da obra e torna o filme um dispositivo no qual o pensamento se mostra em ato.

Em muitos momentos, com a cineasta comentando o próprio processo de modo a dar a ver os mecanismos de realização e as inflexões sendo acionadas, suponho que possamos entender esse procedimento como um gesto que aproxima seus filmes de uma espécie de “caderno de notas audiovisual”, no qual observações, lembranças e reflexões se acumulam e se reorganizam segundo essa mesma lógica errante do pensamento. Nesse sentido, sua filmografia revela uma concepção de autoria que se afasta da ideia de controle absoluto da artista sobre a obra, aproximando-se antes de uma prática que conscientemente acolhe o acaso, o imprevisto e a fragmentação como elementos constitutivos do processo criativo, conjugando também meditação sobre permanência e finitude. Reiterando sua afinidade com o ensaio, tal dinâmica organiza uma narrativa que privilegia o deslocamento, a digressão e a associação de ideias, construindo-se por sucessivas aproximações e justaposições.

Ao mobilizar Jean-Claude Bernardet, busquei evidenciar como a deriva que estrutura esses filmes não significa ausência de forma, ao contrário, trata-se de uma liberdade

cuidadosamente organizada, na qual a narrativa de dispersão aparente, na verdade, se expande e se prolifera a partir de certos eixos recorrentes, que funcionam como ancoragens para a articulação dos diferentes fragmentos do conjunto. Nesse contexto, dada a espontaneidade e a imprevisibilidade, sugiro que a montagem assume um papel central de elaboração do filme. É nesse momento que o material é organizado, as intensidades se modulam e o pensamento do filme propriamente se constitui. Assim, como num ato de coleta e recomposição ou de catação e colagem, fragmentos de imagens, encontros fortuitos, memórias pessoais e referências culturais são reunidas e associadas por vizinhança e ressonância mais sensoriais do que argumentativas. Essa montagem não busca criar uma lógica de ação linear e enquadrada, mas abrir um campo de estranhamento e reflexão, articulando acaso e estrutura.

É nesse jogo entre rigor e liberdade que Agnès Varda inscreve a deriva – figurativamente marcada em muitos de seus filmes pela própria imagem da estrada e do deslocamento – também como experiência formativa, na medida em que implica o sujeito em um percurso de necessária aprendizagem e adaptação. Entre encontros, desvios e recomposições, se entrevê uma disposição à espontaneidade: trata-se de permitir que o percurso determine o pensamento e de que o encontro transforme o olhar. A deriva narrativa, a montagem associativa e a argumentação ensaística deixam de ser apenas características formais para se afirmarem como operações experienciais-formativas, como uma grande viagem da qual o sujeito retorna mudado ou uma travessia que transforma quem a percorre. Também aí reside o convite à espectadorialidade para que participe do movimento de descoberta que sustenta o próprio filme.

Nesse sentido, o *gesto* da catação que norteia boa parte desse fazer cinematográfico é o principal elemento de discussão do terceiro capítulo desta dissertação. “Catar e colar, criar e viver” assumem um papel central não apenas no plano temático e formal, mas, sobretudo, como princípio orientante dessa prática artística.

Em continuidade ao processo organizacional que vemos na montagem associativa, institui-se aqui um regime de relações responsável por tensionar elementos similares e heterogêneos, produzindo sentidos a partir de suas justaposições, no que proponho se entender como um *gesto de coleção*, uma vez baseado na recolha, na organização e na recombinação de fragmentos do mundo. Poderia até se reconhecer aí um certo estilo. No entanto, eu argumento que recorrência do aparecimento de gatos, espelhos, molduras, placas, cartões, cadeiras, casais, crianças, estátuas, pinturas, janelas etc. e etc., entre tantos outros elementos que atravessam os

filmes de Agnès Varda, de maneira muito marcada, na verdade, constituem mais do que um repertório de motivos.

Essa inclinação a inventariar o mundo, incorporando o que aparece, não compõe apenas uma assinatura visual desse cinema, mas uma disposição colecionista que atravessa tanto a criação quanto a pessoa de Varda como forma de conhecimento ou, mais precisamente, como uma maneira de conhecer. Colecionar implica selecionar, preservar e estabelecer relações entre elementos diversos, exigindo atenção para similaridades e diferenças, bem como disposição para fazer emergir sentidos a partir da reunião do que por vezes parece disperso.

Portanto, procuro sustentar que, se a filmagem pode ser compreendida como uma prática de coleta – ou cata – do real, a montagem designa o trabalho de recomposição – ou mais precisamente uma colagem –, um espaço de experimentação sensível no qual estes fragmentos são reorganizados segundo uma lógica aberta, relacional, situada. A justaposição deixa apenas recurso técnico para tornar-se um ato de pensamento, igualmente reconfigurando a percepção ao indicar que o sentido não está dado, mas é construído no encontro entre as partes, poder-se-ia talvez dizer num *entrelugar*. Posto de outra maneira, tentei argumentar que a coleção não deve entendida como mera acumulação, mas como um *gesto* de catação e colagem de objetos, imagens, histórias, memórias, afetos e experiências de todo tipo, reunidos de maneira a passarem a integrar uma rede de significações, na qual cada elemento constantemente se redefine em relação aos demais.

Novamente aposto na ideia de um “caderno de notas”, mobilizando as reflexões de Michel Foucault sobre os *hupomnêmata* gregos – registros nos quais se anotavam citações, fragmentos, acontecimentos e pensamentos como forma de cultivo de si –, para propor compreender os filmes de Varda como dispositivos, então, análogos: espaços de inscrição, reorganização, reativação de experiências. Penso que sua filmografia pode, assim, ser analisada como uma obra íntegra e de contínua elaboração, composta por práticas, saberes e acontecimento, consultados, revisitados e re-acionados de um filme a outro, estabelecendo uma rede de ecos e reiteraões, sustentando, nesse sentido, que a criação se faz também com a continuidade, a reciclagem e reinscrição destas experiências.

A catação torna-se, então, um *gesto* que atravessa simultaneamente essa estética e essa ética: catar não é apenas recolher, mas vislumbrar a possibilidade de um novo uso, de uma nova forma, de uma nova relação. Ao acompanhar personagens que vivem da cata de sobras - alimentos, objetos, materiais abandonados -, Varda explicita a analogia entre esse *gesto* e o próprio processo de realização cinematográfica, se reconhecendo, ela mesma, como uma

“catadora de imagens”. Movida pela curiosidade e por um senso de reinvenção, bem como também atenta àquilo que permanece à margem, Varda faz do cinema não apenas um meio de criação e representação, mas um modo de relação, de reflexão e de conhecimento.

No segundo capítulo, “arte, experiência e cotidiano”, procuro evidenciar como a circularidade entre vivência e criação, no cinema de Agnès Varda, dissolve a própria possibilidade de concebê-las como esferas separadas da experiência, examinando como o cinema de Varda reinsere o artístico no fluxo da vida comum, ao desestabilizar oposições tradicionais entre erudito e popular, entre museu e rua, entre sujeito e objeto, entre experiência estética e experiência ordinária.

Mobilizando perspectivas que compreendem o estético como intensificação do viver, especialmente em John Dewey e Jorge Larrosa, argumento que o estético não se constitui como um domínio apartado, restrito a instituições culturais ou práticas especializadas, mas como um modo de interação sensível entre sujeito e mundo que atravessa o cotidiano e o comum.

Já a atenção de Varda àquilo que escapa à hegemonia cultural ou não possui valor mercadológico se traduz numa reflexão mais ampla quanto à relação entre o artístico e o cotidiano. Em diálogo com as provocações de John Berger - que relata como a arte, ao longo da história, foi progressivamente isolada e institucionalizada -, argumento que Varda opera um movimento inverso e recoloca a arte em circulação, instituindo que a arte não se oporia à vivência ou se apresentaria como entidade autônoma, mas surgiria da própria tessitura da vida como conhecimento catalisador de diálogo e transformação e propiciante da mobilização percepções, afetos e pensamentos que intensificam a própria experiência comum.

Uma vez disseminada em manifestações populares, em espaços urbanos, em objetos banais e gestos cotidianos, atento ao fato de que a arte – principalmente em filmes como *Mur Murs*, *Les Dites Cariátides*, *Angès de Ci de Là Varda*, *Visages Villages*, mas também de modo breve em muitas de suas ficções –, aparece menos como objeto de contemplação distanciada e mais como referencial vivo e operação sensível. Nesses e em outros filmes, tanto a cineasta quanto suas personagens experimentam a arte de modo afetivo e corporal, deslocando-a do campo da institucionalidade e da intelectualidade para o da vivência e o da convivência. Longe de se apresentar como instância mitificada ou monumental, a arte, nos filmes de Agnès Varda, emerge nas dobras do cotidiano, dissolvendo hierarquias e suspendendo distinções de valor. Não se trata de reconhecê-la como repertório cultural nem de domesticá-la por categorias interpretativas, mas de deixar-se afetar por seu potencial de desestabilização, potência

perturbadora, seus tremores estéticos. A arte, aqui, não é acessória, ela incide sobre a vida de maneira afetiva e formativa.

Busco demonstrar que ao restituir às obras a dimensão de encontro – com pessoas, lugares, histórias –, o cinema de Varda reinscreve o artístico no campo das relações, criando situações em que sons, imagens e objetos instauram momentos de suspensão e reconfiguração do sensível, configurando o cotidiano não como outra coisa, mas como aquilo que, subitamente, se torna capaz de nos afetar de modo mais agudo.

A atenção a coisas banais pelas quais esse cinema é tão afeito, parece, portanto, um modo de restituir espessura ao real, interrompendo o fluxo anestésico de um mundo saturado de imagens e produtos, no qual tudo tende a passar sem deixar marcas ou efeitos. Contra essa lógica, Varda restitui presença ao que se perde no excesso, fazendo do detalhe um ponto de intensidade sensível e, portanto, conferindo espessura também ao que pareceria insignificante. Não à toa reproduções de pinturas, fotografias antigas, utensílios domésticos, restos recolhidos, superfícies, cores e texturas deixam de ser elementos acessórios para se afirmarem como núcleos de experiência artística. O apelo à materialidade sensível das coisas, em claro diálogo com a imaginação material de Gaston Bachelard, um de seus professores na juventude, ignora o estatuto da autenticidade em favor da capacidade da coisa qualquer de produzir um tremor, fazendo com que tudo possa se tornar núcleo de experiência estética, desde que ativado por um olhar que não busca hierarquizar, mas relacionar, uma vez que o estético se dá não como propriedade da obra, mas como acontecimento entre sujeito e objeto. Eis o que permite que o mais trivial se veja reencantado sob uma força inesperada, e objetos dos mais ordinários passem, assim, a catalisadores de histórias, memórias e afetos extraordinários, instaurando uma zona de indistinção na qual tudo pode tornar-se arte.

Enfim, procurei sustentar que, para Agnès Varda, arte, cultura e conhecimento não se definem pela acumulação de saberes ou pela familiaridade com repertórios legitimados, mas pela capacidade de estabelecer relações sensíveis entre imagens, sons e fragmentos do mundo à própria vida. Nesse processo, o cinema de Varda se apresenta como uma prática de reconfiguração e redistribuição do sensível, e o artístico, portanto, deixa de ser domínio separado para tornar-se modo de exposição ao mundo, uma maneira de ver, de sentir e de relacionar-se.

Igualmente como ato crítico a estas hierarquias culturais tradicionalmente estabelecidas, ao reunir referências eruditas, expressões populares, elementos da ficção e aspectos do cotidiano, procurei sugerir, logo no primeiro capítulo, “ressonâncias” a partir das quais Varda

constrói uma estética marcadamente eclética, estruturante de sua prática cinematográfica e também dado biográfico ou marcadamente formativo de sua trajetória, afastando a leitura de sua obra como mero inventário de influências ou citações para compreendê-la antes como campo de circulação e reinscrição de imagens, formas e sensibilidades.

Os múltiplos regimes de imagem que atravessam do primeiro ao último de seus filmes, e quase sem exceções – incorporando referenciais da história da arte, da fotografia e da cultura visual de modo geral –, não se apresentam como simples citações decorativas, mas como uma materialidade continuamente reelaborada. Mais do que o seu referencial artístico, interessou-me compreender a maneira artística pela qual ela pensa o cinema e, ainda mais decisivamente, o modo cinematográfico, se assim pudermos chamar, com o qual pensa a própria vida. Nesse sentido, a questão central não reside na análise de adesão a um sistema estético específico, nem na identificação de influências ou citações diversificadas, mas na maneira como sua relação com o artístico configura simultaneamente um modo de criação e um modo de estar no mundo.

A apropriação, portanto, mais uma vez, mobiliza uma matriz ético-estética que antecede e excede o procedimento formal como experiência afetiva e formativa, e que encontra, na própria trajetória da cineasta, atravessada por diferentes linguagens e práticas artísticas, as condições de sua emergência. Sua formação tanto acadêmica quanto autodidata, sua passagem pela fotografia e pelas artes plásticas e sua inserção singular no contexto emergente da Nouvelle Vague revelam um modo de pensar o cinema atravessado por uma constante circulação. Com os novos cinemas do pós-guerra partilha do impulso renovador, da experimentação formal e da recusa a normativas de criação, mas adentra esse cenário alheia aos caminhos tradicionais da indústria e da cinefilia; enquanto que, de modo mais amplo, sua sensibilidade estabelece diálogos com modernismos na literatura e no teatro, na fotografia e na escultura, mas já interpelada por inflexões pós-modernas, desvios anacrônicos e contextos subjetivos.

Em suma, procurei demonstrar que essa amplitude referencial não atravessa apenas sua obra, começa na própria vida, no percurso plural e inquieto que marca o cinema de Agnès Varda como dispositivo que dissolve fronteiras e promove encontros. Entre meios, práticas e linguagens de todo o tipo, não apenas combina elementos diversos, mas se coloca em relação, consequentemente implicando o processo estético como um contínuo associar, experimentar e reinscrever o mundo.

Se, desde o início, a cineasta pode ser vista como um “espírito livre”, não no sentido de uma artista, apartada do mundo, aquém e além da circunscrição social, bem pelo contrário, como alguém cuja trajetória se constrói no profundo engajamento com múltiplas linguagens,

na recusa de fixações e na promoção de encontros, aí também o cinema deixa de ser apenas mais um objeto de apropriação cultural para afirmar-se como prática capaz de reconfigurar modos de perceber, de se relacionar e de habitar o mundo por múltiplos atravessamentos. As coisas não simplesmente aparecem em sua obra, elas ressonam, correspondem-se umas às outras e se articulam em uma rede de trocas que envolve também a própria pessoa como feita de interações e de trocas, feita de comunidades. Creio que possamos dizer sem titubear que a obra de Agnès Varda revela a criação como atividade profundamente marcada por uma abertura ao mundo.

Considerados em conjunto, esses eixos não configuram um simples inventário temático, mas um percurso argumentativo que se desdobra progressivamente. Parte-se da formação da artista, passa-se à incorporação da arte ao cotidiano, aprofunda-se o gesto de recolha e montagem, reconhece-se a deriva como método, afirma-se o jogo como transformação, recupera-se a inocência como postura sensível e culmina-se na correspondência como forma ética. Sua prática cinematográfica configura-se, enfim, como um gesto de curiosidade, capaz de escutar o outro, de acolher o incerto e o inesperado, de reconhecer o potencial artístico presente nas formas mais simples da experiência cotidiana. Nesse sentido, o cinema de Agnès Varda nos convida a reconsiderar não apenas o lugar da arte, mas por meio dela também a maneira como percebemos e habitamos o mundo. Ambas - a experiência estética individual e experiência ética compartilhada - se entrelaçam em *gestos* concretos que estruturam um modo singular de estar no mundo, de criar e de fazer cinema: incorporar, catar, colar, derivar, brincar, imaginar, ensaiar, corresponder.

É precisamente essa operação que se torna visível em *Les Glaneurs et la Glaneuse* e *Deux Ans Après*. Assim, compreender essa dualogia como obra-síntese permite reconhecer nela não apenas a orientação dos três princípios que Varda elenca, *inspiração, criação e partilha* – à maneira de uma sensibilidade que é mobilizada, de um pensamento que se forma, e uma atitude que se instaura –, mas também que as práticas e técnicas forjadas pela cineasta ao longo de sua trajetória para colocá-los em funcionamento no campo artístico são também aquelas mesmas que atravessam a vida, fundamentando um *ethos* artístico atravessado por essa *aisthesis* vivencial, ou aquilo que aqui entendo como expressões de uma mesma *ética-estética*.

Ainda que não constituam aquela que a própria cineasta talvez classificasse como sua “obra-prima”¹³², nem sejam as obras em que práticas e processos específicos se originam ou se destacam, acredito que a duologia dos *Catadores* reúna, torne visível e assumo reflexivamente uma série de *gestos* daquilo que poderíamos chamar de sua “filosofia artística” e de sua “poética

existencial” – o que, em francês, talvez nomeássemos *raison d'être*, ou pensássemos nos termos da *technè tou biou* grega, ou indicássemos como o trilhar de um caminho à maneira do sufixo *dō* japonês – elaboradas, de modo intuitivo e conceitual, ao longo de suas muitas décadas de criação.

Assim, ao retornar tantas vezes à figura que engendra esses *gestos*, não se pretendeu oferecer um retrato definitivo, reduzir a obra à biografia, nem de explicar um cinema por traços de personalidade, mas de reconhecer que, no caso de Agnès Varda, vida e criação constituem um campo de interpenetração particularmente intenso. Buscou-se argumentar, enfim, a unidade dinâmica que sustenta a filmografia analisada não apenas como um conjunto de filmes, mas como a elaboração contínua de um modo de estar no mundo. Se fica explícito em *Catadores* que há uma certa “arte de viver do resto dos outros”, que o “catar” é tanto necessidade, quanto ideal ético e fundamento estético, fica claro também que, para Agnès Varda, o fazer cinematográfico se inscreve na mesma dimensão:

O que estou dizendo é que esse tipo de filme tem duas coisas muito importantes para mim: ele realmente lida com o tipo de relação que desejo ter com a filmagem: montando, encontrando pessoas, dando forma ao filme, uma forma específica, na qual tanto o objetivo quanto o subjetivo estão presentes. O objetivo são os fatos, os fatos da sociedade, e o subjetivo é como me sinto em relação a isso, ou como posso torná-lo engraçado ou triste ou comovente. Fazer um filme como esse é um modo de vida. Não é apenas um produto (Varda, 2001 *in* Kline, 2014, p. 178, tradução minha)¹³³.

Vida e obra se confundem. Não fosse o caso, a cineasta não teria chamado o cinema de “casa” e dito sentir “sempre ter vivido nele” (*LES PLAGES...*, 2008, 1h 48 min), uma “vida pacífica” contra um mundo “em péssimo estado” (2008 *in* Kline, 2014, p. 192, tradução minha)¹³⁴. Mesmo quando aborda temas duros – precariedade, exclusão, solidão –, seu cinema sustenta uma confiança insistente na potência do encontro como possibilidade de transformação. Uma vez que não se organiza prioritariamente como diagnóstico ou denúncia – ainda que incorpore questões sociais e políticas de modo crítico –, o traço mais distintivo dessa postura talvez seja, na verdade, um gesto criativo que recusa o pessimismo paralisante e um investimento no sonhar alternativas, “e então as ideias, propostas, aberturas, utopias ativas...” (Varda, 1977 *in* Kline, 2014, p. 87, tradução minha)¹³⁵. E meu adendo aqui é de que faz isso não somente no nível da realização, mas também de que, no encontro com esta filmografia, experiencia-se uma mesma possibilidade.

O que quero dizer é que costuma ecoar entre aquelas e aqueles que encontram estes filmes – dos quais os relatos não são poucos, e aqui me incluo –, a experiência de uma transformação, mesmo quando sutil, de percepção do entorno. O testemunho de Jane Birkin

reitera essa impressão, ao relatar a intensidade da marca deixada ao se trabalhar com Varda: “Você sente falta dela quando ela não está lá. Quando você vê algo bonito, uma praia, uma mostra de pinturas, algo que não te despertava curiosidade antes. E eu era alguém que não tinha curiosidade. Bem, eu penso: ‘Puxa vida, Agnès teria gostado disso.’ Acho que isso é mais poderoso do que me dirigir. Isso é amor” (Birkin *in* VIVA..., 2023, 54 min)¹³⁶. Isso porque, ao contrário dos discursos que pretendem diagnosticar ou explicar o mundo, frequentemente marcados por um “conhecimento objetivante”, sua obra instaura as condições para aquilo que Jorge Larrosa identifica como uma potência rara: aquela que, “com certa literatura, com certas artes, com certo cinema e com certa filosofia”, é capaz de produzir “essa relação com o real na qual o real está cheio de realidade” (Larrosa, 2015, p. 109-110).

Com seus filmes, Agnès Varda nos oferece uma obra eclética, aberta ao mundo, sensível aos mais frágeis, interessada pelos mais excêntricos, atenta ao que está à margem, curiosa diante de tudo o que lhe aparece: o lixo, os objetos, as plantas, os animais, as pessoas, a chuva, o sol, o vento, o tempo, os outros, si mesma. Seu amor à vida toca todas as coisas, nos faz sentir a realidade com todos os sentidos, saímos com uma atenção renovada aos sons, às cores, às texturas, aos detalhes mais ordinários, à experiência de estar vivo. Isso, claro, é um efeito colateral, mas talvez seja também parcialmente deliberado, acionado por seu “gesto modesto” de cinema, que dá a ver, em suas próprias palavras:

Eu diria energia. Eu diria amor pela filmagem, intuição. Quero dizer, uma mulher trabalhando com sua intuição e tentando ser inteligente. É como um fluxo de sentimentos, intuição e alegria de descobrir coisas. Encontrar beleza onde talvez não haja. Ver. E, por outro lado, tentar ser estruturada, organizada; tentar ser esperta (Varda, 2009 *in* Kline, 2014, p. 201, tradução minha)¹³⁷.

Seu cinema certamente me dá tudo isso e mais, reacende em mim a vontade e a própria possibilidade de se fazer cinema. Mas ao final deste percurso devo confessar que permanece a sensação de ainda se estar procurando pelas palavras adequadas para dizer e nomear aquilo que se revelou a partir e ao longo dessa experiência de pesquisa. Como Agnès Varda, “sempre luto contra a estupidez, minha própria estupidez” (BERLINALE..., 2019, 23 min, tradução minha)¹³⁸, mas o processo de investigação não elimina a crescente perplexidade diante daquilo que se busca compreender, e parece ter sido justamente com essa busca, dada no cultivo da curiosidade, na disposição para incorporar, na abertura ao imprevisto, na capacidade de imaginar, na paciência de sentir e no interesse em corresponder, que algo pôde ser dito, tentando

sanar a incertezas ao mesmo tempo que se sustenta o risco de não saber. Portanto, cito que só posso encerrar esta dissertação fazendo das palavras de Agnès Varda as minhas:

Nunca fui uma professora e inclusive recusei quando disseram sobre o meu filme: ‘aquilo é uma aula magna’. Detesto a ideia de ser uma mestra, e detesto a ideia de dar aulas ou ensinar alguma coisa. [...] Não posso dar conselhos porque... bem, vou dizer algo: seja curioso, tenha um ponto de vista, [...] seja curioso e modesto enquanto trabalha. [...] Eu não dou conselhos, mas seja corajoso, seja curioso, seja paciente, o que posso dizer? E seja alegre com isso... é bonito ser uma cineasta.” (BERLINALE..., 2019, 40 min, tradução minha)¹³⁹.

NOTAS

¹ O curta-metragem foi realizado em resposta à pesquisa “O que significa ser mulher?”, patrocinada pelo canal de francês Antenne 2. Ao invés de abordar a questão de modo sócio-histórico, Varda focou no corpo feminino, o que, na leitura contemporânea acarreta alguns problemas de representação. Como afirma Jennifer Stob, há uma vontade em *Réponse de Femmes* de apresentar a feminilidade como subjetiva e universal ao mesmo tempo, mostrando uma variedade de corpos em contextos diversos, apontando para suas diferenças e individualidades enquanto também encoraja a unidade feminina em face da opressão patriarcal, nunca se abstendo de lembrar o poder e a onipresença do olhar masculino sobre esses corpos. Contudo, Stob aponta, pertinentemente, para como esta “unidade de distinções” é construída de maneira limitada: “As proclamações do filme são feitas por e para pessoas que assumem a heterossexualidade umas das outras e a fusão de sexo e gênero. Juntamente com a montagem que as ilustra, essas suposições reforçam uma organização binária de orientação sexual e identidade, algo que muitas espectadoras sabiam então e sabem hoje ser tanto científica quanto socioculturalmente falsa [...] ao longo de sua carreira, Varda certamente vislumbrou a diversidade racial e a desigualdade socioeconômica das topografias globais do feminismo. No entanto, muito de seu projeto feminista e a tradução deste em filmes narrativos se concentraram em sujeitos e corpos como o dela: branca, europeia, de classe média, cisgênero e investida na hegemonia heterossexual. Varda sempre localizou as origens de seu feminismo em sua busca pessoal por identidade como mulher e na negociação de seu próprio corpo nos papéis de artista, amante e mãe (Stob *apud* Kennedy-Karpat; Çiçekoglu, 2022, p. 15-16, tradução minha). No original: “The film’s proclamations are made by and to people who assume each other’s heterosexuality and the fusion of sex and gender. Together with the editing that illustrates them, these assumptions reinforce a binary organization of sexual orientation and identity, one that many viewers knew then and know today to be both scientifically and socio-culturally false. [...] over the course of her career, Varda certainly glimpsed the racial diversity and the socio-economic inequity of feminism’s global topographies. However, much of her feminist project and its translation into narrative film focused on selves and bodies like her own: white, European, middle-class, cis-gendered, and invested in heterosexual hegemony. Varda always located the origins of her feminism in her personal search for identity as a woman, and in her own body’s negotiation of the roles of artist, lover, and mother”.

² Desde então, tendo reassistido este filme e sua sequência tantas vezes para esta pesquisa, percebi que minha conexão com esta dualogia é muito mais convencional do que inflacionárias escavações analíticas me levavam a crer. Não nego sua qualidade técnico-artística, tampouco sua relevância política e documental, mas a força quase “mágica” que exercem sobre mim é, em grande medida, um simples caso de identificação. Minha própria mãe, alheia tanto a esta pesquisa quanto a cineasta por esta pesquisada, tendo assistido apenas à minha defesa, comentou, com uma precisão que chegou a me assustar, que eu como que “falava a mim mesmo”. É que como diria a própria Varda, trabalhamos sem saber, trabalhamos por intuição. Aquilo que minha mãe percebia no que eu argumentava, sobretudo nas imagens que exibia, eram os mesmos hábitos e práticas que me acompanham desde sempre: “catações”. Também como a cineasta eu não cato por necessidade, mas cresci com essa atenção aos restos, aos trechos, aos cacarecos alheios. Culpa de meu avô materno, que no auge da atividade montava jipes e consertava aviões, e, sobretudo, de meu pai, que muito sente falta de quando reformava carros e consertava coisas. A mim coube uma aplicação mais estética para esta cata. Por ora, componho mobílias, esculturas e imagens a partir do que encontro, quase tudo o que me rodeia é feito a mão ou reciclado. Nesse sentido, a analogia proposta por Varda entre filmar e catar, também como uma maneira de reforçar um fazer cinematográfico que coloca a mão nas coisas, nunca me foi propriamente inédita. Catar, incorporar e recompor também atravessam meu fazer artístico e existencial, herança de três gerações demasiado inclinadas a futricar nas coisas: desmontar, consertar, reaproveitar aquilo que outros descartaram, às vezes só por juntar e guardar algo, uma parte de algo, um pedaço de uma parte de algo, sob a promessa de que “ainda pode servir para alguma coisa”. Não à toa, a característica “maximalista” e “circular” desta dissertação foi comentada mais uma vez. Se há algo inestimável na materialidade dessas coisas velhas, quebradas, usadas, limpas do seu caráter utilitário pelo desuso, reabertas a infinitudes de possibilidades, as palavras e imagens têm, pra mim, um mesmo peso. Está aí também o fascínio por museus, arquivos e coleções, onde o “inútil” se justifica pela potência de afetar, e um possível desejo quase obsessivo de reduzir tudo ao estritamente necessário, é contrabalanceado por não conseguir abrir mão de sequer um pedaço de uma parte de um algo. Talvez pensar essas consonâncias seja procurar demasiado sentido onde não há, ainda assim, não me parece casual que esta dissertação seja da maneira que é, há algo deliberado em sua forma e modo de realização, sem dúvida, mas também algo de inevitável, decorrente da natureza de que a escreve.

³ No original e expandido: “Sometimes, even with a film I really love, I cannot tell the story precisely. Sometimes I cannot even tell what happened chronologically. But I’ll have flashes of some things. Sometimes it looks almost like a still. What I know, what I can remember is the emotion I felt. I know I loved a film because I remember

feeling good in the film or feeling odd when I came out, either in tears or touched or mad” (Varda, 2005 *in* Kline, 2014, p. 180). Originalmente em entrevista à Julie Rigg, em publicação da Australian Broadcasting Organization.

⁴ A intenção aqui não é afirmar uma primazia da visão ou das imagens, embora o cinema seja frequentemente pensado como uma arte visual, mas tampouco ignorar a impressão de que, de alguma forma, as imagens e visões parecem conferir certa materialidade ao intangível ou certa legitimidade àquilo em que só confiamos plenamente quando conseguimos fazer aparecer e, assim, tornar partilhável. Não é por acaso que grande parte da astronomia, por exemplo, se baseia na observação da luz, e não me refiro aqui a contar estrelas no céu, mas à capacidade de constatar a composição de planetas a partir de não muito mais do que borrões luminosos. O que quero dizer é que vemos e somos capazes de ver muita coisa, mas talvez a modernidade consolidou uma cultura profundamente orientada pela primazia da visão, isto é, depositemos tanto de nossa percepção do mundo naquilo que é observável – insiste-se em converter dados em imagens, gráficos ou espectros, no “entendeu, quer que eu desenhe?” – que, pouco a pouco, estejamos deixando de enxergar ou pior, de imaginar. Falo por mim mesmo, como alguém criado sob o regime das telas, ainda que, no meu caso, atravessado por reminiscências de uma geração formada diante da televisão. Essa experiência, no entanto, não deve obscurecer o fato de que a imagem não se esgota na visão óptica. Se recorremos a ela para fixar impressões – como sugere Cícero –, sua apreensão não se dá apenas pelos olhos, lemos imagens também com o corpo, com a memória e com a experiência, numa relação que por vezes ultrapassa o reconhecimento e convoca uma dimensão mais sensível – mais interpretativa, subjetiva, sinestésica, quiçá quase tátil – da percepção, e talvez aí caiba distinguir entre uma visualidade que distancia e organiza e outra que aproxima e afeta, na qual ver já não é apenas identificar formas, mas entrar em contato com elas a ponto de nos formarem. O que chamamos de “ver” torna-se, muitas vezes, apenas um reconhecimento funcional das coisas, apenas para identificar rapidamente aquilo que já sabemos nomear. Como observa John Dewey, o reconhecimento interrompe a percepção antes que ela possa se desenvolver plenamente; serve a finalidades práticas imediatas, mas não permite que a experiência sensível se realize em sua intensidade (2010, p. 134). Talvez seja nesse intervalo entre fazer ver e deixar-se perceber que as imagens cinematográficas operem com maior intensidade, não apenas como representações do mundo, mas como extensões sensíveis de nossa própria experiência, modos de tornar esse mundo perceptível e, ao mesmo tempo, de nos reconfigurar em sua presença.

⁵ Palavras, ou melhor, o uso das palavras não é um gesto neutro. Ao nomear as coisas, simultaneamente tentando dizer o que vemos e sentimos, passamos também a ver e sentir à luz daquilo que nomeamos. As palavras têm, por assim dizer, esse poder de dar forma à experiência, sua força não reside apenas no que expressam, mas no modo como fazem dizer, instaurando ritmos, cadências, entonações, silêncios, sentidos e modulando nossas formas de relação com o mundo. E ao mesmo tempo a realidade é demasiado dinâmica, instável e fragmentada para não exceder qualquer pretensão da linguagem de contê-la, unificá-la, estabilizá-la, simplificá-la ou organizá-la de maneira definitiva e universal. Como nos alerta Larrosa (2003; 2015) e nos lembra Bueno Fischer (2005), talvez estejamos vivendo um momento em que a linguagem já não sustenta com a mesma segurança sua promessa de conferir sentido às coisas, multiplicam-se discursos, repetições, clichês; fala-se muito, diz-se pouco – e talvez me caiba culpa, em minha perissologia costumeira –, como se a abundância de definições, explicações e interpretações viesse acompanhada de um certo esvaziamento de sua potência comunicativa, são vacilantes nas tentativas de constituir tudo aquilo que somos ou que queremos ser. Por isso Larrosa insiste manter a indeterminação que parece natural a certas palavras, como “experiência” – mas também “gesto”, “formação”, quiçá “arte” – de forma a manter vivo aquilo que procuram nomear, deslocando, tensionado, confrontando seus próprios limites de sentido ou nossos próprios limites de entendimento, preservando sua abertura, como palavras, resistindo ao seu fechamento, como conceitos. Novamente, não se trata de opor-se às palavras, mas de reconhecer a fragilidade e, ao mesmo tempo, a potência de seu uso. Como sugere Bueno Fischer, uma das dificuldades da escrita acadêmica está justamente na forma como muitas vezes nos apropriamos de conceitos e teorias de maneiras rígidas, utilitárias, esvaziadas de sua capacidade de invenção, às custas daquilo que ela chama, de uma leitura e escrita assinadas, dispondo a plena presença daquele que pesquisa, sua implicação, sua paixão, o deleite possível no jogo com as palavras e o que elas dizem. Entre o rigor acadêmico e a experiência sensível, abre-se uma tensão que não se resolve pela exclusão de um dos polos, mas por uma escrita capaz de sustentar ambos. Uma escrita que não apenas mobilize conceitos, mas que também se deixe afetar por eles, que os reincorpore, que os assine. O que tento nesta dissertação, é essa dimensão da palavra particularmente evidente no cinema de Varda, estas não apenas descrevem o mundo, mas o acompanham, o desviam, por vezes o reconfiguram, em estreita relação com as imagens que as cercam. Não se trata, portanto, de opor palavra e imagem, mas de perceber como ambas se implicam mutuamente na construção de uma experiência sensível e partilhável, como também as palavras, à sua maneira, produzem imagens, e como se toda imagem já carrega consigo uma certa forma de dizer.

⁶ Talvez pudéssemos chamar esse ideal de “tentativa”, e aí alinhá-lo, também na escrita, ao modo do ensaio, no sentido de um gesto que reconhece simultaneamente sua aspiração a acerto e sua possibilidade de falha, mantendo aberto um campo de transformação tanto o objeto quanto do sujeito que o investiga. Aí se delinearía, talvez, uma

verdade oriunda de um procedimento fragmentário, parcial e, em grande medida, inconclusivo, um tanto desconfortável, como observa Adorno (2003), na medida em que o pensamento parece poder continuar a se revolver indefinidamente. Mas é precisamente nesse movimento de revirar, reinscrever e tatear seu objeto em múltiplas relações, que o ensaio corrige o caráter contingente de suas intuições e deixa entrever algo de si, fazendo com que uma verdade apareça não como aquilo que se conclui, mas como aquilo que se tenta.

⁷ Para falar a verdade, certamente como efeito da morte de Varda e de seu legado tão bem mantido e centralizado familiarmente, existe uma exceção, até um tanto exagerada, a coletânea de 15 discos de Blu-Ray “*The Complete Films of Agnès Varda*”, organizada pela Criterion Collection, em 2020, reunindo 39 filmes realizados ao longo de mais de seis décadas, incluindo longas, curtas, trabalhos para televisão, comerciais e materiais raros, muitos em restaurações digitais e com introduções da própria cineasta, trechos de obras inacabadas, horas de registros de arquivo, bastidores e outras peças audiovisuais com ou dirigidas pela cineasta, além de programas complementares com colaboradores e familiares, e um extenso livro com ensaios críticos e imagens de sua produção visual. Suponho, aliás, que muitos dos materiais a que tive acesso somente circulam por conta da existência dessa coletânea, mas ela custa quase 300 dólares.

⁸ Em referência a uma charge de Jean-Jacques Sempé, em cena de *Les Palges d’Agnès (As Praias de Agnès, 2008)*.

⁹ Emprega-se aqui o termo “afeto” não restrito à interioridade psicológica ou à expressão de sentimentos, mas como aquilo que nos afeta, isto é, que age sobre nós e produz efeitos em nossos modos de perceber, sentir e existir. Etimológica, do latim *afficere*, “fazer algo a alguém”, “agir sobre”, “produzir efeito”, o termo indica uma dimensão de ação; algo que nos toca, nos atravessa. Tal uso não se pretende estritamente conceitual ou sistemático, podendo manifestar-se também como emoção ou vínculo, mas “afeto” é antes operativo no interior desta dissertação como dimensão relacional e transformadora da experiência, permitindo pensar o encontro estético como aquilo que nos desloca, nos implica e, eventualmente, nos transforma.

¹⁰ “Varda disse que a linha do cabelo e o pescoço longo de Silvia Monfort a lembravam das mulheres nas pinturas de Piero della Francesca” (DeRoo, 2018, p. 30, tradução minha). No original: “Varda has said that Silvia Monfort’s hairline and long neck reminded her of the women in Piero della Francesca’s paintings”. Algo bastante evidente no Retrato do Duque e da Duquesa de Urbino, Federico da Montefeltro e Battista Sforza (1465-66). Segundo DeRoo a composição cinematográfica de *La Pointe Courte* é em parte baseada na geometria renascentista de modo a acentuar a distinção entre os núcleos narrativos que se atravessam no filme. DeRoo afirma que os ângulos retos e perspectiva linear buscam ao mesmo tempo evocar e frustrar a representação do espaço de modo a chamar a atenção para a construção da profundidade de campo e a ilusão cinematográfica, sinalizando que devemos considerar como o casal, que protagoniza um dos núcleos, é filmado perante o cenário de maneira a quebrar com convenções de uma composição naturalista, de figuras reais sob uma paisagem bela, para uma que evoca confusão por meio de uma composição abstrata ou ao menos forçosamente falseada (2018, p. 30-38).

¹¹ “Tudo o que pude sentir da tensão interior desta gentil mulher ao longo dos noventa minutos do filme (das 17h às 18h30) foi inspirado pelas mulheres e esqueletos de Baldung Grien” (Varda *apud* Wilson, 2019, p. 45, tradução minha). No original: “Everything I could feel of this gentle woman’s inner tension through the ninety minutes of the film (from 5pm to 6.30), was inspired by Baldung Grien’s women and skeletons”. Mais especificamente ‘A Morte e a Donzela’ (1517-20) e ‘Três idades e a morte’ (1509-10), mas também outros quadros de Grien (1484-1545) que trabalham a mesma temática ou similares. “Como essa morte magnífica, pintada por Baldung Grien, que sussurra em seu ouvido o que você não quer ouvir. Ou ela puxa o cabelo dela. O pintor costumava usar esse tema. Mas pra mim era uma inspiração. Outra maneira de representar o que eu queria contar. Eu tinha reproduções em cartões postais das pinturas de Baldung Grien. Às vezes eu pendurava uma em algum lugar. Mas pra mim eles eram uma imagem mental no centro do meu projeto” (Varda *in* SOUVENIRS..., 2005, 13 min).

¹² “Pensei nos impressionistas: em seus quadros, há uma vibração da luz e da cor que me parece corresponder exatamente a uma certa definição da felicidade. Aliás, os pintores desta época adaptaram sua técnica à sua temática e, assim, eles mostraram piqueniques, refeições sobre a relva, domingos que se aproximavam de uma noção de felicidade” (Varda *apud* Hércules, 2014, p. 72). Varda faz o mesmo deslocamento que os pintores do século XIX, da capital francesa para o interior, e as cores têm protagonismo tamanho que marcam inclusive as sequências do enredo, cada uma sendo fechada por fades não ao preto ou ao branco, mas ao amarelo, ao azul, ao velho, ao verde e ao violeta. Hércules aponta que essa atitude “cromofílica” no filme “[...] passa além de uma orientação de leitura das imagens, ela cria significados, sensações ou estados emocionais “não descritos ou assumidos facilmente na narrativa” (Hércules, 2014, p. 68), e afirma ainda que a “A potência da cor em *Le Bonheur* perpassa a pintura, mas sua simbologia ultrapassa a iconografia impressionista quando a cineasta cria um vocabulário próprio para sua paleta fílmica. [...] Varda parte da desconfiança do sentido pleno de felicidade das pinturas impressionistas e une

a isso a aparente arbitrariedade das cores para promover um trabalho de ambiguidades em *Le Bonheur*” (Hércules, 2014, p. 73-74).

¹³ No original: “[...] more work is needed to understand her engagement with a range of aesthetic traditions and the politics this raises, which I argue is a core characteristic of her oeuvre that reframes some of the central narratives of modern cinema” (DeRoo, 2018, p. 7).

¹⁴ *Vanitas* (do latim para “ vaidades”) é um tipo de obra que, similarmente ao *memento mori* (Lembra-te que morrerás), costuma simbolizar a efemeridade da vida e a futilidade dos prazeres. Comumente associada símbolos de passagem do tempo, como relógios, e a cenas semelhantes ao gênero da natureza-morta ou figuras mórbidas tipicamente contendo caveiras, esqueletos ou coisas

¹⁵ *Tableaux Vivants* (do francês para “quadros vivos”) é uma encenação de uma pintura ou momento histórico por atores ou modelos tipicamente posicionados de modo estático, combina aspectos do teatro e das artes visuais de forma a representar tridimensionalmente uma obra pictórica preexistente ou inédita. Popularizou-se com o advento da fotografia.

¹⁶ *Trompe-l'œil* (do francês “enganar o olho”) é uma técnica de ilusão de ótica utilizada para dar impressão de tridimensionalidade em superfícies bidimensionais, como objetos que saem do quadro ou aberturas falsas em uma parede.

¹⁷ No original: “My family moved around a lot when I was a kid, and that gave me a sense of freedom . . . I have no roots” (Varda, 1995 in Kline, 2014, p. 158). Originalmente em entrevista a Mario Cloutier, publicado em *Séquences*, no. 177.

¹⁸ No original: “I was a photographer and I’ve remained one. It’s like a way of seeing. [...] You lose your touch but you never lose your eye” (Varda, 1965 in Kline, 2014, p. 23). Originalmente em entrevista à Jean-Andre Fieschi e Claude Ollier, publicado em *Cahiers du cinema*, 165.

¹⁹ O filme nunca foi exibido em razão política devido à representação dos gregos. O laboratório de pós-produção no qual Varda trabalhava foi invadido e todo o filme foi apreendido e suprimido, e Varda nunca recebeu uma explicação formal do governo sobre o ocorrido. O filme sequer consta no site oficial da Ciné-Tamaris, mas é brevemente mencionado numa passagem de recordações em *Les Plages d’Agnès*, uma cena com France Dougnac e Gérard Depardieu a beira do Sena. Em entrevista, Varda comenta que “antes de partir para os Estados Unidos, em 1967, escrevi uma história ficcional baseada nos meus sentimentos em relação ao golpe dos coronéis gregos, em abril de 67 (sou meio grega). Propus esse argumento à televisão francesa, mas eles levaram dois anos para responder à minha proposta. A carta de aceitação chegou duas semanas depois do meu retorno à França. Filmamos o longa. As principais jovens atrizes eram Myriam Boyer e France Dougnac. Mas, em 1970, a França vendeu muitos aviões Mirage aos coronéis, então... O filme nunca foi exibido na TV francesa. Houve convites de festivais, mas o filme nunca foi enviado. Ninguém jamais me escreveu sobre sua situação. Quando as pessoas perguntavam, os responsáveis pela TV respondiam: ‘não está terminado, ainda não foi exibido, mais tarde’. Eles me pagaram. Mas eu não tinha os direitos sobre o filme (embora nunca tenham me pago pelo argumento, já que o filme não foi exibido). Agora o filme está completamente datado... naturalmente... porque era bastante ligado à atualidade daquele momento. Foi a única vez em que fui politicamente censurada” (Varda in Kline, 2014, p. 72, tradução minha). No original: “Before leaving for the U.S. in ’67, I wrote a fictional story based on my feelings about the putsch of the Greek colonels in April ’67 (I’m half-Greek). I proposed this scenario to French Television, but they took two years to respond to my proposal. Their letter of acceptance arrived two weeks after my return to France. We shot the film. The principal young actresses were Myriam Boyer and France Dougnac. But in 1970 France sold a lot of Mirage planes to the colonels, so... The film was never broadcast on French TV. There were invitations from festivals, but the film was never sent. No one ever wrote to me about its status. When people asked, the TV people answered, ‘not finished, hasn’t been shown, later.’ They paid me. But I didn’t have the rights to the film (even though they never paid me for the scenario since the film wasn’t broadcast). Now the film is completely out of date... naturally... because it was so topical at the time. That was the only time I’ve been politically censored” (Varda in Kline, 2014, p. 72). A Cinemateca Real Belga preservou a única cópia existente que consiste em uma reconstrução não finalizada. Patrícia Furtado Mendes Machado escreve sobre o filme em “Exílio, feminismo e racismo: Políticas no cinema de Agnès Varda” (Dossiê Varda, ALCEU, v. 19, n. 39, jul.-dez., 2019).

²⁰ Segundo John Wakeman, ela descreveu sua mudança para Paris como “verdadeiramente excruciante”, afirmando que lhe trouxe “uma lembrança terrível da minha chegada a esta cidade cinzenta, desumana e triste”. Ela não se dava bem com os colegas e considerava as aulas na Sorbonne “estúpidas, antiquadas, abstratas e escandalosamente

inadequadas para as necessidades elevadas que se tinha naquela idade” (World Film Directors, Volume 2: 1945 – 1985. Hw Wilson Company. p. 1142, 1987).

²¹ No original: “Paintings in Varda add new folds of meaning and feeling to her work, showing film art as shimmering with memories of this fuller visual archive. This is not a sign of medium-envy, a search for painting as object of desire, as much as it is an opening, non-hierarchical, to a plethora of associations. Images are rendered living and tactile in Varda’s films. Paintings are attracted into the orbit of the works. Varda creates a volatile relation between cinema and painting, one that leaves neither untouched” (Wilson, 2019, p. 47).

²² Interlocução presencial realizada durante o minicurso ofertado pelo PPG-CINEAV/Unespar intitulado “A cinematografia como instrumento do cinema e da memória” (15h), ministrado pelo Prof. Dr. Rogério Luiz Silva de Oliveira, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB, de 11 a 15/08/2025, em Curitiba-PR.

²³ Rebeca DeRoo traça uma longa, porém concentrada análise, entre muitas outras, sobre as dinâmicas poético-discursivas que Varda empreende *Les Glaneurs et La Glaneuse*: “[...] o documentário [...] entrelaça referências à história e às convenções da pintura para refletir sobre problemas sociais. A obra retrata a abundância coexistindo ao lado de uma população faminta. Reflete também a autoconsciência da cineasta enquanto artista, considerando tradições nas quais populações sub-representadas foram representadas, mas também distorcidas. O filme anuncia sua relação com uma tradição pictórica já em seu título e logo no início, como foi amplamente observado em sua entusiasmada recepção crítica. Ainda assim, vale examinar mais de perto breves sequências que condensam a complexidade da reflexão de Varda sobre diferentes tradições estéticas, suas histórias, suas formas de recepção e suas dinâmicas de poder e política. No início do filme, Varda procura no dicionário a entrada para “catadores” (*glaneurs*). Ela mostra a página com a reprodução de *As Respigadoras* (1857), de Jean-François Millet – ilustrando como essa pintura se tornou um saber herdado para a compreensão desse tema – e em seguida a filma em exibição no Musée d’Orsay. Embora Varda não descreva a pintura em detalhes, utiliza seus sujeitos e sua história para estabelecer os temas centrais e a política do filme. Millet representou a prática da coleta de restos da colheita, comum na vida rural do período e frequentemente realizada por camponeses empobrecidos que percorriam os campos recolhendo grãos deixados para trás após a colheita principal. O pintor mobiliza um estilo realista, ligado a um movimento que buscava representar sujeitos contemporâneos até então considerados indignos da pintura de belas-artes. Em primeiro plano, mulheres camponesas se curvam para recolher os restos de trigo do campo já colhido. Os modestos feixes em suas mãos contrastam fortemente com a abundância da colheita acumulada nas carroças ao fundo. Em vez de enfatizar diretamente os aspectos mais duros da pobreza, Millet estetiza a cena por meio de cores suaves, poses ritmadas e contornos delicados, conferindo às figuras uma dimensão quase poética. Ainda assim, quando a pintura foi exibida no Salão de Paris de 1857, ela causou choque em parte do público: alguns críticos demonstraram simpatia pelas figuras empobrecidas, enquanto outros as consideraram feias ou mesmo ameaçadoras, especialmente no contexto posterior às revoltas de 1848. Ao colocar a pintura de Millet em primeiro plano, Varda nos leva a questionar uma situação social mais ampla, na qual fome e abundância coexistem. A cineasta utiliza a obra como condensação visual de temas que irá desenvolver ao longo do filme: uma sociedade contemporânea marcada pelo excesso, contraposta à presença persistente de populações urbanas e rurais que sobrevivem por meio de formas atuais de coleta. Logo no início do documentário, uma mulher relata que costumava catar restos nos campos, mas que hoje as máquinas agrícolas deixam muito pouco para trás. Como vemos, os “catadores” contemporâneos tendem menos a recolher aquilo que permaneceu não colhido do que aquilo que foi descartado. Essas pessoas buscam alimentos rejeitados em campos agrícolas ou deixados para trás após o fechamento de feiras urbanas, dobrando-se em posturas que evocam diretamente a pintura de Millet. Varda nos lembra, assim, do modelo artístico que moldou historicamente a representação dessas figuras – e também de suas limitações e distorções – ao mesmo tempo em que dele se afasta. Seu filme apresenta sujeitos muito diversos: desde um homem de botas de borracha que percorre as ruas demonstrando a utilidade dos objetos encontrados no lixo, até ocupantes presos por invadir caçambas de supermercados; trabalhadores voluntários que recolhem alimentos para instituições de caridade; ou ainda um jovem com diploma de mestrado que, depois de encontrar sua comida do dia, ensina francês para imigrantes recém-chegados no abrigo onde vive” (DeRoo, 2018, p. 10-12, tradução minha) No original: “ For example, Varda’s 2000 documentary *Les Glaneurs et La Glaneuse* (*The Gleaners and I*) weaves together references to the histories and conventions of painting to reflect on social problems. The work portrays abundance coexisting alongside a hungry population. It reflects her selfconsciousness as an artist—considering traditions in which under-represented populations were depicted and also distorted. The film announces its relation to a tradition of painting in its title and in the beginning of the film, as was well documented in the film’s enthusiastic reception. Yet it is worthwhile to examine closely brief sequences that encapsulate the complexity of Varda’s reflection on different aesthetic traditions, their histories, their reception, and their power dynamics and politics. At the beginning of the film, Varda looks up the entry for “gleaners” in the dictionary. She shows the page with a reproduction of Jean-François Millet’s *The Gleaners* (1857)—illustrating how this painting has become inherited knowledge for understanding the subject—and she proceeds to film it on

exhibition in the present at the Musée d'Orsay. Although Varda does not describe the painting in detail, she uses its subjects and history to establish her film's central themes and politics. Millet represented gleaning, a practice in rural life of the period often carried out by impoverished peasants who would walk the fields and pick up stray grains after the crops had been harvested. Millet used a painterly style of realism, a movement to depict present-day subjects not traditionally deemed worthy of beaux-arts painting. The foreground of Millet's painting portrays peasant women stooping to gather—or glean—the remains of grain from the already harvested field. The modest bundles held in their hands sharply contrast with the abundant harvest, gathered on carts in the background. Rather than rendering the details of poverty, Millet aestheticized the impact, using muted colors, round, rhythmic poses, and soft contours to render the figures more poetic. When his painting was shown at the Paris Salon of 1857, an officially sanctioned exhibition, however, it shocked many viewers. Some critics were sympathetic to the impoverished figures, while others viewed them as ugly and potentially threatening, following the uprisings in the revolution of 1848. By foregrounding Millet's painting, Varda prompts us to question the wider social situation of hunger coexisting alongside abundance. Varda uses Millet's painting to encapsulate themes she explores in her film—a contemporary society of seeming excess contrasted with urban and rural poor engaged in forms of present-day gleaning. Near the beginning of the film, Varda cuts to an interview with a woman who explains that she used to glean, but today efficient agricultural machinery leaves little remaining in the fields. As we see, today's gleaners are more likely to gather the dumped and discarded rather than the unharvested. These individuals seek unmarketable food abandoned in agricultural fields or left behind after outdoor city markets have closed, bending in poses that recall the painting. Varda reminds us of this artistic model for representing gleaners and its distortions, while also diverging from it. Varda presents individuals ranging from a man in rubber boots roaming the streets and demonstrating the still usable elements of trash, to squatters arrested for raiding and vandalizing grocery store dumpsters, to charity workers gathering food in fields for organizations that provide meals to the hungry and homeless, to a young man with a master's degree who, after finding his food for the day, volunteers at the shelter where he lives by teaching French language courses for recent immigrants.

²⁴ No original: “There would be no point in making a thesis-film first and then turn around and make a film about feelings. No, what I'm saying is that feelings are the ground on which people can be led to think about things. I believe in the importance of reflection -- not so much during the film perhaps, but often afterwards” (Varda, 1967 in Kline, 2014, p. 38–39). Originalmente em entrevista à Hubert Arnault, *Image et Son*, n° 201.

²⁵ No original: “I've been tagged as an intellectual and that's a cross to bear... and false” (Varda, 1977 in Kline, 2014, p. 78). Originalmente em entrevista à Jean Narboni, Serge Toubiana, e Dominique Villain, *Cahiers du Cinéma*, ed. Maio/1977.

²⁶ No original: “I understood that this is to be an artist, you know – because you work by intuition. You go to the right thing, to the right place, to the right image, with your own feelings” (Varda, 2009 in Kline, 2014, p. 201). Originalmente em entrevista à Andrea Meyer, *Indiewire*, 5 de Dezembro de 2009.

²⁷ No original: “It is a question of our minds. What culture deals with is not that we have to learn to see all the Italian painting, all the Spanish painting, this is piling up information about culture. But what culture means is that we are able to associate real things, nature, paintings we have seen, music we have heard, a book we have read, a film we saw, with our real life, our emotional life, which means a lot” (Varda, 1986 in Kline, 2014, p. 133). Originalmente em entrevista a Barbara Quart, *Film Quarterly* 40, no. 2.

²⁸ Mas para que haja uma relação sincera, emancipada, aberta com a arte, com as imagens, com o todo da vida, como faz a artista, é preciso doar-se por completo à experiência estético-sensorial do ver, do ouvir, do tatear, do sentir. Só assim as associações de sentido poderão ocorrer sem a condução cognitivo-interpretativa que se fundamentou como forma privilegiada de interpretação o mundo; só assim, “com a tenacidade e a seriedade de uma criança”, e onde sua linguagem pode nomear as coisas de uma nova maneira” (Larrosa, 2003, p. 61), a poesia das imagens dar-se-á em epifania.

²⁹ Varda faz esse comentário em relação a um grande e aparentemente complexo projeto filmico intitulado *La Mélangite* que seria seu então segundo longa-metragem, mas que nunca chegou a ser concluído, restam apenas cerca de 4 minutos de imagens de testes e preparações. Questionada se teria interesse em trabalhar com algo lírico e musical no cinema, Varda respondeu: “Acho que não. Gosto demais da realidade. *La Mélangite*, por exemplo, é muito realista; o domínio do pensamento está sempre ligado ao visual, e os pensamentos dos personagens de *La Mélangite* constituem um museu de imagens. O universo visual é tão importante que não só condiciona o nosso pensamento, como o provoca. Acho que Resnais está muito mais próximo da ópera e da música porque sua forma de pensamento é menos conectada à realidade. Ele adotaria de bom grado essa abordagem de imagens mentais. É evidente que Marienbad se assemelha mais à música do que a qualquer outra coisa” (Varda, 1962 in Kline, 2014,

p. 16, tradução minha). No original: “I don’t think so. I like reality too much. *La Mélangite*, for example, is very realistic; the domain of thought is always linked to the visual, and the character’s thoughts in *La Mélangite* make up a museum of images. The visual universe is so important that not only does it condition our thought but it provokes it. I think that Resnais is much closer to opera and to music because his form of thought is less connected to reality. He would gladly adopt this approach of mental images. It’s evident that Marienbad resembles music more than anything else”. Originalmente em entrevista à Pierre Uytterhoeven, *Positif*, no. 44.

³⁰ No original: “What interested me was not only to question my memory and time, but to question the image itself, the representation of memory, to question the relationship between memory and representation. And that is what the cinema is really all about: a re-examination of time, movement and especially the image. By digging around in this image, [...] by reintroducing movement into the image I’d fixed, it was the cinema I rediscovered and re-examined. Out of my faulty memory of that day there emerged this image, which was a photograph that somehow resisted all my attempts to analyze it and all my research on it” (Varda, 1985 in Kline, 2014, p. 119). Originalmente em entrevista à Françoise Wera, *Ciné-Bulles* 5, no. 3.

³¹ Varda conta em sua apresentação do relançamento em DVD de uma versão editada do projeto: “Enquanto fotografava *Ulisses*, vi como cada pessoa pode ler uma fotografia de forma diferente. E tive a ideia de uma série, e *Delpire*, do CNP, me apoiou nesse projeto, assim como *FR3*. Uma série em que, todos os dias, mostrávamos uma fotografia ao mesmo tempo na televisão, por 10 ou 15 segundos, sem dizer nada, nem de quem era, nem onde foi tirada, nem o que representava. Então, eu pedia a uma pessoa, ainda desconhecida do espectador, que falasse por um minuto. Daí víamos a fotografia novamente, e todos diziam para si mesmos: talvez eu não tivesse dito aquilo ou tivesse dito outra coisa, e só no final anunciávamos de quem era a fotografia e quem era o comentarista. Todos contribuía com sua visão, e cada espectador a corrigia ou se divertia pensando em outra coisa. Foram 170 edições” (Transcrição do conteúdo do DVD em Varda in Cini-Tamaris, s.d., n.p.).

³² Adoto ao longo da dissertação a palavra “espectadoria” ao invés de espectador ou espectadorialidade, de maneira a não diferenciar gênero e de implicar a agência de quem assiste nesse processo, similar a uso de “autoria”, por exemplo.

³³ No original: “This work of examining what we feel, our way of looking, our feelings about the way others look at us, other emotions, other choices, this chain-reaction, has been the theme of several of my films [...]” (Varda, 1985 in Kline, 2014, p. 121-122). Originalmente em entrevista à Françoise Wera, *Ciné-Bulles* 5, no. 3.

³⁴ Como lembra Haar ao retomar Kant, o belo e o sublime não residem nas coisas, mas no estado afetivo do sujeito: é no encontro que a experiência estética se realiza. “A descoberta de Kant (embora o inventor do conceito tenha sido o leibniziano Baumgarten, por volta de 1750) situa a reflexão sobre o belo e o sublime não no âmbito da arte, nem de algum outro objeto, e sim no do estado afetivo do sujeito (o belo é aquilo que agrada, o sublime aquilo que emociona; e estes sentimentos estão em nós, e não nas coisas)” (Haar, 2000, p. 12).

³⁵ Varda comenta, em entrevista, que *Mur Murs* “é realmente um retrato de Los Angeles, especialmente no que essas pinturas revelam sobre os problemas dos mexicanos, que a mídia nunca menciona. [...] Eles nem têm representação; um irlandês é o congressista da zona leste de L.A.; e os mexicanos do México o detestam. Então eles expressam tudo isso em seus murais com muita violência e muita fantasia também. Meu filme se chama *Mur Murs*; você conhece a frase (acho que de Victor Hugo) ‘O muro que cerca Paris está fazendo Paris murmurar’. Essa é a situação aqui, certo? [...] Conheço muitos franceses aqui que conhecem apenas quatro restaurantes, só dez casas e que vão de festa em festa. Mas Los Angeles é uma cidade incrivelmente variada; não acho que haja uma cidade mais variada em lugar nenhum. Há bairros inteiros que nem os americanos conhecem, lá embaixo, depois do centro da cidade, toda a parte leste da cidade. As pessoas têm medo: ‘O quê?! Você vai lá sozinha!’ como se eu estivesse indo para a terra dos zulus. Mas você sabe que Venice, onde eu moro, é mais perigosa do que a zona leste. . . Los Angeles é sem dúvida uma cidade inquieta: à beira do desespero e na vanguarda de muitas pesquisas também. Pesquisas em muitas disciplinas diferentes, em ciência, em cinema, em drogas . . . é uma cidade de excessos. Há um número enorme de pessoas que vão para o oeste, que chegam aqui e percebem que não podem ir mais longe; é uma espécie de fim do mundo para a América” (VARDA in KLINE, 2014, p. 103, tradução minha). No original: “It’s really a portrait of Los Angeles, especially in what these paintings reveal about the problems of the Mexicans, whom the media absolutely never mention. [...] They don’t even have representation; an Irishman is the congressman for East L.A.; and the Mexicans from Mexico detest them. So they express all that in their murals with lots of violence and lots of fantasy as well. My film is called *Mur Murs*; you know the phrase (Victor Hugo’s I think) ‘The wall enmuring Paris is making Paris murmur.’ That’s the situation here, right? [...] I know a lot of French people here who know only four restaurants, ten houses, and who go from party to party. But Los Angeles is an incredibly varied city; I don’t think there’s a more varied city anywhere. There are entire

neighborhoods that even Americans don't know, down there, after the downtown area, the entire east part of town. People are afraid: 'What?! You go there *alone!*' as if I was going to the land of the Zulus. But you know Venice, where I live, is more dangerous than East L.A. . . . Los Angeles is without a doubt an edgy city: on the edge of despair and on the cutting edge of a lot of research too. Research in many different disciplines, in science, in cinema, in drugs . . . it's a town of excess. There are enormous numbers of people who go West, who get here and realize that they can't go any farther; it's sort of the end of the world for America".

³⁶ O comentário de Josine Ianco-Starrels, despertou em mim o desejo de ensaiar uma associação mais livre entre diferentes momentos da experiência artística. Trata-se, reconheço desde já, de uma aproximação motivada antes por intuições poéticas do que por qualquer pretensão de rigor historiográfico ou psicológico, mas me parece muito interessante uma relação entre a produção de imagens na pré-história a produção de desenhos na infância. Evidentemente, não possuo autoridade para discorrer nem sobre psicologia infantil nem sobre as culturas humanas pré-históricas. A aproximação, portanto, não pretende estabelecer equivalências históricas ou antropológicas, mas apenas indicar o que me parece ser uma certa afinidade imaginativa, a ideia de que, em determinados contextos, a criação artística parece emergir de uma relação mais direta entre experiência e expressão. Afinal, não fora um certo Pablo que supostamente declarara que “toda criança é artista, e que o problema é como manter-se artista depois de crescer”? O mesmo Pablo que, absolutamente deslumbrado pelas descobertas de Lascaux na década de quarenta, tão evocativas de um imaginário infantil, teria dito que “não inventamos nada” ou que “eles já inventaram tudo”? Parece-me haver aí uma chave de entendimentos interessante. Primeiro, a existência de uma sabedoria ancestral, originária, que, tendo sido resgatada por muitas teóricas e pesquisadoras contemporâneas num movimento similar ao que fizeram erraticamente manifestos de vanguarda e cartilhas de poética, tem se mostrado pertinente na lida com a vivência contemporânea; depois, que de certo modo, tal sabedoria parece ainda aflorar, numa relação com imagens que permanece “selvagem”, em toda a nova criança, que antes de mais nada, faz da experiência artística uma sabedoria sensibilizada, ainda indo buscar sua liberdade no caos do todo, mesmo que milhares de anos tenham se passado desde que tais sabedorias ecoaram em nossas cavernas. Reconheço que reproduzo certos lugares-comuns de uma visão evolucionista da cultura. Não se trata de associar infância e primitivismo. Até porque que não temos noção da totalidade de motivações e funções da arte naquele tão longínquo passado, como talvez não o tenhamos do espontâneo e libertário desenho infantil de agora, mas até Mário de Andrade, ponderando que tais imagens rupestres não poderiam se destinar apenas à contemplação, deduziu que também “eram utensílios quer de religião, quer de magia, tinham uma utilidade prática, para aqueles homens, imediata. E a beleza era naquelas pinturas das cavernas uma resultante da necessidade de tornar a pintura um utensílio místico capaz de servir” (2016, p. 6), como serve a toda a criança que presenteia seus entes queridos com desenhos quando lhe falta vocabulário para expressão do que lhe é o mais simples e pleno ou o mais profundo e misterioso. Se a arte é também, de algum modo, comunicação, as primeiras expressões artísticas, e não me refiro aqui apenas os desenhos, é de algum modo o motor primário da comunhão. Num contexto em que cavernas são moradias e sepulcros, museus e ateliês, “[...] a arte não tem existência separada, ela enforma a totalidade da vida: rezar, trabalhar, trocar, combater, todas essas atividades comportam dimensões estéticas que são tudo, menos fúteis ou periféricas, a tal ponto que são necessárias ao sucesso das diferentes operações sociais e individuais” (Lipovetsky; Serroy, 2015, p. 11). Nossas pinturas rupestres e nossos desenhos infantis, assim como apontavam a um imaginário fora de nossas cavernas e de nossas cacholas, compunham um inventário do mundo perceptível, eram um reflexo e uma influência no nosso modo de pensar, uma coleção daquilo que estava fora e que igualmente nos constitui por dentro, como imagem. Ambos estes momentos de nossa vida e história compartilham uma potente aproximação entre arte e vida. As experiências primárias da arte tendem ao encantamento, ao ritual, à magia e a um modo estético de fazermos sentido do mundo que nos rodeia, sugerindo sonhos, recontando histórias e registrando elaboração do próprio pensamento, como se essas figuras que desenhávamos nas paredes de quartos e cavernas reivindicassem sua própria existência ao tempo. Até Bueno Fischer adere a um movimento que parece ir nessa direção ao dizer que “mesmo tratando do instituído, talvez seja possível para nós arriscarmos um pouco mais em nossos modos de ler e de escrever, de maneira que fosse possível entrever, em nossas palavras, um pouco daquilo que talvez estivesse ali, antes mesmo do instituído; que nossos textos talvez pudessem ser construídos de tal forma que carregassem consigo um pouco da vibração do mundo no tempo do ainda não-humano” (2005, p. 136-137). Ao invés de compreender a coisa como partilhante de um estágio inferior de desenvolvimento, o exercício que tento aqui é de imaginar que uma certa condição de “infante” atravessa os sujeitos nestes dois tempos, aqueles que ainda não estão plenamente amarrados aos modos convencionais de linguagem, portanto implicando certo estado de atenção e de disponibilidade que recupera a liberdade perceptiva que é condição permissiva a outras formas de dizer e perceber o mundo, isto é, uma forma de relação com a experiência que é natural a nossos inícios e que a prática artística frequentemente procura reencontrar. Por isso o tal Pablo (Picasso), comentava em relação a capacidade artística infantil do desafio não de conservar traços infantis, mas sustentar uma disponibilidade criativa que se deixe atravessar resistente à domesticação. O *gesto* infante é a condição que permite que o mundo ainda seja inédito, que uma batata possa ser, ao mesmo tempo, alimento, brinquedo, imagem ou coração.

³⁷ A idade, o tempo e um senso de desaparecimento retornam aqui e retomam a ideia de se estar constantemente pensando em um legado ao final da vida. “[...] Os documentários tardios de Varda na prática também servem como um arquivo de seu trabalho não filmico: sua videoarte, instalações multimídia e outras experiências específicas de espaço figuram com destaque nos biográficos *Les Plages d’Agnès* (*As Praias de Agnès*, 2008) e *Varda par Agnès* (*Varda por Agnès*, 2019). [...] *Visages villages* (*Olhares, Lugares*, 2017) é similarmente estruturado como uma série de vinhetas que capturam instalações efêmeras exibidas em vários locais da França, retratando também o processo que Varda e seu codiretor JR empreenderam para criá-las. Ao documentar sua própria arte de instalação e torná-la acessível por meio de seus filmes, Varda garantiu que essas obras pudessem alcançar públicos que não as teriam experimentado pessoalmente. Esses documentários, portanto, entrelaçam as diferentes vertentes de seu trabalho em filme, em mídia digital e em museus. Eles também conferem ao todo o selo de sua própria autoria, mapeando a amplitude de seu legado como artista visual e, ao mesmo tempo, reafirmando o caso de seu próprio status como autora” (Kennedy-Karpat, in Kennedy-Karpat; Çiçekoglu, 2022, p. 128, tradução minha). No original: “[...] Varda’s late documentaries also serve as a *de facto* archive of her non-filmic work: her video art, multimedia installations, and other space-specific experiences figure prominently in the biographical *Les Plages d’Agnès* (*The Beaches of Agnes*, 2008) and *Varda par Agnès* (*Varda by Agnes*, 2019). [...] *Visages villages* (*Faces Places*, 2017) is similarly structured as a series of vignettes that capture ephemeral installations displayed in various locations throughout France, portraying as well the process that Varda and her co-director JR undertook to create them. By documenting her own installation art and making it accessible through her films, Varda ensured that these works could reach audiences who would not have experienced them in person. These documentaries thus braid together the different strands of her work on film, in digital media, and in museums. They also bestow upon the whole the imprimatur of her own authorship, charting the breadth of her legacy as a visual artist while reaffirming the case for her own status as an auteur.” Também “viajando pela França em *Visages, Villages*, Varda e JR encontram maneiras de integrar o caráter local de lugares e pessoas com espaços e objetos que nos lembram do mundo além do enquadramento. Ao visitar a cidade portuária de Le Havre, no norte do país, JR afixou fotografias monumentais das esposas de três estivadores a uma imponente pilha de contêineres, nos quais as próprias mulheres se sentam e acenam para a câmera de Varda. Esse momento simboliza a interação entre o local e o global, ao mesmo tempo em que mostra, como afirma Conway, como o filme ‘coloca em primeiro plano as histórias das mulheres e dos trabalhadores’. Indivíduos, especialmente mulheres, emprestam à *Visages, Villages* suas histórias pessoais e especificidade geográfica, enquanto seu trabalho, realizado em lugares como o porto internacionalmente crucial de Le Havre, conecta esses esforços necessariamente locais a uma economia que ultrapassa essas fronteiras ao hospedar objetos itinerantes como os contêineres, que estão sempre a caminho de seu próximo destino” (Kennedy-Karpat in Kennedy-Karpat; Çiçekoglu, 2022, p. 8-9, tradução minha). No original “Traveling across France in *Visages villages*, Varda and JR find ways to integrate the local character of places and people with spaces and objects that remind us of the world beyond the frame. While visiting the northern port city of Le Havre, JR affixed monumental photographs of three dockworkers’ wives to a towering stack of shipping containers in which the women themselves sit and wave at Varda’s camera. This moment signifies the interaction between the local and the global while also showing, as Conway asserts, how the film ‘foreground[s] women’s stories and workers’ stories.’ Individuals, especially women, lend *Visages villages* their personal histories and geographic specificity, while their work, performed in places like the internationally crucial port of Le Havre, connects these necessarily local efforts to an economy that exceeds these boundaries by playing host to itinerant objects like the shipping containers, which are always bound for their next destination.”

³⁸ Zeynep Demirhan e Colleen Kennedy-Karpa apontam como, “em sua vida e trabalho, Varda valorizava sentir um senso de estabelecimento em termos geográficos, econômicos e sociais. Sua mudança temporária para o exterior criara um senso de urgência em reforçar essa base num novo território e, no verdadeiro estilo Varda, ela começou a fazer isso formando conexões com outras pessoas. Conexão e colaboração formam a espinha dorsal de *Mur Murs*, [...] Varda usa a forma efêmera do mural para chamar a atenção para múltiplos aspectos da cidade, usando suas próprias paredes para revelar sua identidade urbana e memória coletiva. O filme captura centenas de murais que refletem uma série de questões sociopolíticas, e ela filmou dezenas de entrevistas com muralistas e moradores locais que expressaram seu senso de pertencimento por meio desses elementos espaciais, que também identificam limites dentro da cidade” (Demirhan; Kennedy-Karpat in Kennedy-Karpat; Çiçekoglu, 2022, p. 107, tradução minha). No original: “In her life and work, Varda valued feeling a sense of establishment in geographic, economic, and social terms. Her temporary move abroad created a sense of urgency to retrench this groundedness in new territory, and in true Varda form she set about doing this by forming connections to other people. Connection and collaboration form the backbone of *Mur Murs*, [...] Varda uses the ephemeral form of the mural to draw attention to multiple aspects of the city, using its very walls to reveal its urban identity and collective memory. The film captures hundreds of murals that reflect a range of sociopolitical issues, and she filmed dozens of interviews with muralists and locals who expressed their sense of belonging through these spatial elements, which also identify boundaries within the city”. Patrícia Machado, em um artigo sobre políticas no cinema de Varda, nota como “*Mur Murs* (1981) nos faz perceber a beleza da cidade solar por onde circulam patinadores

bronzeados, mas também escancara a força da violência social que se exprime nos subúrbios. [...] Um longo travelling passeia por outra pintura que mostra detalhes das agressões cometidas por policiais que invadiram a comunidade e espancaram os moradores. [...] As imagens são como documentos que guardam os traços e formas desses corpos de rapazes latinos feridos e enjaulados, assim como das mães que sofrem. Na comunidade negra, no entanto, não são essas imagens de violência que ganham espaço nos murais, mas sim aquelas positivas, coloridas, que procuram resistir trazendo beleza para o espaço de convívio, como a rua e a escola. [...] Varda entrevista Larry Fleeman, diretor da escola, enquanto a câmera mostra em uma panorâmica as pinturas na parede do refeitório. Pintadas por dois ex-alunos, elas trazem tanto as marcas da ancestralidade, com máscaras e paisagens africanas, quanto os símbolos nacionais, como a bandeira americana. Essa mistura cultural é também evidenciada pela montagem quando Varda intercala na a entrevista de um pintor negro americano que pinta mexicanos à do cantor mexicano que canta na tradição do blues, de origem negra. É relacionando, através da montagem, as singularidades daqueles que vivem em espaços próximos, apesar de separados pelos muros, que Varda ressalta a importância de narrar essas histórias atravessadas pela violência e pelo racismo, mas também pela beleza de resistências culturais, ancestrais e cotidianas” (Machado, 2019, p.180-181).

³⁹ Ao retratar a arte de tal modo, estes filmes vão na contramão do retrato que o cinema em geral faz da prática artística. Entretanto vale aqui uma observação, pois, quando falo cinema em geral, refiro-me ao cinema convencional e popular e majoritariamente ficcional, o que torna essa comparação um tanto injusta, uma vez que os filmes de Varda que lidam mais direta e extensamente com universo artístico são majoritariamente documentários. De todo modo, mesmo em suas ficções, e mesmo quando apenas em pequenas inserções da experiência artística, o retrato desta tende a ser genuinamente celebrativo, senão, ao menos, marcante. Devido a um pensamento estruturado pela lógica do capital e do eurocentrismo que atingem as coisas, as consciências e as subjetividades; que com significativas rupturas em todas as esferas, põem distância entre obras, criadores e apreciadores; que privilegiam a genialidade de um pequeno grupo de sujeitos e reforçam uma suposta inferioridade dos demais (Bolognesi, 2014, p. 149); o cinema de ficção em geral, ainda hoje alinhado a ordem capitalista do arte, em muito corrobora os misticismos que rodeiam o objeto artístico ao menos desde o renascimento e principalmente com o iluminismo: da obra como singular, inovadora ou estranha; do artista como gênio, visionário ou louco; do cenário artístico como um ambiente de exclusividade intelectual, financeira ou sensibilizada; da dicotomia entre arte erudita, arte popular e todo restante que neste contexto não passa de rabisco sem valor. É como se a plasticidade da arte a torna-se aquém da vida; não é inusitado que no cinema ela seja um mistério, mas um mistério cuja resolução é ruim ou perigosa e quem o produz não dificilmente é uma alma perturbada incapaz de se comportar como pede a “normatividade” social, o tal do gênio incompreendido.

⁴⁰ Uma cena de *Visages, Villages* exemplifica bem essa dinâmica. Ao visitar uma instalação industrial onde enormes montanhas de sal se acumulam, Varda reage à paisagem branca com evidente fascínio, talvez até, penso eu, lembrando de uma antiga e famosa fotografia que havia tirado na década de quarenta ou cinquenta de um homem descendo uma montagem de sal: “E todo esse sal é pra que? Todo esse branco... Isso me faz sonhar”, diz ela. Um funcionário da instalação descreve, então em termos químicos e utilitário, o processo industrial pelo qual o sal é submetido: “O sal foi nossa matéria prima, desde a criação da unidade clorada. No tanque eletrólise, separamos os dois elementos que formam o sal: cloro e sódio. E depois fazemos ácido clorídrico com o cloro”. A descrição frustra o devaneio imaginativo da cineasta: “Aqui não dá pra ficar sonhando” (VISAGES... 2017, 27 min). Mas creio que em relação a arte, é preciso que se esteja sonhando, por isso precisamos de uma erótica da arte, pois o excesso de exposição, de explicação, de interpretação elimina a fantasia e o mistério, a possibilidade de estranhamento e de sedução que a obra de arte possa ter sobre nós. Acredito piamente que precisamos de *Eros* na vida, de desejos incandescente, imediatos, tentando manter a curiosidade pelas coisas de maneira a preservar os desejos que nos levam a ações, que instauram em nós *gestos*.

⁴¹ No original: “What I’m saying is that a screenplay – and I am a screenplay writer When I make fiction films – often does not have the distinctive quality of imagination that real life has” (Varda, 2001 in Kline, 2014, p. 177). Originalmente em entrevista à Melissa Anderson, *Cineaste* 26, no. 4.

⁴² Ao tratar os efeitos do filme na psique humana, Morin – e a maioria dos demais teóricos que nele se baseiam – refere-se especificamente ao cinema da sala escura e hermética onde o filme nos atingiria duplamente, o que Stam sintetiza da seguinte maneira: “estímulos visuais e auditivos extremamente intensos nos inundam, ao mesmo tempo em que estamos predispostos à recepção passiva e ao autocentramento narcísico. O filme, tal como um sonho, conta uma história - uma história traduzida em imagens e, por isso, reverberando a lógica de um processo primário que “figura a si mesmo através de imagens” (Stam, 2003, p. 186).

⁴³ Talvez haja aí uma tensão significativa. Se, como observa Michel Haar, mesmo com ampla disponibilidade e fácil acesso a arte, a atualidade não a tornou necessariamente mais próxima de nós, isto é, “enquanto no século

XIX tinha-se que ir em busca das obras, procurá-las nos museus, nos teatros, nos concertos, hoje temos excelentes reproduções ou diapositivos, registros musicais da maior fidelidade em CDs, que, sem terem substituído o museu ou os concertos, trazem cotidianamente as obras até nós. Nem por isso se pode dizer que elas tenham se tornado mais familiares ou mesmo que estejam efetivamente ‘em nossa casa’” (Haar, 2000, p. 5), então a abundância de imagens, de obras, de arte, parece ter produzido menos familiaridade do que saturação perceptiva e estimulante, afeita apenas a “sujeitos do estímulo” como Jorge Larrosa os chama, sujeitos “[...] da vivência pontual, tudo o atravessa, tudo o excita, tudo o agita, tudo o choca, mas nada lhe acontece. Por isso, a velocidade e o que ela provoca, a falta de silêncio e de memória, são também inimigas mortais da experiência” (Larrosa, 2015, p. 22). Basta pensar, com Susan Sontag, “[...] na imensa quantidade de obras de arte disponíveis a cada um de nós, que se soma à imensa quantidade de gostos, cheiros e imagens conflitantes no ambiente urbano que bombardeiam nossos sentidos. Nossa cultura se baseia no excesso, na superprodução; o resultado é uma perda constante no grau de agudeza de nossa experiência sensorial. Todas as condições da vida moderna – sua abundância material, seu puro e simples abarrotamento – se somam para embotar nossas faculdades sensoriais” (Sontag, 2020, p. 29). Talvez resida justamente aí algo de singular no cinema de Agnès Varda, como algumas outras cineastas, suas imagens parecem operar na contracorrente desse esvaziamento da experiência, insistindo numa reaprendizagem sensível do olhar que aponta para um “respeito pela vida, tal como ela transcorre, e o envelhecimento é apenas uma parte da vida. Vivemos tanto nessa civilização de ser belo, ser jovem, ser visto, ser isso, ser aquilo, ser rico e consumir. E o filme [*Les Glaneurs et la Glaneuse*] está totalmente do outro lado disso. O que sobra do consumir, senão ternura e paz com as pessoas? Algumas pessoas nem sequer olham para os catadores. Veem-nos na sarjeta e viram a cabeça, porque pensam que eles deveriam sentir vergonha. Mas quem deveria se envergonhar é aquele que olha, porque o outro, quando [o catador] abre o lixo, pode dizer: ‘bem, idiotas que jogam tudo fora’” (Varda *in* Kline, 2014, p. 186) No original: “Respect for life, the way it goes, and ageing is just a part of life. We have been so much in this civilization of being beautiful, being young, being seen, being this, being that, being rich, and consuming. And the film is totally on the other side. What is the left of consuming, but tenderness and peace with people. Some people don’t even look at gleaners. They see them in the gutter and they turn their head, because they think they will be ashamed. But it’s the one who looks who should be ashamed, because the other one, when [the gleaner] opens the garbage he can say, well stupid people who throw out everything.”

⁴⁴ Jorge Larrosa, ao falar do trabalho de Peter Handke – que particularmente não conheço, mas além de Larrosa comentá-lo com alguma frequência, descubro agora tem uma carreira própria também no cinema e algumas colaborações com Wim Wenders, também um cineasta que, eu diria, reivindica uma outra maneira de olhar –, toca num ponto semelhante quando descreve a rara capacidade de certas obras de transmitirem um “calar”, terem a capacidade para criar silêncios. Não um silêncio como ausência, mas como efeito de plenitude e pura possibilidade. Ele cita diretamente Handke, ao afirmar que “há muita literatura que leva a perder o calar; quase toda a literatura, também muita música, muita pintura de gênero e de batalhas leva a perder a forma-silêncio. Mas existem algumas poucas obras – e essas são para mim as que sempre contam e contarão – que fortalecem o calar, que não conservam o calar, mas o transmitem [...]” (Handke *apud* Larrosa, 2003, p. 45). Em Varda, esse silêncio não é literal, é uma forma de atenção. Mesmo em filmes cheios de vozes, de narrações, de palavras, que à primeira vista vão um pouco contra uma impressão de silêncio, há algo que insiste em calar – um silêncio que não é da obra, mas do que ela provoca em nós. Susan Sontag diria que “nos bons filmes, sempre há um tom direto que nos liberta inteiramente da coceira interpretativa” (Sontag, 2020, p. 25-26). Talvez seja a capacidade que a própria cineasta cultiva como ética de filmagem, um pleno gesto de escuta. Larrosa e Sontag parecem concordar ao sintetizarem a experiência deste silêncio e o dilacerar de sua interrupção: “Todos nós alguma vez, diante de um poema, ou um filme, ou uma música, ou uma paisagem, sentimos a força desse calar. Alguma vez nos foi dada essa experiência de um máximo despreendimento de nós mesmos, numa atenção retesada quase até o limite que, paradoxalmente, coincide com uma máxima intimidade com nós mesmos. E todos nos sentimos contrariados quando alguém começou a falar e rompeu esse silêncio. Como se ao ser levado a perder o silêncio, alguém logo caísse no seu eu habitual e em suas formas habituais de experiência da realidade e, nesse cair, dissolvesse irremediavelmente esse tipo de intimidade com as coisas e esse tipo de ensimesmamento. E todos nós já experimentamos como uma ofensa à pureza do instante e como uma violência o fato de que alguém nos tenha obrigado a falar, de que alguém nos tenha dito: ‘bem, diz alguma coisa; que te pareceu? que estás pensando?’” (Larrosa, 2003, p. 48). Sontag me parece complementar esse argumento ao dizer: “Vivemos numa época assim, em que o projeto de interpretação é em larga medida reacionário e sufocante. Como a emissão de fumaça dos automóveis e da indústria pesada que polui a atmosfera urbana, hoje a proliferação de interpretações da arte envenena nossas sensibilidades. Numa cultura cujo dilema já clássico é a hipertrofia do intelecto em detrimento da energia e da capacidade sensual, a interpretação é a vingança do intelecto contra a arte. Mais do que isso. É a vingança do intelecto contra o mundo. Interpretar é empobrecer, esvaziar o mundo – para erguer um mundo paralelo de ‘sentidos’. É converter o mundo neste mundo. (‘Este mundo’! Como se houvesse outro.) O mundo, nosso mundo, já está suficientemente esvaziado, empobrecido. Acabemos com todas as suas duplicatas, até voltarmos a vivenciar de maneira mais imediata o que temos” (Sontag, 2020, p. 19).

⁴⁵ Na definição de Jacques Rancière, “o regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas, ao fazê-lo, ele implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. Ele afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade. Funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma. O estado estético” (Rancière, 2005, p. 33-34).

⁴⁶ Gordon Gow, que a entrevista em 1970, traça essa relação material principalmente a seus primeiros filmes. Ele argumenta: “Ela não é de forma alguma a única diretora que relaciona personagens e ambiente, e enfatiza o valor tátil de objetos inanimados. No caso dela, essa tendência é um pouco mais forte do que o habitual. Sente-se isso mais intensamente. E ela tende a falar de seus filmes em termos que reforçam essa sensação: ‘A garota em *La Pointe Courte* está associada, na minha mente, ao aço. Porque ela é da cidade, sabe, e isso faz a gente pensar em trens e ferrovias. E o homem está associado à madeira, porque o pai dele era carpinteiro naval. *Le Bonheur* é sobre árvores: quero dizer, é sobre outras coisas também, é sobre transar e é sobre piqueniques. Mas também é sobre árvores. Porque homens se comportam como árvores. E se você observar as árvores atentamente ao longo de um período de tempo, vai perceber que elas mudam, como homens. Todo mundo é substituível, as pessoas dizem, e isso é verdade, mas apenas em termos da função de uma pessoa, porque cada pessoa é única. E também cada árvore. Única, e sujeita a mudanças. Isso é o que a natureza é” (1970 in Kline, 2014, p. 41-42, tradução minha). No original: “She is not by any means the only director who relates characters and environment, and stresses the tactile value of inanimate objects. In her case, the tendency is just a bit stronger than usual. One feels it more. And she is inclined to speak of her films in terms which reinforce this response: ‘The girl in *La Pointe Courte* is associated in my mind with steel. Because she’s from the city, you know, and that makes one think of trains and the railroad. And the man is associated with wood, because his father was a ship’s carpenter. *Le Bonheur* is about trees: I mean it’s about other things, too, it’s about fucking and it’s about picnics. But it’s also about trees. Because men behave like trees. And if you watch trees closely over a period of time, you will notice that they change, like men. Everybody is replaceable, people say, and that’s true but only in terms of a person’s function, because each single person is unique. And so is each single tree. Unique, and subject to change. That’s what nature is”. Originalmente em entrevista à Gordon Gow, *Films and Filming*, março, nº 16.

⁴⁷ No original e expandido: “The reason I think like this is because of a professor of philosophy who had a very great influence on me when I was studying at the Sorbonne. [...]. But this professor, Gaston Bachelard – he’s dead now – he really blew my mind. He was a very old man with a beard, and he had this dream of the material in people: a psychoanalysis of the material world related to people, wood, rivers, the sea, fire, wind, air, all these things. Not only in nature itself but in dough, for example; if a woman is making pastry and enjoying what she is doing, the relationship and the psychology are there in the woman and the dough. He taught us to study writers not only by the stories they told but by the material things they mentioned” (Varda, 1970 in Kline, 2014, p. 42). Originalmente em entrevista à Gordon Gow, *Films and Filming*, março, nº 16. Penso que a figura do catador funciona aqui como uma metáfora também sensorial para o gesto desse cinema, constitui, me parece, um modo de atenção que apela a essa aproximação plenamente estética. Catadores não observam à distância, mas se inclinam, tocam, experimentam, escolhem, carregam consigo aquilo que lhes interpela. Para decidir o que se pode ou não ser consumido, o que tem o ou não possibilidade de uso, analisam o item catado com meticuloso cuidado, apoiando-se em sua experiência e intuição, e suspendendo por completo a pré-concepção de que se está no lixo, jogado no chão ou não conforma as definições esquemáticas da indústria, algo simplesmente “não presta”. Seu saber nasce do contato direto com a matéria do mundo. Os arremates sociais que nos dizem onde ir, o que olhar e como experienciar, que encolhem o agenciamento do sujeito seja por protocolo ou convenção, não tem vez aqui. O modo como essas pessoas vivem parte, antes, de uma sensibilidade estética para com a própria existência, e não seria esse um ideal da vida artística?

⁴⁸ Em entrevista Varda comenta essa cena: “Muita coisa foi roteirizada e planejada. Quando construímos um cenário, quando decido que quero mostrar meu pátio como ele era, precisamos ser organizados. Quando temos o barco no rio Sena, e a baleia na praia, precisamos ser organizados. Tudo é montado e construído. Mas eu me lembro de me deixar perturbar, como quando vou à casa da minha infância: visito o jardim e me lembro da minha irmã, e então encontro o homem que mora lá e sua esposa. Eles colecionam pequenos trens e, como tenho alma de documentarista, não consigo me conter. Eu os questiono, faço com que falem sobre como os encontraram, quanto custaram, o valor da coleção – e então já fui embora! Então eu enceno muitas coisas, tudo é organizado, mas aberto para que coisas aconteçam” (Varda in Kline, 2014, p. 194). No original “A lot was scripted and planned. When we build a set, when I decide I want to show my courtyard as it was, we have to be organized. When we have the boat on the river Seine, and the whale on the beach, we have to be organized. It’s set up and constructed. But I

remember to let myself be disturbed, like when I go to my childhood house: I visit the garden, and I remember my sister, and then I meet the man who lives there and his wife. They are collectors of little trains, and since I have the soul of a documentarist I can't stop myself. I question them, I make them speak about how they found them, how much they cost, the value of the collection—and I'm gone! So I stage a lot of things, it's organized, but open to things happening”.

⁴⁹ Talvez seja precisamente nesse horizonte que a obra de Varda entra em diálogo com os tempos atuais de modo tão fluente. Numa observação tardia quanto as transformações provocadas pela popularização das tecnologias de imagem e pela internet, pelas quais a própria cineasta também se aventurou, ela comenta: “Nos anos 50 e 60, era preciso ser fotógrafa. E quando a câmera fotográfica ficou mais barata, todo mundo se tornou fotógrafo. Agora, com a maneira como podemos fazer fotos no telefone, todo mundo é cineasta e fotógrafo. Então qualquer pessoa pode fazer um Instagram e publicar imagens e pequenas histórias. Tudo bem. E quem sabe o que supostamente deve ser de um artista? Quem sabe o que é arte? Tudo se tornou tão confuso. E belamente confuso. A arte está em toda parte. As fronteiras foram apagadas. Às vezes me permito dizer: ‘Isso é ruim’. Mas talvez eu esteja errada. Talvez a próxima pessoa diga: ‘Isso é arte’. Então agora o mundo da arte, o mundo da fotografia e da internet têm mudado todas as regras. Todas as formas de discutir, todas as formas de julgar. E isso é bom de certa maneira. É democrático” (AGNÈS VARDA *Filmmaker...* 2018, 7 min). No original: “In the 60s and 50s you had to be a photographer. And when the photo camera became cheaper, everybody became a photographer. Now, with the way we can make photos on the telephone, everybody is a filmmaker and a photographer. So everybody can do an Instagram and post images and little stories. It's fine. And who knows what is supposed to be from an artist? Who knows about art? It has become so confusing. And beautifully confusing. Art is everywhere. The borders have been erased. Sometimes I allow myself to say “This is bad”. But maybe I'm wrong. Maybe the next person would say ‘This is art’. So now the world of art, the world of photography and the net has been changing all of the rules. All the ways of discussing, all the ways of judging. It's good in a way. It's democratic”.

⁵⁰ Como comentam também Camila Macedo e Jamil Sierra: “[...] em determinados nichos, afirmar que o cinema é uma prática educativa pode soar ora como uma diminuição do estatuto artístico das obras cinematográficas, como se o rótulo educativo indicasse uma categoria menor de produção audiovisual (a do gênero filmes educativos), ora como uma hipervalorização daquilo que deveria ser entendido, em termos qualitativos, como mero entretenimento, espetáculo, como cultura de massas, logo, o oposto de formativo, instrutivo, edificante” (2024, p. 2).

⁵¹ No original: “It is true that filming, especially a documentary, is gleaning. Because you pick what you find; you bend; you go around; you are curious; you try to find out where are things. But you cannot push the analogy further, because we don't just film the leftovers. Even though there is some analogy about people that society pushes aside. But it's too heavy an analogy” (Varda, 2009 *in* Kline, 2014, p. 200). Andrea Meyer, *Indiewire*, 5 de dezembro de 2009.

⁵² No original: “[...] emerge from a collection of images, from a memory of images, from moments of contemplation. Paintings, their poses and gestures, survive and circulate in her imagination, and in her films” (Wilson, 2019, p. 43-44).

⁵³ No original: “[...] artists used to talk about inspiration and the muse. The muse! That's amusing! But it's not your muse, it's your relationships with the creative forces that makes things appear when you need them. Those are the mysteries of my passion for the cinema. This grace, this violence, I know what it is: it is to be inhabited by your film, it's so impressive, a bit unbelievable” (Varda, 1985 *in* Kline, 2014, p. 124-125). Françoise Wera, *Ciné-Bulles* 5, no. 3.

⁵⁴ No original: “It's an idea I've had for a long time: to do a series of films on the same subject, the way painters do sketches, drawings or watercolors” (Varda, 1981 *in* Kline, 2014, p. 107). Philippe Carcasonne e Jacques Fieschi, *Cinématographe*, março-abril.

⁵⁵ Varda retorna a Los Angeles em 1980 (onde havia passado parte da década de sessenta gravando um longa e duas curtas e acompanhado a produção dos filmes de Jacques Demy) inicialmente para gravar um curta-metragem financiado pelo Ministério da Cultura e o canal francês Antenne 2, mas logo teve de lidar com a falta de orçamento, pois não só um filme virou dois como ambos se tornaram longas-metragens: *Mur Murs*, um documentário sobre os murais que proliferaram pela cidade, mas principalmente nos bairros mexicanos; e *Documenteur*, ficção sobre uma francesa que tenta encontrar alojamento e um novo começo para ela e seu filho. Os filmes funcionam como peças de acompanhamento um ao outro, Varda conta que há tempos tinha essa ideia de fazer uma série de filmes sobre o mesmo tema como pintores fazem se dedicam a um “período” ou “fase” específica, e que de certo modo

um filme funciona como o "contrário" do outro, *Mur Murs* a luz, *Documenteur* a sombra, ambos explorando o espaço físico de Los Angeles longe dos holofotes e cenários montados de hollywood.

⁵⁶ No original: “[...] was to become a museum curator, which I didn’t” (Varda, 1970 in Kline, 2014, p. 42). Originalmente em entrevista à Gordon Gow, *Films and Filming*, março, nº 16.

⁵⁷ No original: “In her retrospective volume Varda par Agnès, Varda writes that her mother had a collection of postcards of the Annunciation to the Virgin Mary (1994, 212). Images from Christiane Varda’s collection are included in the catalogue to the exhibition Agnès Varda: patates et compagnie [Agnès Varda: Potatoes and Company] held in the film-maker’s birthplace and childhood neighborhood, the Ixelles district of Brussels, in 2016. Varda writes in an accompanying essay: [...] ‘There are at least two albums full of images of Annunciations: The Virgin, looking or not, sees the annunciatory Angel arrive (...) And I’ve done the same as my mother, I’ve got cards and cards with Annunciations. I often look at them.’ Varda’s narrative of her mother’s art as collector offers an insight into the film-maker’s passion for art reproductions. This collecting seems to lead into her own collage practice with art historical images in her films. The mother’s images of the Annunciation are pasted into a ring-bound album with squared paper. The images overlap. Juxtapositions give a sense of serial variations on the image of the Angel and the Virgin, the same image sometimes reappearing on a different scale or in a different colour, or quality of reproduction. It feels as if there is a pleasure in the images and also in the act of gathering and arranging them, materially pasting them together. Varda makes her mother’s albums part of the exhibition. She also recalls her own practice of looking at images, her own collections” (Wilson, 2019, p. 39-40).

⁵⁸ A relevância dessa espacialidade museológica, seja abstrata ou figurativamente, se faz muito bem representada na mini-série *Agnès de ci de là Varda*, consistindo em gravações entre 2008 e 2011 em grande parte de viagens ao redor do mundo por museus, galerias e bienais de arte e visitando principalmente instalações. Não à toa Varda dialoga com o corpo técnico de tais instituições, como faz com as curadoras do Musée Municipal in Villefranche-sur-Saône que aparecem em *Les Glaneurs e Deux Ans* ou o diretor da Fundação Cartier em *Varda par Agnès*. Mas primeira aparição de um espaço museológico na filmografia de Varda foi em *Les Enfants du Musée* (1964, 7 min), um segmento na série de televisão francesa “Chroniques de France” (Nº 4). Até sobre *Daguerrotypes* Varda faz um comentário interessante, dizendo que o filme pode ser entendido como um “álbum de bairro” que registra o que ela chama de “maioria silenciosa”, pertencente a uma cinemateca ou a uma biblioteca: um documento sobre um determinado modo de vida num determinado ano, num determinado aglomerado de casas.

⁵⁹ A bem dizer, a própria obra de Varda frequentemente parece operar por uma lógica de associação e reverberação cultural quase inesgotável, na qual a menor imagem, palavra ou gesto remete a uma extensa rede de referências artísticas, literárias, históricas e populares. Não que seja necessário – ou talvez sequer possível – reconhecer integralmente essas remissões para experimentar seus filmes, mas estas evidenciam a espessura cultural que atravessa sua prática. Em comentário sobre *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000), Jean-Claude Bernardet observa, por exemplo, a “discreta inserção desse movimento no quadro da cultura clássica, ao que o público francês é bastante sensível. Referência a uma lei do século XVI, citação de um poeta renascentista, Joachim du Bellay, clara alusão – quando Varda mostra as raízes brancas de seus cabelos – a uma famosa tirada de Corneille, dramaturgo do século XVII” (2011, p. 3). O mesmo poderia ser dito dos recorrentes jogos de palavras e imagens que se estendem nesse filme na associação das batatas *en forme du coeur* (em forma de coração) com os chamados *restos du coeur* (restos do coração), ou mais precisamente Les Restaurants du Cœur, instituição beneficente francesa explicitamente mencionada em *Deux Ans Après* (2002). Similarmente ao “Mouffe” de *L’Opéra-Mouffe* (1958) diminutivo de Mouffetard (a rua onde o filme foi gravado), que, como argumenta Sarah Yakhni, lembra “bouffer”, que em linguagem francesa popular significa “comer”, assim como também lembra “bouffe”, em referência a bufo ou burlesco, que estende o resto da referência do título ao caráter ligeiro e burlesco da ópera bufa, numa citação direta à obra de Bertold Brecht, *A Ópera dos três Vinténs*, na qual satiriza o gênero da época, tendo como pano de fundo o submundo de Londres, e no caso de Varda, um submundo de Paris (Yakhni, 2011, p. 28). Acredito até que valeria uma pesquisa sobre essas constantes brincadeiras e trocadilhos que Varda empreende nos títulos e aberturas de seus filmes, alguns nos quais a analogia é um tanto óbvia, como “daguerrotypes” (um tipo fotográfico), outras onde a referência é bastante obscura, “ô saisons, ô châteaux” (a primeira linha de um poema).

⁶⁰ No original: “All my films are constructed out of such a contradiction-juxtaposition. *Cléo*: objective time/subjective time. *Le Bonheur*: sugar and poison. *Lions Love*: historical truth and lies (television)/collective mythomania and truth (Hollywood). *Nausicaa*: history/mythology, the Greeks after the coup and the Greek gods and there, as in *L’Une Chante*, there was a mix of dream and documentary” (Varda, 1977 in Kline, 2014, p. 85). Originalmente em entrevista à Jean Narboni, Serge Toubiana, e Dominique Villain, *Cahiers du Cinéma*, maio de 1977.

⁶¹ No original: “So I would say the cinematic ability to perceive the contradictions at the same time has been the main element in my work. With *Mona*, I would say it’s our society’s contradictions that come out very clearly. We have all these social ideas that we should have night shelters, Salvation Army, welfare, charity, to help out other people, but we don’t know what to do when people don’t want to be helped. There is a contradiction in our indifference and caring at the same time” (Varda *in* Kline, 2014, p. 135-136). Originalmente em entrevista à Barbara Quart, *Film Quarterly* 40, no. 2.

⁶² No original e expandido: “Well, all artists spend their lives going about, you know reading something, listening to a story, going in a café, artists they glean you know, you shade the big things and we take quotes . . . They are wonderful. We look, ‘pick’ and then use things, too. But as filmmakers we do it in a different way when we do a fiction film, but we still glean things here and there. Now this is really deeper gleaning, you know facts” (Varda, 2005 *in* Kline, 2014, p. 184). Originalmente em entrevista à Julie Rigg, *Australian Broadcasting Organization*.

⁶³ No original: “I felt that although I’m not a gleaner – I’m not poor, I have enough to eat – there’s another kind of gleaning, which is artistic gleaning. You pick ideas, you pick images, you pick emotions from other people, and then you make it into a film” (Varda, 2001 *in* Kline, 2014, p. 174). Originalmente em entrevista à Melissa Anderson, *Cineaste* 26, no. 4.

⁶⁴ “Eu não tinha nenhum desses perfeccionismos atuais do tipo motor automático que abre o obturador e dispara tomadas repetidas sequencialmente. Um pequeno tripé era meu único suporte e a câmera Leica tinha que ser rearmada duas vezes, quer dizer que existia alguns segundos entre cada ‘déclit’. Ao invés de reconstituir um movimento contínuo filmando imagens muito próximas no tempo, nós pudemos reconstituir apenas uma continuidade fragmentada que dá ao filme o ritmo do ‘cha-cha-há’, do bolero, do ‘danson’ e do ‘guaguanco’. De volta a Paris [...] eu preparei a filmagem (quer dizer, com uma câmera suspensa na vertical sobre as fotografias) já tendo levado o som sobre o positivo ótico, a fim de calcular o número de imagens segundo o ritmo” (Varda *apud* Yakhni, 2011, p. 66). “Trouxe de volta mais de quatro mil fotos e passei seis meses editando cerca de mil e quinhentas delas, mas valeu a pena: em Cuba, dizem que tem o ‘sabor’ de um filme cubano. E para eles, captar o sabor de algo é ser cubano. Eles fazem programas com meus filmes e os chamam de ‘Salut Agnès’” (Varda *in* Kline, 2014, p. 30-31, tradução minha). No original: “I brought back over four thousand photos and spent six months editing about fifteen hundred of them but it was worth it: in Cuba they say that it has the ‘sapor’ (flavor) of a Cuban film. And for them, to get the flavor of something is to be Cuban. They do programs with my films and call them ‘Salut Agnès’”.

⁶⁵ No original: “the meaning of an image is changed according to what one sees immediately beside it or what comes immediately after it. Such authority as it retains, is distributed over the whole context in which it appears” (Berger, 1972, p. 29).

⁶⁶ No original: “Adults and children sometimes have boards in their bedrooms or living-rooms on which they pin pieces of paper: letters, snapshots, reproductions of paintings, newspaper cuttings, original drawings, postcards. On each board all the images belong to the same language and all are more or less equal within it, because they have been chosen in a highly personal way to match and express the experience of the room’s inhabitant. Logically, these boards should replace museums” (Berger, 1972, p. 30).

⁶⁷ No original: “The technique is collage, and many artists have done that – painters like Rauschenberg for example. It’s a way of disturbing the paper. Collage can just be a puzzle in which you have to figure out the real figure or the real landscape, but you can also make a collage that doesn’t end as a recognizable figure. You can make a collage that is just a collage” (Varda, 2009 *in* Kline, 2014, p. 195). Originalmente em entrevista à David Warwick, *Electric Sheep Magazine*, 2 de outubro de 2009.

⁶⁸ No original: “[...] and I thought instead of having a subject, a subject line and say could we find people to illustrate it? I totally had another attitude and thought how can I meet people who are the subject? So I don’t have to explain and make any narration about that, find the right people who will be able to show themselves by their life” (Varda, 2005 *in* Kline, 2014, p. 183). Originalmente em entrevista à Julie Rigg, *Australian Broadcasting Organization*.

⁶⁹ No original e expandido: “I’ve never really stopped making documentaries. I’m one of those fiction-film directors who never stopped being a *documentarista*. I try alternating between fiction and documentary because I believe we never stop learning, and let’s say that I learn an enormous amount from making documentaries.” (Varda *in* Kline, 2014, p. XVI, originalmente em Chantal de Béchade. “Entretien avec Agnès Varda,” *Image et son: revue du cinéma*, February 1982, 45).

⁷⁰ No original: “What I learned – and I learn this always when making documentaries – is that people are surprising” (Varda, 2001 *in* Kline, 2014, p. 177). Originalmente em entrevista à Melissa Anderson, *Cineaste* 26, no. 4.

⁷¹ No original: “Every time you make a film, you learn something. You approach other people, other people’s work, some landscape you never noticed before. It’s like giving sudden life to what you see and capturing the beauty in it” (Varda, 2001 *in* Kline, 2014, p. 182). Originalmente em entrevista à Melissa Anderson, *Cineaste* 26, no. 4.

⁷² No original: “[...] memories are going, lots of memories are gone, she said, but that’s alright. I think of them as butterflies flying away and makes me lighter” (Scorsese *in* MARTIN... 2019, 7 min)

⁷³ Talvez parte disso se deva ao fato de que, ao menos na versão do enredo que Varda nos dá, sua infância esteve longe de qualquer idealização, descrevendo-a como marcada por um ambiente burguês protocolar, por um pai austero e por um certo desinteresse pelas artes e cultura, recusando-se a tomar o passado como núcleo estável de identidade ou como fonte privilegiada de inspiração. “Sempre tive a sensação de estar esperando por algo, algo que aconteceria depois da infância. Não gosto da infância, basicamente, da minha própria infância”, ela afirma (VIVA..., 2023, 5 min). Em *Les Plages d’Agnès*, ao visitar a casa onde viveu seus primeiros anos na Bélgica, movimenta-se um tanto anestesiada; a ocasião não é nostálgica, ela estranha as reencenações das brincadeiras que tinha com amigos e familiares; gosta de olhar para as fotografias de quando criança, mas declara não sentir saudade daquele tempo. Em outra ocasião, relativiza o mito referencial infantil: “diz-se que a infância é fundadora, que nos estrutura e não sei o quê. Eu não estou muito ligada à minha infância. Não me serve de referência aos pensamentos, não é uma inspiração... Enfim não sei.” (LES PLAGES..., 2008, 6 min).

⁷⁴ É precisamente este tipo de olhar que Jorge Larrosa, num outro texto onde elabora como este processo retrospectivo serve a movimento reflexivo no presente, como que num jogo de comparações, descreve como o talento de ensaístas, autorias da experiência, que, portanto, são também autorias da presença: “Naturalmente, a questão é o que é o presente, o que o presente nos diz. Para isso, há que se buscar signos do presente, detalhes significativos, talvez miudezas, aspectos mínimos que pareçam banais, mas contemplados de outro modo, partindo de outro ponto de vista, de outra disposição, de modo que apareçam como vistos pela primeira vez. Trata-se de procurar detalhes que possam funcionar como sintomas, também no sentido médico da palavra: sintomas de nossa saúde e de nossa doença, de nossa vida e de nossa rigidez, do que somos e já não podemos ou já não queremos ser. Aí está a magia e o talento do ensaísta, nesse olhar afinado que lhe permite prestar atenção àquilo que habitualmente passa despercebido, ao detalhe, mas que, ao mesmo tempo, consegue que esse detalhe apareça sob uma nova perspectiva e que se amplie até o infinito, que expresse todo um mundo e toda uma forma de habitá-lo e, ao mesmo tempo, o estranhe até torná-lo inabitável. Ou torná-lo habitável, mas, precisamente, nesse estranhamento” (Larrosa, 2004, p. 35).

⁷⁵ No original: “I have always imagined my life as a work in progress, without much concern for building a career. There are some films that I make, and I like to make them, but my work is not moving forward much as other films where work is progressing” (Varda, 1982 *in* Kline, 2014, p. 110). Originalmente em entrevista à Françoise Aude e Jean-Pierre Jeancolas, *Positif*, abril de 1982.

⁷⁶ No original: “I spend nine hours a day on the editing because that’s when the film comes together and the clarity of the film’s emotions is calculated, worked over, manipulated, and corrected right down to the last moment” (Varda, 1985 *in* Kline, 2014, p. 124). Originalmente em entrevista à Françoise Wera, *Ciné-Bulles* 5, no. 3.

⁷⁷ Se quiséssemos estender as discussões formais, poderíamos aproximar esses procedimentos empreendidos em *Les Glaneurs et la Glaneuse* daquilo que Adorno identifica como característica formal do ensaio. Adorno argumenta que o ensaio frequentemente procede por aproximações que, à primeira vista, podem parecer arbitrárias, descontínuas ou excessivamente livres, porém, na verdade “suas transições repudiam as deduções conclusivas em favor de conexões transversais entre os elementos, conexões que não têm espaço na lógica discursiva”. Ou seja, tais deslocamentos não seriam fruto de negligência formal, mas justamente um outro modo de pensamento – aquilo ou aquela operação que de fato interessa a esta pesquisa –, em suma, um que é convidativo à transgressão e ao questionamento, é flexível porque “não procede cega e automaticamente”, procurando não a submissão integral dos fragmentos a uma síntese rígida, mas a possibilidade de que, na justaposição entre elementos heterogêneos, surjam tensões, reverberações e sentidos que uma organização puramente linear tenderia a neutralizar, por exemplo, “para reconhecer que, quando uma palavra abrange diversos sentidos, a diversidade não é inteiramente diversa; muito pelo contrário, a unidade da palavra chamaria a atenção para uma unidade, ainda que oculta,

presente na própria coisa, uma unidade que, entretanto, não deve ser confundida com afinidades linguísticas”, isto é, se quisermos novamente pensar em montagem, “ensaio coordena os elementos, em vez de subordiná-los; e só a quintessência de seu teor, não o seu modo de exposição, é comensurável por critérios lógicos [...] por ser uma construção baseada na justaposição de elementos” (Adorno, 2003, p. 42-44).

⁷⁸ Se, de modo bastante genérico, e em seu mais largo tipo de expressão – à exceção de filmes que se constroem integralmente em tomada única, plano-sequência ou animação de fluxo –, a montagem consistiria num trabalho de seleção de trechos e partes, cenas e sequências, sendo que no documentário, que em geral não se apoia numa pré-estruturação rígida e depende ainda mais de uma escolha atenta do que se corta ou se mantém a fins de coesão, a montagem, ela própria, me parece que poderia ser compreendida como uma derivação da prática implicada pelo que se coleta, se cata e se descarta. É como se cinema reverberasse em sua própria linguagem a noção de catação.

⁷⁹ No original: “In *Documenteur* I shot a love scene (realistic, concrete, love-making) between Emilie and her lover. It's the illustration but also the sign of amorous voluptuousness bodied out in each other's arms. In another scene shot by Nurith Aviv, we watched a woman one night in a Laundromat with her back to us caressing her hair. She's absentmindedly weaving childlike braids in her greasy hair. It's a troubling image, of impossible voluptuousness yet evident sensuality. When I showed this film with Sabine Mamou – who also plays Emilie – I noticed this gesture that Sabine, as actress, does while making love. She would raise her elbows above her head. I remember how happy I was when I realized I could juxtapose the shots of the woman in the Laundromat with these elbows raised in the act of love” (Varda, 1982 in Kline, 2014, p. 113-114). Originalmente em entrevista à Françoise Aude e Jean-Pierre Jeancolas, *Positif*, abril de 1982.

⁸⁰ Algo dessa dimensão menos dialética, no sentido do conflito conceitual, e mais intensiva, no sentido da vibração afetiva, parece ressoar de modo particular no trabalho de Varda. Mesmo nos filmes mais arquitetados ou formulados, como *La Pointe Courte* ou *Jacquot de Nantes*, a conexão entre o que se passa no ecrã mantém algo de uma estranheza, aberta a tensões e reverberações que a montagem, menos subordinada a uma tese previamente fechada, apenas coloca em relação, sem encerrá-las numa unidade pacificada, uma narrativa de gatos que irrompem os dramas do casal e da vila de pescadores, um Jacques Demy real que irrompe a ficcionalidade de sua própria narrativa. Haveria nesse procedimento forma de organização mais aberta à um senso intuitivo de aproximação, dando ênfase nas potências relacionais, afetivas e inesperadas que emergem no e do ato de montagem, como se o filme procurasse escutar aquilo que as imagens podem fazer emergir quando colocadas em contato umas com as outras, e não apenas utilizá-las para ilustrar um significado.

⁸¹ No original: “[...] I believe that there are no objective documentaries. You'd have to put fifteen cameras in one place and just let them film by themselves for five years; but even then the editing would be subjective. Objectivity would consist in a series of general uncontrolled shots without any editing that would be presented as filmed, scenes from an unmanned camera. So the objectivity would be to record what's going on in the street and even then you wouldn't see everything” (Varda, 1962 in Kline, 2014, p. 5). Originalmente em entrevista à Pierre Uytterhoeven, *Positif*, no. 44.

⁸² Similarmente, mas indo além de noção de que a direção e a *mise-en-scène* têm destaque sobre as configurações estético-narrativas do filme no uso da linguagem própria do cinema, alinhando-se a algumas ideias contidas na *caméra-stylo* e nas teorias do cinema de autor que se consolidava com a eclosão da Nouvelle Vague.

⁸³ Como argumenta Chinita, a partir das declarações de Varda, a cinescrita seria um processo que “Por meio de uma combinação de referências, memórias e associações livres, cada filme me envolve na exploração de tópicos que me parecem raramente tratados no cinema. Eles sempre querem que contemos histórias com eventos e drama psicológico, mas há direções muito interessantes que podemos tomar no tempo, no espaço e na memória’ [...] algo que vem da emoção, emoção visual, emoção sonora, sentimento, e encontrar forma para isso, e uma forma que tem a ver com cinema e nada mais’ [...]. Tanto que Varda usa o termo ‘palavra-imagem’ quase como sinônimo de uma tomada filmica em sua justaposição com outra, um escorregão de emoção entre uma tomada e a seguinte: ‘As palavras-imagens são sinais ou signos para nós, mas nem sempre da maneira que esperamos’ [...] (Chinita, 2023, p. 89-90, tradução minha). No original: “Through a combination of references, memories and free-associations, each film engages me in the exploration of topics which seem to me to be rarely treated in cinema. They always want us to tell stories with events and psychological drama but there are very interesting directions we can take in time, space, and memory’ [...] something that comes from emotion, visual emotion, sound emotion, feeling, and finding shape for that, and a shape which has to do with cinema and nothing else’ [...]. So much so that Varda uses the term ‘word-image’ almost as a synonym of a film shot in its juxtaposition with another, a slippage of emotion between one shot and the next: ‘The word-images are signals or signs to us but not always in the ways we expect’ [...]”.

⁸⁴ No original: “*Cinéécriture* isn’t the scenario, it’s the ensemble of exploratory walks, the choices, the inspiration, the words one writes, the shooting, the editing: the film is the product of all of these different moments” (Varda, 1985 in Kline, 2014, p. 124). Originalmente em entrevista à Françoise Wera, *Ciné-Bulles* 5, no. 3.

⁸⁵ No original: “The cutting, the movement, the points-of-view, the rhythm of filming and editing have been felt and considered in the way a writer chooses the depth of meaning of sentences, the type of words, number of adverbs, paragraphs, asides, chapters which advance the story or break its flow, etc. In writing its called style. In the cinema, style is *cinéécriture*” (Varda in Kline, 2014, p. XI, originalmente em *Varda par Agnès*, 1994, p. 14).

⁸⁶ “Depois de *O saisons, ô châteaux*, fiz *L’Opéra Mouffe*. Eu estava tão irritada por ter feito um filme para o Escritório de Turismo que me consolei fazendo um filme em 16mm para mim mesma. Nos primeiros dias, Sacha Vierny me ajudou, mas depois consegui sozinha. Eu ia todos os dias ao mercado da Rue Mouffetard armada com uma cadeira dobrável de ferro na qual eu podia subir para observar a multidão” (Varda, 1965 in Kline, 2014, p. 28, tradução minha). No original: “After *O Saisons, ô châteaux*, I made *L’Opéra Mouffe*. I was so annoyed to have made a film for the Office of Tourism that I consoled myself by making a 16mm film for myself. For the first few days Sacha Vierny helped me out, but after than I managed by myself. I went everyday to the market on the rue Mouffetard armed with an iron folding chair that I could stand on and watch the crowd”. Originalmente em entrevista à Jean-Andre Fieschi e Claude Ollier, *Cahiers du cinema*, n° 165.

⁸⁷ No original: “It’s a film about instinct, in the sense that an instinct develops according to a logic of its own. I don’t mean to say that the film was made any which way, but instead mirrored the panic of a pregnant Woman struggling with a serious contradiction” (Varda, 1962 in Kline, 2014, p. 4). Originalmente em entrevista à Pierre Uytterhoeven, *Positif*, no. 44.

⁸⁸ No original e expandido: “You’re making a choice when you want to hold back. But stand under an umbrella and look at the street and you have a sense of the whole. In the case of *L’Opéra Mouffe*, I pushed this sense of objectivity by adding a specific kind of subjectivity – pregnancy – which is a kind of super-sensitivity which chooses to see the world in a particular way to the degree that the woman’s interest in the child she will bear causes her to see the people around her as former babies whom some mother was expecting. No one is obliged to think this way, but you can’t help saying when you see a bum: this man was carried by his mother who thought: He’ll be a child and then grow up to be happy. There is such an evident disconnect that I felt I had to make a film about it. But when I tell you that this film was made by instinct, I believe that what I did was so instinctual that it’s impossible to talk about structure” (Varda in Kline, 2014, p. 5-6). Originalmente em entrevista à Pierre Uytterhoeven, *Positif*, no. 44.

⁸⁹ No original: “I placed my chair in the middle of the rue Mouffetard, which, as you know, has a fairly steep incline, and filmed from slightly above the crowd. No one noticed me since I was there all the time and after a couple of days I became as much a part of the décor as the baker’s or the lemon merchant’s stands. I filmed to my heart’s content for a month. I used chapter titles: pregnancy, desires, alcoholism, etc. While filming I knew which of the categories each particular segment would fit into. It was like large melodic lines. Some mornings I focused on drunkenness, others on tenderness. I made my choices according to whatever I felt I wanted on a particular day. Obviously with such a method I had a huge job of sorting things out afterwards. [...] I enjoyed capturing in the middle of the Mouffetard markets the confusion between a stomach heavy with child and one of food. And so many contradictions contradictions! A pregnant woman watches the waves of people, especially older people, on a steep incline and she thinks: “They were all newborns once; someone sprinkled fresh talcum powder on them and then kissed their little behinds.” That’s the kind of thought that pushes our gaze to the fine line that separates cruelty from tenderness. I had the feeling that I understood lyricism on the basis of miniscule feelings. Delerue really captured this feeling in his music; it’s both a bit painful and happy” (Varda, 1965 in Kline, 2014, p. 28). Originalmente em entrevista à Jean-Andre Fieschi e Claude Ollier, *Cahiers du cinema*, n° 165.

⁹⁰ Me parece bastante metafórica a cena de *Les Glaneurs et la Glaneuse*, na qual crianças recolhem batatas descartadas após a colheita, e que registra não é apenas a atividade, mas todo o jogo nela envolto: as crianças correm até a pilha de tubérculos, divertem-se com os achados e são capazes, sem qualquer esforço, de fazer com que a banalizada batata do dia a dia possa ser frita, assada, amassada, jogada, brincada, quiçá até cantada, atravessada por invenção. Transformam a repetição em jogo, a escassez em canto, o trabalho em brincadeira, isto é, o movimento utilitário torna-se lúdico, até poético. E a cineasta se dispõe a fazer o mesmo em seu cinema. Das palavras cheia de polissemia e das imagens cheia de trocadilhos, se exerce uma constata transfiguração das coisas dadas. Essa manipulação brincalhona da linguagem não é ornamento, é exercício de desautomatização da linguem e do pensamento. Uma presença disponível diante do mundo, quando não saturada de interpretações prévias,

quando aberta à surpresa do encontro, dá espaço para que o banal torne a vibrar como experiência e isso porque não se trata de acúmulo de conhecimento, mas de transformação pelo encontro, e na maioria dos casos, faz isso com muito bom-humor.

⁹¹ No original: “I wrote most of the narration before shooting, so that I knew where I was going. But sometimes during the shooting, I have an idea and I say it to the camera. A lot of the narration was finished later or changed – because it has to fit, and also be sometimes contradictory. I like to play off words, which becomes a play of images” (Varda, 2009 in Kline, 2014, p. 194). Originalmente em entrevista à David Warwick, *Electric Sheep Magazine*, 2 de outubro de 2009.

⁹² No original: “It’s like a jazz concert. They take a theme, a famous theme. They play it all together as a chorus. And then the trumpet starts with a theme and does a number. And then, at the end of his solo, the theme comes back, and they go back to the chorus. And then the piano takes the theme again. The other one goes crazy, you know, then comes back to the theme and back to the chorus. I had the feeling my digressions were like this – a little fantasy; a little freedom of playing the music of things I feel, things I love” (Varda in Kline, 2014, p. 201). Originalmente em entrevista à Andrea Meyer, *Indiewire*, 5 de dezembro de 2009.

⁹³ No original: “On the other hand, I also like to film as soon as the idea comes to me, especially documentaries. That was the case for *Daguerréotypes* or *Oncle Yanco*. A shock, an emotion, a structure, and we film” (Varda, 1982 in Kline, 2014, p. 111). Originalmente em entrevista à Françoise Aude e Jean-Pierre Jeancolas, *Positif*, abril de 1982.

⁹⁴ No original: “So you have to work with free association and dreaminess, let yourself go with memories, chance encounters, objects. I try to achieve a balance between the rigorous discipline I’ve learned in thirty years of making films and these many unforeseen moments and the vibrations of chance. If the film feels current, it’s not because it portrays a young kid on the fringes, but because I work with what’s happening at the very moment I’m shooting. The most current thing about my work is me on the day I’m shooting” (Varda, 1985 in Kline, 2014, p. 125). Originalmente em entrevista à Françoise Wera, *Ciné-Bulles* 5, no. 3.

⁹⁵ Andrei Tarkovski traça um pensamento na direção de aproximar o olhar “infantil”, que talvez pudéssemos melhor denominar de “infante” (não como falta, mas como aquele que ainda não está totalmente capturado pelos códigos estabilizados da linguagem e, portanto, pode transpassar as convenções do dizer), ao olhar artístico, afirmando que o poeta – se quisermos, a artista – é uma pessoa que “tem a imaginação e a psicologia de uma criança, pois as suas impressões do mundo são imediatas, por mais profundas que sejam as suas ideias sobre o mundo” (Tarkovski, 2010, p. 45). Não no sentido de uma apressada e acrítica na lida com as coisas, mas, tal qual bem expressado por Beatriz Vasconcelos, “como a manifestação do olhar aberto para o mundo, interessada no mundo, buscando se relacionar com ele de modo direto [...]. Este olhar infantil, que se deixa afetar pelo mundo, é o olhar poético por excelência” (Vasconcelos, 2020, p. 168-169). Algo, talvez, próximo de ser “ingênuo”, isto é, “nascido livre”, *ingenuus*, não submetido ou moldado por forças externas. Novamente uma condição anterior às máscaras sociais e às convenções impostas, é ser franco e sincero. Há aí menos uma ideia de inocência infantil do que de liberdade de espírito, aquela que se emancipa das crenças herdadas, que se liberta da “moral de rebanho”, e ousa pensar por si mesmo. Como comenta John Berger, igualmente percebendo uma relação dessa natureza na infância, afirma que “crianças, até serem educadas a sair disso e forçadas a aceitar mistificações, olham para imagens e as interpretam bem diretamente. Elas conectam qualquer imagem, seja de uma história em quadrinhos ou da National Gallery, diretamente com sua própria experiência” (*Ways of Seeing*, 1972, ep. 3, 27 min, tradução minha). Jorge Larrosa fala de algo nesse sentido nos convidando a retomar uma certa infância, “[...] não como um apropriar-se da memória de sua origem ou como um recobrar sua indeterminação perdida, mas como um alcançar uma nova capacidade afirmativa e uma disponibilidade renovada para o jogo e para a invenção” (Larrosa, 2003, p. 46), perante a operação de um deslocamento não é cronológico, mas existencial, isto é, como que “uma viagem de desaprendizagem ao fim da qual o mundo aparece aberto e disposto para ser lido de outra maneira” (Larrosa, 2003, p. 10).

⁹⁶ No original e expandido: “In addition to all the things I’m learning here, I’ve had the chance to spend some time getting to know East Los Angeles; time which, I don’t know, I wouldn’t appreciate so much in Aubervilliers. No doubt because travelling awakens our perceptions. In Paris, I get lazy, always moving in the same circles, and also the whole rigmarole of production gets to me over there” (Varda, 1981 in Kline, 2014, p. 105). Originalmente em entrevista à Philippe Carcasonne e Jacques Fieschi, *Cinématographe*, março-abril, 1981.

⁹⁷ No original: “‘There are always voyages to be made,’ they used to say” (Varda in Kline, 2014, 107). Originalmente em entrevista à Philippe Carcasonne e Jacques Fieschi, *Cinématographe*, março-abril, 1981.

⁹⁸ Rosa Maria Bueno Fischer sugere essa ideia de Larrosa também em relação a produção acadêmica, afirmando que “[...] a criação se dá a partir da condição humana de luta entre o convencionalismo do grupamento, do já dado, e a ânsia genuína de singularidade, de expressão do incomparável (Larrosa, 2002, p. 57); trata-se da experimentação, em nossas práticas mais prosaicas da academia, de sermos o viajante que chega de longe e interrompe a comodidade dos hábitos e costumes arraigados, ‘para produzir a diferença entre o que se é (e agora se está deixando de ser, porque começou a ser estranho e insuportável, radicalmente alheio), e o que se vem a ser’ (Larrosa, 2002, p. 59)” (Bueno Fischer, 2005, p. 137).

⁹⁹ No original e expandido: “Claude-Jean Philippe, a very good French critic, reminded me of Stendhal’s famous phrase, ‘The novel is a mirror travelling along a road.’ (The original is: ‘The novel is a mirror that one carries along a road.’) The same applies to the character in a novel. Every work of art is a voyage, the work and the characters in it. There’s no doubt that you felt this mirror-effect, the prism-effect. When anything passes by it becomes an image and this image makes us fantasize and reflect” (Varda, 1985 in Kline, 2014, p. 121). Originalmente em entrevista à Françoise Wera, *Ciné-Bulles* 5, no. 3.

¹⁰⁰ No original e expandido: “In ’65 I really liked *Cléo from 5 to 7* but it seemed to me that *L’Opéra Mouffe*, a silent film with Delerue’s beautiful music, was more instinctive, almost primitive. Those faces passing in the street speak so eloquently. And I was the pregnant woman who was looking at them. A look that I call the subjective documentary. The subjectivity of a pregnant woman” (Varda, 1971 in Kline, 2014, p. 150). Originalmente em entrevista à Andre Cornand, *La Revue du Cinéma*, n° 247.

¹⁰¹ Essa forma de atenção parece aproximar-se de uma noção que associa a experiência artística a um modo particular de presença no mundo. Em suas reflexões sobre o artista como *flâneur*, Kathleen Coessens sugere que esse tipo de olhar se constitui justamente no “no meio da multiplicidade de camadas, andamentos e ritmos diferentes” da vida cotidiana, “e ao mesmo tempo, escapa do tempo e estruturas de espaço impostos”, atravessando o espaço urbano atento às suas variações, e cultivando aquilo que Balzac chamou de uma “gastronomia do olho”, mas no que se refere a artistas Coessens prefere chamar de “gastronomia dos sentidos”, pois “todas as perspectivas sensoriais oferecem diferentes encontros estéticos e possíveis fontes de criação”. Esse tipo de percepção, poderíamos talvez dizer, mais “sinestésico”, implica uma disposição para percorrer caminhos menos lineares da experiência, não seguindo trajetórias previsíveis ou hierarquizadas, mas se organiza como um campo de encontros sensoriais possíveis, no qual diferentes elementos podem adquirir relevância inesperada. Como afirma Coessens, a experiência do artista incorpora frequentemente um “campo rizomático de trajetórias”, no qual percepção e criação se entrelaçam. Assim, a atenção artística não se orienta apenas para aquilo que é prontamente significativo ou central, mas para aquilo que costuma permanecer à margem da percepção ordinária, incluindo uma atenção voltada também para o próprio processo perceptivo que instaura um campo de “diálogo e tensões entre o sujeito e as ações”. Como observa Coessens, artistas frequentemente “treinam seus olhos para ver coisas que outras pessoas não veem, [...] tentam apresentar o que eles veem para que nós [...] possamos vislumbrar algo aonde olhamos milhares de vezes e não conseguimos encontrar nada notável” (Coessens, 2014, p. 3-5).

¹⁰² No original: “Look, I’m not talking about what others consider ‘good work.’ There are tons of film artists these days who make okay films in lots of different ways. For me ‘good work’ means something else. It’s when the imagination takes clichés and stereotypes and reinvents them. It’s when the mind really let’s go, when associations are free to take over. It’s when I start writing in purely cinematographic terms. Cine-writing, can we say that? New relationships between images and sounds allow us to unmask images and sounds that were previously suppressed, or hidden in us . . . There you have it – making movies with all that plus emotion, that’s what I call ‘good work’ (Varda, 1982 in Kline, 2014, p. 110). Originalmente em entrevista à Françoise Aude e Jean-Pierre Jeancolas, *Positif*, abril de 1982.

¹⁰³ No original: “It begins very early in childhood, it begins with the identification of a child with a toy or with an animal. That capacity of empathy is, it seems to me, the first fruit of that social creation which is imagination” (Berger in VOICES... 1983, 57 min).

¹⁰⁴ No original: “A rotten roof, I may add – but I fix it. Don’t you think it’s funny the way I say [the ceiling] could be a painting – that we could admire it in a museum? Yeah, anything could be art. Anything could be beauty. And let’s not be, ‘This is the ceiling rotted. And this is the museum.’ The ceiling is rotten – it disturbs me, the leak. There is water coming – tack-tack-tack. But look, why should I go in a museum and say: ‘Tapiés is beautiful when I have this on [the ceiling]?’ [In the film], I say, ‘my ceiling is a piece of art.’ And that’s turning life into – you know, finding not only beauty – amusement, joy, fun. Finding fun where sometimes it’s just a bore; finding fun when it’s a burden. You can always make something look different. Which is a way of saying that I’m, in a way,

protected from being unhappy. There is a big unhappiness in my life and big pain. And I'm protected, in a way. You know, I feel that even the dead people around me protect me. So I'm not too much entitled to complain (Varda, 2009 in Kline, 2014, p. 202). Originalmente em entrevista à Andrea Meyer, *Indiewire*, 5 de dezembro de 2009.

¹⁰⁵ Seria uma forma de organização descentralizada, oposta a hierarquia. Consiste na junção de *héteros* (outro, diferente) com *archein* (governança, prevalência), ou seja, algo como a “prevalência do outro”. Palavra ainda pouco difundida, mas que me parece fazer muito sentido no contexto de análise da obra de Agnès Varda.

¹⁰⁶ O leão na Place Denfert-Rochereaus é a mascote escultural do 14º arrondissement de Paris, onde cineasta viveu a maior parte de sua vida; uma reprodução em bronze do Leão de Belfort, escultura monumental de Frédéric Auguste Bartholdi, mesmo escultor da Estátua da Liberdade. Varda contextualiza sua origem ao início do filme a partir de, como de costume, cartões postais.

¹⁰⁷ Essa ideia de álbuns-mosaicos talvez se demonstre mais literalmente no projeto *Quelques Veuves de Noirmoutier* (2006) um longa-metragem e uma videoinstalação resultante de entrevistas feitas com as viúvas da ilha de Noirmoutier, na França. A instalação é composta como um políptico, com uma tela central rodeada por quatorze cenas em que cada viúva da seu relato. Em filme, isso foi traduzido de modo mais simples, como quatorze sessões distintas de depoimento. Também uma outra instalação *Le Triptyque de Noirmoutier* (2004), dessa vez um tríptico com persianas moveis, representa uma cena doméstica ao redor de uma mesa, expandido a narrativa para além do quadro, que vai em um dos lados para um outro cômodo e no outro para uma praia, conforme os visitantes abrem ou fecham as persianas laterais a cena principal.

¹⁰⁸ No original: “I’d say, rather, the unreal that finds expression in the real; the fantastic; a certain surrealism in daily life which ultimately evokes the magic of the chance encounter, the collage of life” (Varda, 1994 in Kline, 2014, p. 152). Originalmente em entrevista à Jean Darrigol, *Mensuel du cinéma*, maio de 1994.

¹⁰⁹ Nesse sentido, esse gesto de reativação do mundo parece encontrar forte ressonância na própria lógica material da reciclagem e da recomposição criativa, dimensão que ganha especial centralidade na obra de Varda a partir de *Les Glaneurs et la Glaneuse* e de sua chamada “terceira vida” como artista visual no novo milênio. Trata-se menos de restaurar objetos à sua função original do que reinscrevê-los em novas relações de sentido, permitindo que aquilo que parecia esgotado, descartado ou inútil adquira outra duração e outra potência imaginativa. A própria cineasta comenta: “Desde ‘Os Catadores e Eu’, cujo tema foi sugerido pelos próprios catadores, eu estive interessada nisso. E eu aprendi que a reciclagem traz alegria. Sentimos que as coisas não estão perdidas. Ao tomar essas latas [de filme] inutilizáveis, e reciclá-los artisticamente, por assim dizer, nós damos a eles uma nova vida. Não é desperdiçado. Volta. Nada está perdido. Tudo se transforma. Transforma-se através da criação e da imaginação” (VARDA PAR..., 2019, 1h20min). Não se trata apenas de um procedimento plástico, mas de um modo de olhar capaz de perceber, mesmo naquilo que foi rejeitado ou esquecido, a possibilidade de novos usos, novas histórias e novas formas de vida. Talvez por isso artistas figurem tão recorrentemente em seu cinema. Não apenas porque produzem obras para deleite dos sentidos, mas porque encarnam formas de sensibilidade capazes de deslocar os usos ordinários das coisas e imaginar outras possibilidades de existência. Mais do que documentar aquilo que criam, Varda parece interessar-se, justamente, pelo modo como habitam o mundo, e claro, aqueles que catam e reciclam tem um destaque ainda maior. Em *Deux Ans Après*, por exemplo, Delphine e Philippe, seus primeiros entrevistados, mostram a Varda caixas de frutas transformadas em dioramas empilháveis; retalhos e recortes convertidos em cadernos de colagem; restos de materiais diversos reorganizados em quadros abstratos; além da própria antiga salsicharia onde vivem, ressignificada como espaço de habitação, criação e convivência. O ponto da sequência não é registrar utilitariamente práticas de reciclagem, mas dar a ver a sensibilidade que orienta essas relações com o rejeito e o resto: um modo de olhar que trata objetos e experiências sob o mesmo regime de reinvenção, e isso não apenas em *Catadores*. Por isso mesmo, não só aqueles que produzem arte, mas todas as personagens que igualmente se encontram fora do roteiro normativo do viver, figuram com tanta frequência nesse cinema.

¹¹⁰ “Dizemos ‘a maioria silenciosa’. E é verdade. É um termo que melhor descreve esses trabalhadores que são, como dizem, valentes, que não têm nada que ver com política, que não têm tempo para isso, que simplesmente não querem que nada mude, já que estão tão focados nos enormes problemas de apenas existir, sobreviver. [...] E não acredito que seja meu papel ou de qualquer outra pessoa, dadas as condições de se fazer este filme, julgar essas pessoas ou seu comportamento. Mesmo que saibamos que elas são ao menos parcialmente responsáveis por nossa sociedade, elas são como nós, exatamente como nós. [...] Sendo honesta, tenho que admitir que não discuti minhas hipóteses sobre sua imobilidade. Não disse (não podia dizer) a eles que meu objetivo era entender a noção de ‘maioria silenciosa’. [...] Nessa perspectiva, minha técnica cinematográfica era de suma importância: ela tinha que servir ao objetivo da minha filmagem e se submeter ao espírito do filme. [...] Às vezes, Nurith ficava ali imóvel

por dez minutos, pronta para fotografar, mas não fotografando, apenas esperando. [...] Tenho muita admiração pelo trabalho de câmera de Nurith Aviv: suas imagens afirmam seu profundo respeito por seus sujeitos.” (Varda in Kline, 2014, p. 68-70, tradução minha). No original: “We say ‘the silent majority.’ And it’s true. It’s a term that best describes these workers who are, as they say, valiant, who have no truck with politics, who have no time for it, who just want nothing to change since they’re so focused on the (enormous) problems of just existing, surviving. [...] And I don’t believe it’s my role or anyone else’s, given the conditions of making this film, to judge these people or their behavior. Even if we know that they’re at least partly responsible for our society, they’re just like us, exactly like us. [...] To be honest I have to admit that I didn’t discuss my hypotheses about their immobility. I didn’t (couldn’t) tell them that my goal was to understand the notion of the ‘silent majority.’ [...] From this perspective, my cinematic technique was of capital importance: it had to serve the goal of my filming and submit to the spirit of the film. [...] Sometimes Nurith would stand there immobile for ten minutes ready to shoot, but not shooting, just waiting. [...] I have a lot of admiration for Nurith Aviv’s camera work: her images affirm her deep respect for her subjects.”

¹¹¹ No original e expandido: “Then, a little later, I asked this question about dreams which turned out to be so important and which justifies the underlying continuity of the film: the passage from the daguerreotype to sleep, and from a dreamless sleep to death. Everything comes back to the central subject of the film: immobility – the immobility of sleep but also the immobility of thought which rejects dreams, assumed to be the agents of disorder and troubles. Dreams are rejected in the same way movement is. By means of this simple question the discourse became more political” (Varda, 1975 in Kline, 2014, p. 69). Originalmente em entrevista à Mireille Amiel, *Cinéma* 75, no. 204.

¹¹² Segundo Rebeca DeRoo (2018, p. 43-44) – se referendo a evocação do gênero *petits métiers* em um outro filme de Varda –, esse gênero proliferou-se entre meados do século XIX e início do século XX, continuando após a Segunda Guerra Mundial, motivado pela noção de documentar práticas locais típicas que desapareciam diante da modernização e que, de outra forma, não fariam parte do arquivo visual. Frequentemente representando indivíduos em seus locais de trabalho. No entanto, em seu contexto histórico original, as fotografias de *petits métiers* eram frequentemente baseadas numa essência fisionômica do indivíduo enquanto alguém “típico” de uma categoria social, e buscam torná-lo “legível” para receptores de fora de seu contexto. Eram imagens de “personagens e temas comuns”, consumidos por públicos de classe média e alta que não necessariamente reconheceriam as fabricações e as distorções inerentes a essas imagens e a dinâmica de poder envolvida em sua produção e circulação, mas o que Varda supostamente articula aqui não é um interesse antropológico da captura de práticas dos comerciantes, mas sim as expectativas do que esses gêneros de orientação social são capazes ou não de capturar.

¹¹³ Talvez em nenhum outro filme de Varda essa dimensão do olhar é trabalhada com tamanha nuança quando *Daguerreotypes*, no qual a percepção astuta de Varda é partilhada com a sensibilidade da câmera de Nurith Aviv, sua parceira de muitos projetos. Em sua superfície, o filme parece se aproximar de procedimentos associados ao cinema direto norte-americano, privilegiando a observação prolongada e abstinência. No entanto, nos encontros que se promovem dentro do filme, revela-se algo do aspeto do *cinéma vérité* francês, na medida em que não oculta as condições de sua própria realização, ainda que pareça, por vezes, desaparecer nela, construindo um paradoxo entre a tensão e neutralidade que se insere na imobilidade física, social e de temporal predominante no filme, que deixa transparecer a relação ambígua entre quem filma e o contexto filmado. Essa ambiguidade talvez seja fundamental para a posição que o filme toma. Em vez de transformar esse espaço em objeto de análise sociológica ou mesmo em simples inventário antropológico, o filme constrói algo talvez mais próximo de uma crônica sensível do cotidiano. Algumas comentadoras da obra de Varda identificam como esse movimento frequentemente conduz o filme para uma percepção que abandona os clichês iniciais do que é imediatamente reconhecível e passa a se deter nas pequenas configurações que emerge nos detalhes e nas singularidades do cotidiano, nos nomes das pessoas, em suas histórias pessoais, seus *hobbies* particulares, em seus gestos intimistas. O que se produz então não é uma tentativa de explicar um contexto ou de sistematizá-lo, mas uma espécie de cartografia sensível de impressões, afetos e encontros. O filme acaba por construir um retrato atento dos pequenos comércios da Rue Daguerre, a partir do *gesto* justamente de suspensão de uma relação distanciada e classificatória com o real. E me parece que, simbolicamente, esse mesmo movimento se insinua na figura de Marcelle – a personagem de maior destaque no filme – assim como o registro que se dá a ela. Ela parece habitar os dias na pequena loja de cosméticos que mantém com o marido como se sua atenção se deixasse constantemente atravessar por pequenas detalhes ou pensamentos que não se querem apreender inteiramente. Não é essa, precisamente, qualidade que parece atrair o olhar de Varda e a câmera Aviv?

¹¹⁴ Creio que esse gesto seja particularmente eloquente quando Varda filma suas próprias mãos envelhecidas em *Les Glaneurs et la Glaneuse*. Ao voltar a câmera para si mesma, seu corpo não aparece como mero objeto de representação simbólica ou de algum manifesto político, mas como o próprio lugar a partir do qual a experiência

que se constitui, reconhece nele o lugar primeiro a partir do qual percebemos o mundo, passa a integrar de maneira explícita o campo da experiência que o filme explora. Somos, afinal, seres fundamentalmente sensoriais, e para sentir só temos o corpo, é por meio dele que nos aproximamos tanto da realidade material quanto daquilo que se dá nas dimensões de imaterialidade da experiência. E quando lidamos com imagens que escapam à costume perceptivo – como frequentemente acontece na experiência artística – nos é acionado uma outra forma de percepção sensitiva, menos voltada ao reconhecimento e mais aberta à exploração das formas, das texturas e das presenças que compõem a realidade. Como ela comenta: “[...] como cineasta, tenho uma postura [...]. Vou no jardim, coloco as mãos diretamente na terra, fiz isso a vida toda. [...] Isso é uma cineasta filmando a si mesma e enxergando uma certa beleza na pele, porque acho que ela tem forma, tem linhas, exatamente como um pintor. [...] Quero dizer, eu aprecio a forma das coisas, e a forma das coisas incluindo a si própria – as rugas, as linhas, as veias. Essa é a beleza, a mesma coisa que você observa para uma árvore e percebe como uma árvore antiga tem essas formas incríveis” (Varda *in* Kline, 2014, p. 186, tradução minha). No original: “[...] I have an attitude as a filmmaker [...]. I go in the garden, I put my hands directly in the earth, I did that all my life. [...] this is a filmmaker filming herself, and seeing a kind of beauty of the skin, because I think it has a shape, it has lines, it’s just like a painter. [...] I mean I enjoy the shape of things, and the shape of things including yourself, the wrinkles, the lines, the veins, this is the beauty, the same thing you look at on a tree and you see how you know an old tree has these incredible shapes”.

¹¹⁵ No original: “It’s not just a documentary, right? But it’s not a fiction either. I try to break the barrier, break the border, and give freedom to film and allow myself to speak about people, speak about myself, and then discuss, for example, the Cuban Revolution or show images of theater. I’m trying to open the field of cinema, and not to say ‘This is that.’” (Varda, 2009 *apud* Kline, 2014, XVI). Originalmente em entrevista à Noel Murray, *A.V. Club*, 30 de junho de 2009.

¹¹⁶ No original: “If Varda is interested in dream, she is more interested in daydreaming, in *rêverie*, that creative play that suspends the boundaries of the imaginary and the real” (Wilson, 2019, p. 44-45).

¹¹⁷ No original: “I’m really trying to write for the cinema Lumière/Méliès. To use this superb element of the cinema which is made up of real faces of people in real situations, not surprised or spied on, no, people who agreed to be filmed for a project they didn’t create but which they choose to participate in. Like the peasants in Allio’s *Pierre Rivière*. Or the workers in the toy factory where Suzanne is employed. And also to use the dreamlike imagery of the cinema, all this bric-a-brac or this iconography, depending on the situation, of our mental world. And forms. And colors which attach themselves to words written in the early hours of the day we are shooting, but already determined one or two months earlier. The inner music when we’re filming is the tempo” (Varda, 1977 *in* Kline, 2014, p. 85). Originalmente em entrevista à Jean Narboni, Serge Toubiana, e Dominique Villain, *Cahiers du Cinéma*, maio de 1977.

¹¹⁸ No original e expandido: “This is the way I’ve always worked, in this house I’ve lived in so long. This is my book, these are my choices, but with Bernard Bastide, the documentarist and author of the filmography, with Claudine Paquot, editor of *Cahiers du Cinéma*, Eric Patix, the set designer, and my friend Annette Raynaud, part of the work was collective. Claudine, for example, aware of my interest in making a chronological study, produced a study of all my awkwardness and all my shyness in the beginning. She told me, ‘Let yourself go, the writing will take care of itself.’ I understood, it was as if I’d hesitated and stumbled before jumping into things. When you make a book on forty years of work in film, you have to lean way back and be careful not to fall. ‘Agnès and The Others,’ would be a better title (than *Varda par Agnès*). This book has a very organic feel to it, a rhythm, a life of its own. There are images of films mixed with hundreds of images of life that served as “proofs” or amusing accompaniments. For example, in the section entitled ‘G as in Godard’ we put in a drawing from an ad for Nicolas Wines ‘G like glug glug!’ showing a guy holding eight bottles in his hands” (Varda, 1994 *in* Kline, 2014, p. 153). Originalmente em entrevista à Jean Darrigol, *Mensuel du cinéma*, maio de 1994.

¹¹⁹ No original e expandido: “When I did my own film, I thought I was just doing my self-portrait, in a way. Now, many viewers – and I’m glad you brought it up, because nobody did here – came to me and said, ‘It was so touching that, over the years, you reached the same shots that you did for Jacques: his hair, his eye, and then his arm. And his hand, with the little ring there.’ And they say, ‘In a way, it was like touching his hand of the film, over the years.’ And when the man told me that, I cried. I had not realized it. You know, thank God I try to be very clever in the editing room. But when I film, I try to be very instinctive. Following my intuition – is that a word? Following my connection, my association of ideas and images. And how one thing goes to another. But then, when I do the editing, I’m strict, and trying to be structural, you know. And when he told me that, I never thought of it. But he said, ‘You did the same shots.’ I was so impressed, I cried. And he said, ‘I didn’t want to hurt you.’ I said, ‘You don’t hurt me – you make me feel good.’ I was crying, but he made me feel, oh, that I was joining [Jacques], you

know, in some way. And I thought: Well, I'm glad I work by intuition. Because if I'd organized it, I wouldn't like it so much. I understood that this is to be an artist, you know – because you work by intuition. You go to the right thing, to the right place, to the right image, with your own feelings” (Varda, 2009 in Kline, 2014, p. 201). Originalmente em entrevista à Andrea Meyer, *Indiewire*, 5 de dezembro de 2009.

¹²⁰ No original e expandido: “Now I must say I have had an incredible reaction to this film, incredible letters, never in my life was I loved as a filmmaker like this. Can you believe this?” (Varda, 2005 in Kline, 2014, p. 187). Originalmente em entrevista à Julie Rigg, *Australian Broadcasting Organization*.

¹²¹ No original: “If I make films it's to communicate, to share so people can receive what's in the film – not the message, there's no message. In *Lions Love* I have one of my characters say, ‘There are no messages, only mistakes’ (Varda in Kline, 2014, p. 154). Originalmente em entrevista à Jean Darrigol, *Mensuel du cinéma*, maio de 1994.

¹²² No original: “But I remember when I did a film called *101 Nights*, there were fifty of us and that's nice also, fifty people at work. But in a way, a little worrying, a little trembling – the personal emotion to be an artist, where is it in the middle of all that?” (Varda in Kline, 2014, p. 189). Originalmente em entrevista à Julie Rigg, *Australian Broadcasting Organization*.

¹²³ No original: “My idea for that film was that a bad memory can become an unorganized gleaning. Simon Cinema picks things that he has in his mind, but are not well-organized. His ‘saving’ of memory isn't too good, so he mixes things up. And I like the idea that he makes mistakes all the time in his memory. He allowed me to be free about the history of cinema and very free about what I picked. One film writer came up to me and said, ‘You are unfair! You didn't show Russian films.’ And I said, ‘So what? Do we have to show the history of cinema exactly as it was? [...] At the time, everyone was speaking about cinema very seriously, planning a big commemoration. I remembered a line of Bunuel's: ‘I hate commemorations. Vive l'oubli [forgetfulness].’ I found that so beautiful. [...] I think now is so interesting: now as a society, my own life, situations I see, the rotten politics everywhere. [...] I admire people who can say, ‘I'm doing this in 2001, this in 2002, and this in 2003.’ I cannot plan anything. I have to have the desire to make a film. Then it's a joy. You have to pick something you believe in. You have to believe it's worth it, and that it makes sense for you to do it. If I don't have that much passion, I won't work” (Varda, 2001 in Kline, 2014, p. 189-182). Originalmente em entrevista à Melissa Anderson, *Cineaste* 26, no. 4.

¹²⁴ No original: “I want to celebrate the small forms of cinema: the lyrical form, the poem, the watercolor, etude, sketch, portrait, arabesque, and bagatelle, and little 8mm songs. In the times when everybody wants to succeed and sell, I want to celebrate those who embrace social and daily failure to pursue the invisible, the personal, things that bring no money and no bread and make no contemporary history, art history or any other history. I am for art which we do for each other, as friends. [...] The real history of cinema is invisible history. History of friends getting together, doing the thing they love. For us, the cinema is beginning with every new buzz of the projector, with every new buzz of our cameras, our hearts jump forward, my friends” (Mekas, 1996, n.p.). Também aparece parcialmente no curta-metragem *Cinema is Not 100 Years Old* (1996), disponível em: https://jonasmekas.com/40/film_html5.php?film=1.

¹²⁵ Em Entrevista Varda fala da importância dessa, talvez pudéssemos chamar, espontaneidade em sua realização: “Não quero luxo, não me importo com luxo. Adoro o que fiz, caminhar nos campos por horas, estar cansada de certa forma, falar, adoro isso. Mas talvez eu não faça outro documentário imediatamente. Deixo as coisas acontecerem porque nunca faço um filme que as pessoas me pedem para fazer ou me trazem em um pacote com um bom livro e dois atores e tudo aquilo. Acho que o cinema deve ser feito vindo do nada para se tornar um filme. Nisso eu acredito. E é por isso que fiz tão poucos filmes” (Varda in Kline, 2014, p. 190, tradução minha). No original: “I don't want luxury, I don't care about luxury. I love what I did, walking in the fields for hours, being tired in a way, speaking, I love that. But maybe I won't do another documentary right away. I let things happen because I never make a film that people ask me to do or bring me a package with a good book and two actors and all that. I think cinema should be made by coming from nowhere to becoming a film. This I believe in. And that's why I made so few films”.

¹²⁶ No original e expandido: “Between each fulllength film I make a number of shorts. Unlike many filmmakers for whom shorts are a kind of spring-board to get to feature-length films, I frequently make short films – a label I insist on to distinguish my work from summer apparel. You can portray or express emotions, discoveries, and imagined moments in a very short amount of time. These films help me progress in my work: it's a kind of knitting together of my perceptions with those of my future audiences. It's also like playing scales: I exercise my eye, my ear, and all that! [...] Every one of my short films marks a stage of my development, for example the little

commissioned film I did called *The So-Called Caryatids*, for which I had to go back to the 1860s and the death of Baudelaire. Through a combination of references, memories and free-associations, each film engages me in the exploration of topics which seem to me to be rarely treated in the cinema. They always want us to tell stories with action and psychological drama but there are other very interesting directions we can take in time, space, and memory. Emotions, recollections, surprises” (Varda, 1985 in Kline, 2014, p. 118-119). Originalmente em entrevista à Françoise Wera, *Ciné-Bulles* 5, no. 3.

¹²⁷ No original: “Sometimes I had my little camera, sometimes I didn’t. Sometimes I said, ‘Do you mind if I take some shots?’ When they asked what it’s for, I said, ‘Some is for television, some is for me.’ I told the truth. Sometimes I had my tripod; sometimes I said, ‘I may come back with a crew.’ They were nice. I have a feeling that the people never thought I would betray them. They must have felt right away that I would share what they said, that I would really listen to them” (Varda, 2001 in Kline, 2014, p. 179). Originalmente em entrevista à Melissa Anderson, *Cineaste* 26, no. 4.

¹²⁸ No original: “I think that documentary means “real,” that you have to meet these real people, and let them express what they feel about the subject. The more I met them, the more I could see I had nothing to make as a statement. They make the statement; they explain the subject better than anybody. So it’s not like having an idea about a subject and “let’s illustrate it.” It’s meeting real people and discovering with them what they express about the subject, building the subject through real people. [...] And so far it’s worked, because whether people are cinephiles or not, they like the film. They like the people they meet in the film” (Varda, 2001 in Kline, 2014, p. 176). Originalmente em entrevista à Melissa Anderson, *Cineaste* 26, no. 4.

¹²⁹ No original: “This is what cinema is all about. Images, sound, whatever, are what we use to construct a way which is cinema, which is supposed to produce effects, not only in our eyes and ears, but in our ‘mental’ movie theater in which image and sound already are there. There is a kind of on-going movie all the time, in which the movie that we see comes in and mixes, and the perception of all these images and sound proposed to us in a typical film narration piles up in our memory with other images, other associations of images, other films, but other mental images we have, they pre-exist. So a new image in a film titillates or excites another mental image already there or emotions that we have so when you propose something to watch and hear, it goes, it works. It’s like we have sleeping emotions in us all the time, half-sleeping, so one specific image or the combination of one image and sound, or the way of putting things together, like two images one after another, what we call montage, editing – these things ring a bell. These half-asleep feelings just wake up because of that – that is what it is about. This is not to make a film and say, ‘Okay, let’s get a deal, let’s tell the story, let’s have a good actress, good-bye, not bad,’ and we go home and we eat. What I am dealing with is the effects, the perception, and the subsidiary effects of my work as proposals, as an open field, so that you can get there things you always wanted to feel and maybe didn’t know how to express, imagine, watch, observe, whatever. This is so far away from the strong screenplay, the beautiful movie, etc., that sometimes I don’t know what I should discuss. You understand, this is really fighting for that ‘Seventh Art’ which is making films” (Varda, 1986 in Kline, 2014, p. 132). Originalmente em entrevista à Barbara Quart, *Film Quarterly* 40, no. 2.

¹³⁰ No original e expandido: “How do we recognize a masterpiece? In the pleasure of filming, in a camera whose joy overcomes the sadness of its subject. In the desire to look again and again when you know that the riches of your subject are inexhaustible” (Decock in Kline, 2014, p. 142). Originalmente publicada em TAL E TAL, MES, 1988. *The French Review*, considerada a revista acadêmica de estudos franceses de maior circulação no mundo, é publicada pela American Association of Teachers of French em seis edições anuais dedicadas a temas ligados à literatura, cinema, cultura, sociedade, linguística, tecnologia e pedagogia francesa e francófona. Jean Decock era, então, editor da revista em 1988 e crítico responsável pela cobertura dos lançamentos do Festival de Cannes.

¹³¹ Aqui surge uma dúvida quanto a narrativa da carreira de Varda, me parece que, diferente do que se acredita, *Les Demoiselles Ont eu 25 Ans* (1993), um filme pouquíssimo assistido, é o primeiro no qual Varda de fato utiliza câmeras digitais, porém não tenho como confirmar isso, pois, ainda que hajam, no filme, trechos nitidamente em vídeo, não está claro se na restauração a partir dos originais em 16 mm esse era o único formato disponível destes trechos e que originalmente eles foram também gravados em película; ou se no próprio filme original a fonte desses registros era externa a produção e cópia adquirida era digital; ou se, realmente, parte do filme foi gravada em vídeo, possivelmente com uma câmera televisiva. De todo modo, oficialmente *Les Glaneurs et la Glaneuse* é o primeiro filme digital de Varda, e discutindo este ela comenta do papel libertário que pequenas e portáteis câmeras de vídeo digitais trouxeram ao em seu modo de filmar: “Não estou dizendo que da próxima vez não usarei uma câmera enorme, mas para aquele assunto, por causa da discrição que ela me dava, funcionou. Quero dizer, eu precisava me aproximar das pessoas sem assustá-las, então eu precisava estar sozinha e, sabe, faço isso porque adoro encontrar pessoas. Tento testemunhar a minha sociedade. Às vezes posso dizer que ter a câmera, não assusta

ninguém. Mas depois eu volto com a minha equipe se eles aceitarem. ‘Não,’ eu dizia ‘[só] se vocês estiverem felizes, se concordarem em entrar nesse filme’. Acho que faz sentido que as pessoas saibam quem você é e como você se comporta. Então eu dizia a elas, agora, se vocês concordarem, volto com uma pessoa que faz um bom som, uma pessoa que faz uma câmera melhor. E, se aceitam, voltamos e fazemos. Se não aceitam, dizemos ‘bem, tudo bem’” (Varda *in* Kline, 2014, p. 189, tradução minha). No original: “I’m not saying that next time I won’t take a huge camera but for that subject because of the discretion it gave me, it worked. I mean I had to approach people without frightening them, so I had to be on my own and, you know, I do that because I love to meet people. I try to witness my society. Sometimes I could say that having the camera, it doesn’t frighten anybody. But then I will come back with my crew if they accept. ‘No,’ I would say, ‘[only] if you’re happy, if you agree to come into that film.’ I think it makes sense for the people to know who you are and how you behave. Then I said to them, now if you agree then I come with a person who does good sound, a person who does a better camera. And if they accept, we come back and do it. If they don’t, we say ‘well it’s okay.’” Mais tarde, sobre *Les Plages d’Agnès* ela diz algo parecido: “Eu poderia ter filmado em 35 mm e ter uma segunda câmera, mas eu sabia que queria muitos pequenos truques de montagem; e se tivesse feito em 35 mm teria sido difícil. Quando se faz qualquer tipo de truque em 35 mm, é preciso ficar indo e voltando entre película e digital. Além disso, às vezes, quando algo faltava no filme, eu pegava minha câmera, ia para a rua ou para o meu pátio, filmava alguma coisa, trazia de volta e, cinco minutos depois, colocava no filme. Então, para um filme tão complicado, que depende tanto da colagem, acho que tínhamos uma boa ferramenta” (Varda *in* Kline, 2014, p. 195, tradução minha). No original: “I could have shot it in 35mm and had a second camera, but I knew that I wanted lots of little editing tricks; and if I had done it in 35mm it would have been hard. When you do any kind of tricks in 35mm, you have to go backwards and forwards between film and digital. Also, sometimes, when something was missing from the film, I’d take my camera, I’d go in the street or in my courtyard, I’d film something, bring it back in, and five minutes later I’d put it in the film. So for a film so complicated, that relies so much on collage, I think we had a good tool.”

¹³² Essa obra talvez seja seu seminal *Les Plages d’Agnès (As Praias de Agnès)*, de 2008. Não somente porque os mesmos princípios aparecem lá, ainda que talvez de modo mais proferido do que acionado, mas porque a centralidade em sua história e carreira pessoais constituem ares de carta de despedida. Varda chega a declarar que não imaginava que realizaria mais nada após aquele filme, e seus projetos cinematográficos a partir de então são, quando não inesperados, realizações conjuntas, mais soltas e menos delimitadas, fica claro também que na idade em que o realizava *Les Plages* em particular, Varda pensava muito sobre o fim das coisas e o legado do que fica. A grande diferença entre *Catadores* e *Les Plages* para a hipótese que estou tentando aqui propor, creio, é que o primeiro encarna de maneira mais operacional os *gestos*, enquanto que o segundo mais os descreve e os comenta.

¹³³ No original: “What I’m saying is that this kind of film has two very important things for me: it really deals with the kind of relationship I wish to have with filming: editing, meeting people, giving the film shape, a specific shape, in which both the objective and subjective are present. The objective is the facts, society’s facts, and the subjective is how I feel about that, or how I can make it funny or sad or poignant. Making a film like this is a way of living. It’s not just a product” (Varda *in* Kline, 2014, p. 178). Originalmente em entrevista à Melissa Anderson, *Cineaste* 26, no. 4.

¹³⁴ No original e expandido: “The world is in very bad shape, but cinema in a way is a peaceful life” (Varda, 2008 *in* Kline, 2014, p. 192). Originalmente em entrevista à Gerald Peary, *Boston Phoenix*, 10 de março.

¹³⁵ No original e expandido: “I’d still like to make lots of other films, not about problems but constructed out of the lives of people who experience these problems. And then the ideas, proposals, openings, active utopias . . .” (Varda *in* Kline, 2014, p. 87). Em outro momento ela reitera: “If I’m utopian, that’s my way! I don’t agree that you should be pessimistic, or say that things are going badly. Let’s fight, but let’s dream, too. We need that! I think women need to know that life can be better. It could be good!” (Varda *in* Kline, 2014, p. 98). Originalmente em entrevista à Jean Narboni, Serge Toubiana, e Dominique Villain, *Cahiers du Cinéma*, maio de 1977.

¹³⁶ Expandido: “Ela te enlouquece, pois te persegue, porque ela quer saber mais. Ela é alguém que tem essa curiosidade sobre os outros, então nunca é suficiente, especialmente quando ela está correndo atrás de você, como foi meio que o caso com este filme, durante um ano. Você sente que ela está lá, em todo lugar. Agnès dá a impressão de uma escavadeira. Ela é forte, ela é teimosa, ela conseguirá o que quer, mesmo com pessoas que ela precisa passar por cima. Mas, estranhamente, ela é uma pessoa muito frágil. Ela tem um rosto que, se para de se mexer, é muito melancólico. Você sente falta dela quando ela não está lá. Quando você vê algo bonito, uma praia, uma mostra de pintura, algo que não te despertava curiosidade antes. Eu era alguém que não tinha curiosidade. Bem, eu penso: ‘Puxa vida, Agnès teria gostado disso.’ Acho que isso é mais poderoso do que me dirigir. Isso é amor” (Birkin *in* VIVA..., 2023, 54 min).

¹³⁷ No original: “I would say energy. I would say love for filming, intuition. I mean, a woman working with her intuition and trying to be intelligent. It’s like a stream of feelings, intuition, and joy of discovering things. Finding beauty where it’s maybe not. Seeing. And, on the other hand, trying to be structural, organized; trying to be clever” (Varda, 2009 *in* Kline, 2014, p. 201). Originalmente em entrevista à Andrea Meyer, *Indiewire*, 5 de dezembro de 2009.

¹³⁸ No original: “I always fight against stupidity, my own stupidity” (BERLINALE..., 2019, 23 min)

¹³⁹ No original: “I never was a teacher and even I refused when they said about my film “that is a masterclass”, I hate the idea that I could be a master, and i and I hate the idea that I do a class or teach something. [...] I cannot give advice because just... yes, I’ll say something: be curious, have a point of view, [...] be curious and modest when you work. [...] so I don't give advice but be courageous, be curious, be patient, what can I say? and be joyful about... it's beautiful to be a filmmaker” (BERLINALE..., 2019, 40 min).

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: _____. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. Notas Sobre o Gesto. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n.4, p. 09-14, jan. 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/731>. Acesso em: 13 mar. 2026.

AGAMBEN, Giorgio. O Autor como Gesto. In: _____. **Profanações**. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

ANDRADE, Mário de. **O Baile das Quatro Artes: O Artista e o Artesão**. (Projeto Livro Livre) Poeteiro Editor Digital: São Paulo, 2016.

ARAUJO, Cristiano Santos. Cléo De 5 A 7: Uma Cinescrita Da Existência Humana. **Revista Científica Eletrônica Da Faculdade De Piracanjuba**, v. 2 n. 3 (2022), Dossiê: embates e desafios enfrentados pelos profissionais da educação no período da pandemia da COVID-19. Disponível em: <https://eadfap.com/revista/index.php/v11/article/view/36>. Acesso em: 13 mar. 2026.

ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma Nova Vanguarda: A Caméra-Stylo. Trad. Matheus Cartaxo. **Revista Foco**, 2012. Disponível em: <http://focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>. Acesso em: 13 mar. 2026.

BAEZ, Luiz. Apresentação: Agnès Varda, uma cineasta heterogênea. Dossiê Varda, **ALCEU**, v. 21, n. 39, jul.-dez., 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.46391/ALCEU.v20.ed39.2019.40> Acesso em: 13 mar. 2026.

BAGGIO, Eduardo. From The Concept of Author to the Concept of Filmmaker. In: GRAÇA, André Rui et al. (orgs.). **Filmmakers on film: global perspectives**. London: BFI/Bloomsbury, 2023.

BARTHES, Roland. A Morte do Autor. In: _____. **O Rumor da Língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BELTING, Hans. **Antropologia da Imagem: para uma ciência da imagem**. Lisboa: KKYM +EAUM, 2014.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica**. Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2015.

BERGER, John. **Ways Of Seeing**. London: British Broadcasting Corporation; Penguin Books, 1972.

BERNARDET, Jean-Claude. Jean-Claude Bernadet sobre Catadores e Eu, de Agnès Varda. **Cinebeijoca**, 05 out. 2011. Disponível em: <https://cinebeijoca.wordpress.com/2011/10/05/136/>. Acesso em: 13 mar. 2026. Originalmente publicado no catalogo da Retrospectiva Agnès Varda - O Movimento Perpétuo do Olhar. Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB). São Paulo, 2006.

BOLOGNESI, Mario Fernando. Experiência e história na pesquisa em artes. **Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Arte**, Vol. 1/1, p. 145-157, jan./jun. 2014. Disponível em <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5258>. Acesso em: 13 mar. 2026.

BORGES, Cristian; JESUS, Samuel de. Memória de gestos na obra de Agnès Varda: pintura, fotografia, cinema. **Revista ARS**, São Paulo, v. 8, n. 16, p. 65-72, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3075>. Acesso em: 13 mar. 2026.

BOYLE, Claire. **Autoficções e Cinema**: Varda e a tecnologia transformadora do eu em Les lages d'Agnès. Encarte do DVD "As Praias de Agnès". Videofilmes, 2012.

BUENO FISCHER, Rosa Maria. Escrita acadêmica: arte de assinar o que se lê. In: COSTA, Marisa Vorraber; BUJES, Maria Isabel Edelweiss (orgs.). *Caminhos investigativos III*: riscos e possibilidades de pesquisar nas fronteiras. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. p.117-140.

BUENO FISCHER, Rosa Maria. Gestos, fragmentos, atalhos: linhas de força de uma trajetória acadêmica. *Revista Pedagógica*, Chapecó, v. 18, n. 37, p. 104-130, jan./abr. 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.22196/rp.v18i37.3170>. Acesso em: 13 mar. 2026.

BUENO FISCHER, Rosa Maria. Cine-autobiografia em Agnès Varda: a potência de fragmentos desordenados de memória. In: DIAS, Cleusa M. S.; PERES, Lúcia M. V. (Orgs.). **Territorialidades**: imaginário, cultura e invenção de si. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012a, v. 7, p. 141-159. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5611492.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2026.

CARLESSO, Dariane; TOMAZETTI, Elisete Medianeira. As Condições de (im) Possibilidade da Experiência em John Dewey e Jorge Larrosa: algumas aproximações. **Revista Reflexão e Ação**, Santa Cruz do Sul, v.19, n2, p.75-97, jul./dez. 2011. Disponível em: <https://seer.unisc.br/index.php/reflex/article/view/2204/1905>. Acesso em: 13 mar. 2026.

CHINITA, Fátima. Madame Cinema: Agnès Varda, or a portrait of the artist as an ageless woman. In: GRAÇA, André Rui et al. (orgs.). **Filmmakers on film**: global perspectives. London: BFI/Bloomsbury, 2023.

CINÉ-TAMARIS. **Ciné-Tamaris**, © 1975 - 2025. Site oficial de Agnès Varda e Jacques Demy. Disponível em: <https://cine-tamaris.fr/>. Acesso em: 13 mar. 2026.

COESSENS, Kathleen. A arte da pesquisa em artes: Traçando práxis e reflexão. **Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Arte**, Vol. 1/2, p. 1-20, Jul./Dez. 2014. Disponível em <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5423>. Acesso em: 13 mar. 2026.

COLI, Jorge. **O que é Arte**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

DELEUZE, Gilles. O ato de criação. (Palestra de 1987) Trad. José Marcos Macedo. **Folha de São Paulo**, 27/06/1999.

DERNER, Ariane Costa. (2020). **O Espelho Como Meio Do Sensível Em Varda E Plath**. Monografia (Bacharelado Em Cinema E Audiovisual). Universidade Do Sul De Santa Catarina, Palhoça Disponível em: <https://Repositorio.Animaeducacao.Com.Br/Handle/Anima/17012>. Acesso em: 13 mar. 2026.

DEROO, Rebeca J. **Agnès Varda Between Film, Photography and Art**. Oakland, California: University of California Press, 2018.

DEWEY, John. **Arte Como Experiência**. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Martins Fontes, 2010.

DUBOIS, Philippe. A Imagem-Memória ou A Mise-En-Film Da Fotografia no Cinema Autobiográfico Moderno. Trad. Cristian Borges. **Revista Laika**, Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual (LAICA), Universidade de São Paulo, 2012. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revistalaika/en/article/view/137162/132949>. Acesso em: 13 mar. 2026.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Uma introdução aos Estudos Culturais. **Revista Famecos**, 5(9), p. 87-97, 1998. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3014>. Acesso em: 13 mar. 2026.

FABRIS, Mariarosaria. Neorealismo Italiano. In: Fernando Mascarello (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-4077.v1i1p18-54>. Acesso em: 13 mar. 2026.

FIGUEIREDO, Fernando Padrão de. Arte de viver, modos de vida e estética da existência em Michel Foucault. **Revista Ítaca**. Edição n. 15, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.59488/itaca.v0i15.262>. Acesso em: 13 mar. 2026.

FLUSSER, Vilém. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade III: O Cuidado de Si**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos, Vol. V. Ética, Sexualidade, Política**. Trad. Elisü Monteiro, Inês Autmn Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

HAAR, Michel. **A Obra de Arte: ensaio sobre a ontologia das obras**. Trad. Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.

HÉRCULES, L. C. Sob O Domínio Da Cor: Cinema E Pintura Em Le Bonheur (1965) De Agnès Varda. **O Mosaico**, 3(2), 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.33871/21750769.2011.3.2.94>. Acesso em: 13 mar. 2026.

HERCULES, Laura Carvalho. Sob o domínio da cor: análise dos filmes Pierrot le fou e Le bonheur. 2013. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/D.27.2013.tde-06052014-105814>. Acesso em: 13 mar. 2026.

HEYNEMANN, Liliane. Paisagem e autobiografia em Agnès Varda. Visages, Villages e As praias. Dossiê Varda, **ALCEU**, v. 21, n. 39, jul-dez, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.46391/ALCEU.v20.ed39.2019.41>. Acesso em: 13 mar. 2026.

HOOKS, Bell. **Ensinando a Transgredir: a educação como prática da liberdade**. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

HOOKS, bell. **Olhares Negros: raça e representação**. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

KAPLAN, Abraham. Introdução. In: DEWEY, John. **Arte Como Experiência**. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 07-49.

KENNEDY-KARPAT, Colleen; ÇIÇEKOĞLU, Feride (Ed.). **The Sustainable Legacy of Agnès Varda: Feminist Practice and Pedagogy**. London; New York: Bloomsbury Academic, 2022.

KLINE, T. Jefferson Kline (Ed.). **Agnès Varda: Interviews**. Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi, 2014.

LARROSA, Jorge. **Operação Ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida**. Trad. de Carla Cardarello. Educação & Realidade, 29 (1), p. 27-43, jan./jun., 2004. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/download/25417/14743/96630>. Acesso em: 13 mar. 2026.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia Profana**: Danças, piruetas e mascaradas. Trad. de Alfredo Veiga-Neto, 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

LARROSA, Jorge. **Tremores**: Escritos sobre experiência. Trad. Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

LINS, Consuelo. Dear Doc: o documentário entre a carta e o ensaio fílmico. **Devires**, Belo Horizonte, v.3, n.1, p.114-131, jan-dez. 2006. Disponível em: <https://bib44.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/download/266/134>. Acesso em: 13 mar. 2026.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: Viver na era do capitalismo artista. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Editora Schwarcz, 2014.

MACEDO, Camila; SIERRA, Jamil Cabral. Currículo e Curadoria: programas de filmes como procedimento metodológico de pesquisa entre o cinema e a educação. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 14, n. 1, 2024. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/134449>. Acesso em: 13 mar. 2026.

MACHADO, Meire Luci Bernardes Silva; ABREU-BERNARDES; Sueli Teresinha de. Leitura Sobre o Conceito de Imaginação em Gaston Bachelard. **Revista Encontro de Pesquisa em Educação**. Uberaba, v. 1, n.1, p. 59-69, 2013. Disponível em: <https://revistas.uniube.br/index.php/anais/article/view/783>. Acesso em: 13 mar. 2026.

MACHADO, Patrícia Furtado Mendes. (2019). Exílio, feminismo e racismo: Políticas no cinema de Agnès Varda. Dossiê Varda, **ALCEU**, v. 19, n. 39, jul-dez, 2019. Disponível em: <https://revistaalceu.com.puc-rio.br/alceu/article/view/42>. Acesso em: 13 mar. 2026.

MALTACA, Silvane. **Inspirar, Criar, Compartilhar**: Convergências Nos Processos De Criação De Agnès Varda. 2022. Dissertação (Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) – Programa de Pós-Graduação em Cinema e Arte do Vídeo, Universidade Estadual do Paraná – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba. Disponível em: https://ppgcineav.unespar.edu.br/dissertacoes_defendidas_new/2022/Dissertao_SilvaneMaltaca.pdf. Acesso em: 13 mar. 2026.

MALTACA, Silvane; FISCHER, Sandra. Inspirar, criar e compartilhar: convergências do processo de criação em Agnès Varda. **AVANCA CINEMA** 2021, Portugal, N.º 12, p. 156-165, 2021. Disponível em: <https://publication.avanca.org/index.php/avancacinema/article/view/226>. Acesso em: 13 mar. 2026.

MEKAS, Jonas. **Anti-100 Years of Cinema Manifesto**. American Center in Paris, February 11, 1996. Disponível em: <https://jonasmekas.com/diary/?p=1658>. Acesso em: 13 mar. 2026.

MENDES, Maria Cristina. Cinema e Arte-Educação: Basquiat, traços de uma vida. In: **XXIV Encontro SOCINE**, Sessão: Cinema e Educação. Anais... Rio de Janeiro: SOCINE, 2021. Disponível em: [https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompleto2021\(XXIV\).pdf](https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompleto2021(XXIV).pdf). Acesso em: 13 mar. 2026.

MENDES, Maria Cristina. Cinema e História da Arte: Uma Parceria na Compreensão do Repertório Cultural. **Razón y Palabra**, vol. 15, núm. 72, mayo-julio, 2010. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Estado de México, México. Disponível em: http://www.razonypalabra.org.mx/N/N72/Varia_72/17_Mendes_72.pdf. Acesso em: 13 mar. 2026.

MORAES, Natacha Oleinik de. Emoldurar-se no Outro: Uma Análise das Rimas Visuais Em as Praias de Agnès. **O Mosaico**, 13(3), 2021. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/mosaico/article/view/4223>. Acesso em: 13 mar. 2026.

MOURÃO, Patrícia (org.). Jonas Mekas. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária. USP, 2013.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** Trad. Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

OBERIST, Hans-Ulrich. The life and times of international treasure Agnès Varda. **Interview Magazine**, 25 set. 2018. Disponível em: <https://www.interviewmagazine.com/film/the-life-and-times-of-international-treasure-agnes-varda>. Acesso em: 13 mar. 2026.

OLIVEIRA, Laís Ferreira. A Memória Das Insignificâncias: Agnès Varda e Outra História Do Mundo. In: **13º Mundos de Mulheres & Fazendo Gênero 11: Transformações, Conexões, Deslocamentos**, 2017. Anais... Florianópolis, 2017. Disponível em: https://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499470616_ARQUIVO_OLIVEIRA.lais-amemoriadasinsignificancias.pdf. Acesso em: 13 mar. 2026.

OLIVEIRA, Luis Miguel (org.). **Nouvelle Vague** – Catálogo da Mostra da Cinemateca Portuguesa. Lisboa, 1999.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Hereje**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1981.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cultura e Representações, uma trajetória. Anos 90, **Revista do Programa de Pós-Graduação em História**, Porto Alegre/UFRGS, v. 13, n. 23/24, p.45-58, jan./dez. 2006. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/anos90/article/view/6395>. Acesso em: 13 mar. 2026.

PIMENTEL, Lúcia Gouvêa. Processos artísticos como metodologia de pesquisa. **ouvrouver**. Uberlândia, v. 11, n. 1, p. 88-98, jan./jun., 2015. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvrouver/article/view/32707>. Acesso em: 13 mar. 2026.

Poetry and the Film: A Symposium. Willard Maas. Film Culture, No. 29, 1963, pp. 55-63. Disponível em: https://www.ubu.com/papers/poetry_film_symposium.html. Acesso em: 13 mar. 2026.

PRYSTHON, Angela. Do Terceiro Cinema ao Cinema Periférico: Estéticas contemporâneas e cultura mundial. **Periferia**, 1, p.78-79, 2009. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia/article/view/3421>. Acesso em: 13 mar. 2026.

PRYSTHON, Angela. Stuart Hall, os estudos filmicos e o cinema. **MATRIZES**. V. 10, Nº 3, set/dez. São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/122401/121879>. Acesso em: 13 mar. 2026.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível: estética e política**. Trad. Mônica Costa Netto. 1ª ed. São Paulo: EXO Experimental Org.; Editora 34, 2005.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.) **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: E. Universidade/UFRGS, 2002.

RIBAS, Thiago Fortes. Práticas de liberdade em Foucault. **dois pontos:**, Curitiba, São Carlos, volume 14, número 1, p. 181-197, abril, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/doisPontos/article/view/49491>. Acesso em: 13 mar. 2026.

RONNA, Julianna Nogueira. (2019). **Rastros de uma voz: a instância gráfica na cinescrita de Agnès Varda**. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica (PUCRS), Porto Alegre. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/8523>. Acesso em: 13 mar. 2026.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP/Annablume, 1998.

SALLES, Cecília. Da Crítica Genética à Crítica de Processo: uma linha de pesquisa em expansão. **SIGNUM**: Estud. Ling., Londrina, n. 20/2, p. 41-52, ago. 2017. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/view/27384>.

SCANSANI, Andréa C. O gesto filmico como expressão coletiva da arte cinematográfica. **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 48, p. 105-120, jan./abr. 2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.19132/1807-8583202048.105-120>. Acesso em: 13 mar. 2026.

SCANSANI, Andréa C. As máquinas e seus batimentos vitais: por um cinema lato sensu. **Significação**, São Paulo, v. 48, n. 56, p. 76-94, jan.-jun. 2021. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2013-7114.sig.2021.182941>. Acesso em: 13 mar. 2026.

SCANSANI, Andréa C. Tempo e cinema: um diálogo entre Aby Warburg e Bill Morrison. Revista **FAMECOS**, v. 26 n. 2 (2019). Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2019.2.32427>. Acesso em: 13 mar. 2026.

SEMERARO, G. A concepção de "trabalho" na filosofia de Hegel e Marx. **Educação e Filosofia**, Uberlândia, v. 27, n. 53, p. 87-104, 2013. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/EducacaoFilosofia/article/view/14991>. Acesso em: 13 mar. 2026.

SONTAG, Susan. **Contra a Interpretação e outros ensaios**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cia. das Letras, 2020.

SOUZA, Tainah Negreiros Oliveira de. 2018. **A vida e a obra de Agnès Varda em As praias de Agnès** (2008). Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-18092018-170920/publico/TAINAHNEGREIROSOLIVEIRADESOUZAVC.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2026.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Trad. Fernando Mascarello. São Paulo: Papirus, 2003.

STAM, Robert; SHOHAT, Ella. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac e Naify. 2006.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TEIXEIRA, Francisco Elinal. Documentário Moderno. In: Fernando Mascarello (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2015. p. 253-288.

TONIAZZI, Fernanda. **A descolonização das imagens na cinescrita de Agnès Varda**: Manifesto para uma emancipação do olhar. 2022. Dissertação (Mestrado em Design de Imagem). Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, Porto. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/145693>. Acesso em: 13 mar. 2026.

VASCONCELOS, Beatriz Avila. Uma Delicadeza Intrínseca Que Permeava o Ambiente Experiência e Emancipação na Recepção de Rocco e Seus Irmãos, de Luchino Visconti. **Revista Científica FAP**. v. 18, n. 1, Jan./Jun., 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.33871/19805071.2018.18.1.2308>. Acesso em: 13 mar. 2026.

VASCONCELOS, Beatriz Avila. “Um modo de relacionamento com a realidade”: Noções de poesia de Andrei Tarkovski. **Aniki** vol.7, n.º 2 (2020): 152-172 / ISSN 2183-1750 Disponível em: <https://doi.org/doi:10.14591/aniki.v7n2.649>. Acesso em: 13 mar. 2026.

WHITE, Roberta. **A studio of one's own**: fictional women painters and the art of fiction. New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 2005.

WILSON, Emma. **The Reclining Nude**: Agnès Varda, Catherine Breillat, and Nan Goldin. Liverpool: Liverpool University Press, 2019.

XAVIER, Ismail (entrevista). Um cinema que educa é um cinema que (nos) faz pensar. **Educação & Realidade**. V. 33, n. 1, Jan./Jun. 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/6683>. Acesso em: 13 mar. 2026.

XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrasil, 1983.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência, 3ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

YAKHNI, Sarah. **Cinensaios de Varda**: o documentário como escrita para além de si. 2014. Tese (Doutorado em Multimeios) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/850664>. Acesso em: 13 mar. 2026.

FILMOGRÁFICAS

LA POINTE Courte. Dir. Agnès Varda. Paris: Tamaris Films, 1955. DVD (80 min).

DU CÔTÉ de la côte. Dir. Agnès Varda. Paris: Tamaris Films, 1958. Mídia digital (25 min).

L'OPÉRA Mouffe (A Ópera-Mouffe). Dir. Agnès Varda. Paris: Tamaris Films, 1958. Mídia digital (16 min).

Ô SAISONS ô Chateaux. Dir. Agnès Varda. Paris: Tamaris Films, 1958. Mídia digital (20 min).

CLÉO de Cinq à Sept (Cléo de 5 à 7). Dir. Agnès Varda. Paris: Tamaris Films, 1962. DVD (90 min).

SALUT les Cubains (Saudações, cubanos!). Dir. Agnès Varda. Paris: Tamaris Films, 1963. Mídia digital (30 min).

LES ENFANTS du Musée. Dir. Agnès Varda. Paris: Tamaris Films, 1964. Mídia digital (7 min).

LE BONHEUR (As Duas Faces da Felicidade). Dir. Agnès Varda. Paris: Tamaris Films, 1965. DVD (80 min).

LES CRÉATURES (As Criaturas). Dir. Agnès Varda. Paris: Tamaris Films, 1966. Mídia digital (92 min).

ELSA la Rose (Elsa, a Rosa). Dir. Agnès Varda. Paris: Tamaris Films, 1966. Mídia digital (20 min).

CHRISTMAS Carole. Dir. Agnès Varda. Paris: Tamaris Films, 1966. Mídia digital (4 min).

ONCLE Yanco (Tio Yanco). Dir. Agnès Varda. Paris: Tamaris Films, 1967. Mídia digital (18 min).

PIER Paolo Pasolini, New York. Dir. Agnès Varda. Paris: Ciné-Tamaris, 1967 (2022). Mídia digital (4 min).

BLACK Panthers. Dir. Agnès Varda. Paris: Tamaris Films, 1968. Mídia digital (31 min).

LIONS Love (... and Lies) (O Amor dos Leões). Dir. Agnès Varda. Paris: Tamaris Films, 1969. Mídia digital (112 min).

NAUSICAA. Dir. Agnès Varda. Paris: Tamaris Films, 1971. Mídia digital (98 min).

RÉPONSE de femmes: Notre corps, notre sexe (Resposta das Mulheres: Nosso Corpo, Nosso Sexo). Dir. Agnès Varda. Paris: Tamaris Films, 1975. Mídia digital (8 min).

DAGUERRÉOTYPES (Daguerreótipos). Dir. Agnès Varda. Paris: Ciné-Tamaris, 1975. Mídia digital (78 min).

PLAISIR d'amour en Iran. Dir. Agnès Varda. Paris: Ciné-Tamaris, 1976. Mídia digital (6 min).

L'UNE chante, l'autre pas (Uma Canta, a Outra Não). Dir. Agnès Varda. Paris: Ciné-Tamaris, 1977. Mídia digital (120 min).

MUR Murs (Muros e Murmúrios). Dir. Agnès Varda. Paris: Ciné-Tamaris, 1980. Mídia digital (80 min).

DOCUMENTEUR (Documentira). Dir. Agnès Varda. Paris: Ciné-Tamaris, 1980. Mídia digital (65 min).

UNE MINUTE pour Une Image. Dir. Agnès Varda. Paris: Ciné-Tamaris, 1983 (2007). Mídia digital (20 min).

ULYSSE. Dir. Agnès Varda. Paris: Ciné-Tamaris, 1983. Mídia digital (22 min).

LES DITES Cariatides (As Tais Cariátides). Dir. Agnès Varda. Paris: Ciné-Tamaris, 1984. Mídia digital (12 min).

7P., CUIS., s. de b., ... à saisir (7 Cômodos, Coz., Banh., ... Imperdível!). Dir. Agnès Varda. Paris: Ciné-Tamaris, 1984. Mídia digital (28 min).

SANS Toit ni Loi (Os Renegados). Dir. Agnès Varda. Paris: Ciné-Tamaris, 1985. Mídia digital (105 min).

T'AS DE Beaux Escaliers, tu Sais... Dir. Agnès Varda. Paris: Ciné-Tamaris, 1986. Mídia digital (3 min).

KUNG-FU Master!. Dir. Agnès Varda. Paris: Ciné-Tamaris, 1988. Mídia digital (80 min).

JANE B. par Agnès V. Dir. Agnès Varda. Paris: Ciné-Tamaris, 1988. Mídia digital (99 min).

JACQUOT de Nantes. Dir. Agnès Varda. Paris: Ciné-Tamaris, 1991. Mídia digital (118 min).

LES DEMOISELLES ont eu 25 ans. Dir. Agnès Varda. Paris: Ciné-Tamaris, 1993. Mídia digital (64 min).

LES CENT et Une Nuits de Simon Cinéma (As Cento e Uma Noites). Dir. Agnès Varda. Paris: Ciné-Tamaris, 1995. Mídia digital (104 min).

L'UNIVERS de Jacques Demy (O Universo de Jacques Demy). Dir. Agnès Varda. Paris: Ciné-Tamaris, 1995. Mídia digital (90 min).

LES GLANEURS et la Glaneuse (Os Catadores e Eu). Dir. Agnès Varda. Paris: Ciné-Tamaris, 2000. Mídia digital (82 min).

DEUX Ans Après. Dir. Agnès Varda. Paris: Ciné-Tamaris, 2002. Mídia digital (82 min).

HOMMAGE à Zgougou (et salut à Sabine Mamou). Dir. Agnès Varda. Paris: Ciné-Tamaris, 2002. Mídia digital (2 min).

MUSIQUE et Travellings. Dir. Agnès Varda. Paris: Ciné-Tamaris, 2003. Mídia digital (12 min).

LE LION Volatil. Dir. Agnès Varda. Paris: Ciné-Tamaris, 2003. Mídia digital (12 min).

YDESSA, les ours et etc. Dir. Agnès Varda. Paris: Ciné-Tamaris, 2004. Mídia digital (44 min).

VIENNALE Walzer. Dir. Agnès Varda. Paris: Ciné-Tamaris, 2004. Mídia digital (2 min).

LA RUE Daguerre en 2005. Dir. Agnès Varda. Paris: Ciné-Tamaris, 2005. Mídia digital (23 min).

CLÉO de 5 à 7: souvenirs et anecdotes. Dir. Agnès Varda. Paris: Ciné-Tamaris, 2005. Mídia digital (36 min).

LES DITES Cariatides bis. Dir. Agnès Varda. Paris: Ciné-Tamaris, 2005. Mídia digital (2 min).

PROPOS sur 'Le bonheur'. Dir. Agnès Varda. Paris: Ciné-Tamaris, 2006. Mídia digital (15 min).

QUELQUES Veuves de Noirmoutier. Dir. Agnès Varda. Paris: Ciné-Tamaris, 2006. Mídia digital (69 min).

LA PETITE Histoire de Gwen la Bretonne. Dir. Agnès Varda. Paris: Ciné-Tamaris, 2008. Mídia digital (6 min).

AGNÈS V. Raconte l'histoire Triste et Gaie du Film Jacquot de Nantes. Dir. Agnès Varda. Paris: Ciné-Tamaris, 2008. Mídia digital (17 min).

LEA PLAGES d'Agnès (As Praias de Agnès). Dir. Agnès Varda. Paris: Ciné-Tamaris, 2008. Mídia digital (112 min).

AGNÈS de Ci de Là Varda. Dir. Agnès Varda. Paris: Ciné-Tamaris, 2011. Mídia digital (225 min).

LES 3 VIES d'Agnès. Dir. Agnès Varda. Paris: Ciné-Tamaris, 2012. Mídia digital (51 min).

UN SALUT à Henri Langlois. Dir. Agnès Varda. Paris: Ciné-Tamaris, 2014. Mídia digital (3 min).

LES 3 BOUTONS. Dir. Agnès Varda. Paris: Ciné-Tamaris, 2015. Mídia digital (11 min).

VISAGES, Villages (Olhares, Lugares). Dir. Agnès Varda. Paris: Ciné-Tamaris, 2017. Mídia digital (94 min).

VARDA par Agnès (Varda por Agnès). Dir. Agnès Varda. Paris: Ciné-Tamaris, 2019. Mídia digital (119 min).

ACADEMY Visual History with Agnès Varda. Academy of Motion Picture Arts and Sciences, 2017. YouTube, 6 de mar. de 2023. Disponível em: <https://youtube.com/watch?v=RR1361-7nw>. Acesso em: 13 mar. 2026.

AGNÈS VARDA: Filmmaker, photographer, Instagrammer. British Film Institute (BFI). YouTube, 16 ago. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=imnVHtTLgts>. Acesso em: 13 mar. 2026.

DERIVAS por Varda. Olhar de Cinema (14º), 2025. Youtube, 13 de jun. de 2025. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pc3jdG9lHIk>. Acesso em: 13 mar. 2026.

LIONS AND Cannibals: Agnes Varda and Susan Sontag (Camera Three). Dir. Merrill Brockway. Nova York: CBS, 1969. Mídia digital (25 min).

MARTIN Scorsese on Agnès Varda (Originalmente em fala ao Telluride Film Festival, 2019). James Whale Bake Sale. YouTube, 11 dez. 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wb4UD1-ekic>. Acesso em: 08 abr. 2026.

BERLINALE pressconference, “Varda by Agnès”. Berlinale, 2019. YouTube, 13 de fev. de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eIA60gPK5a4>. Acesso em: 13 mar. 2026.

TO TELL a Story... (Voices). Dir. Mike Lloyd. Londres: Channel 4, 1983. Mídia digital (65 min).

VIVA Varda!. Dir. Pierre-Henri Gibert. Paris: Ciné-Tamaris, ARTE *et al.* Mídia digital (67 min).

WAYS of Seeing. Dir. John Berger; Mike Dibb. Londres: BBC, 1972. Mídia digital (120 min).