UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
JORNALISMO

A POLÍTICA NOS DOCUMENTÁRIOS DE AGNÈS VARDA

LUCAS LEONE COUTINHO MIRANDA FROTA

Rio de Janeiro
2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
JORNALISMO

A POLÍTICA NOS DOCUMENTÁRIOS DE AGNÈS VARDA

Monografia submetida à Banca de Graduação
como requisito para obtenção do diploma de
Comunicação Social – Jornalismo

LUCAS LEONE COUTINHO MIRANDA FROTA

Orientador(a): Prof(a). Dr(a). Consuelo da Luz Lins

Rio de Janeiro
2021

FICHA CATALOGRÁFICA

CIP - Catalogação na Publicação

F941p

Frota, Lucas Leone Coutinho Miranda
A política nos documentários de Agnès Varda / Lucas Leone Coutinho Miranda Frota. -- Rio de Janeiro, 2021.
78 f.

Orientadora: Consuelo da Luz Lins.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola da Comunicação, Bacharel em Comunicação Social: Jornalismo, 2021.

1. Agnès Varda. 2. Documentário subjetivo. 3. Filme-ensaio. 4. Política. 5. Jacques Rancière. I. Lins, Consuelo da Luz, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **A política nos documentários de Agnès Varda**, elaborada por Lucas Leone Coutinho Miranda Frota.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia 23/11/2021

Comissão Examinadora:

Orientador(a): Prof(a). Dr(a). Consuelo da Luz Lins
Doutora em Cinema e Audiovisual pela Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Departamento de Expressões e Linguagens – UFRJ

Prof(a). Dr(a). Patrícia Furtado Mendes Machado
Doutora em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação – UFRJ
Departamento de Comunicação – PUC-Rio

Prof(a). Dr(a). Adriana Maria Cursino de Menezes
Doutora em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação – UFRJ
Departamento de Comunicação Audiovisual – Universidad Carlos III de Madrid

Rio de Janeiro

2021

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Márcia e Luiz, bem como ao meu irmão Gabriel, por terem acompanhado toda a minha trajetória na Escola de Comunicação da UFRJ. Em 2014, eles me viram debruçado sobre livros para passar no vestibular e entrar na faculdade dos meus sonhos. Hoje, após sete anos, eles têm a chance de me ver saindo não só com o diploma de jornalista, mas com uma bagagem que começa na sala de aula e se enche justamente das experiências únicas proporcionadas pela universidade pública. Obrigado por sempre me incentivarem, por me fazerem acreditar que valia a pena e por permitirem que eu voasse alto, tão alto que atravessasse o oceano para pousar em terras francesas. Sem eles, chegar ao fim teria sido mais árduo e bem mais solitário. Estendo meus agradecimentos a todos os familiares – avós, tios e primos – que estiveram comigo ao longo dessa jornada e que me apoiaram mesmo quando eu não acreditava mais no rumo tomado.

Ao meu namorado, Cesar Soares, por me dizer que era possível, que eu estava quase lá e que não podia desistir. Obrigado por ouvir meus monólogos intermináveis sobre Agnès Varda, por assistir a filmes da Nouvelle Vague comigo, por tentar responder às minhas dúvidas teóricas como um especialista faria, por me tranquilizar quando tudo parecia desmoronar, por fortalecer a confiança em mim mesmo quando eu planejava desistir.

Aos inúmeros amigos que ouviram minhas lamúrias sobre o TCC e que testemunharam seu nascimento pouco a pouco: Beatriz Bacarini, Ana Taís Camurça, Carolina Navarro, Maria Clara Valente, Rodrigo Sanchez, Carolina Valente, Kalel Magno, Nathalia Jesus e Ingrid Mariz. Vocês foram indispensáveis para que eu mantivesse a sanidade e o bom humor nesse tempo. Obrigado pelas chamadas de vídeo que vararam madrugada, pelos encontros que desafogaram a rotina, pelas trocas que ainda ensinam, questionam e constroem. Um salve repleto de saudades para meus amigos de além-mar: Violet Potter, Serena Duca e Francesco Petiot, que nunca compreenderam muito bem este processo de escrita, mas que, de longe, me deram força para continuar batendo as asas. Obrigado por se interessarem independentemente do fuso horário e por me lembrarem que a distância não minimiza o afeto.

À minha orientadora Consuelo Lins, por ter me apresentado à obra de Varda no terceiro período da faculdade. Ela não imaginava que, alguns anos depois, eu voltaria a me deparar com a cineasta e que aquele curso de 2016.1 reverberaria em um dos momentos mais transformadores

da minha vida – meu intercâmbio em Lyon, cidade francesa onde nasceu o cinema. Obrigado por transmitir seus conhecimentos com tanta devoção, por despertar meu interesse por documentários e por me auxiliar a qualquer hora.

Por fim, agradeço a Agnès Varda. Sim, ela configura o objeto desta pesquisa, mas, na verdade, ela é a grande homenageada aqui. Eu me recordo perfeitamente do dia em que Varda nos deixou. Era 29 de março de 2019, e eu estava na França. Lembro-me do impacto que sua morte casou no país, assim como da dificuldade que tive em entender que um ser humano tão genial e singular partira definitivamente. Eu ainda conhecia pouco de sua carreira, mas Varda logo se tornou uma constante em meus estudos. Eu queria tanto saber mais sobre ela que decidi focar em seus filmes enquanto me preparava para uma prova em francês. No dia, eu fui o caminho todo discutindo sobre Varda e mentalizando para que ela fosse o tema. Qual a minha surpresa ao descobrir que a tarefa seria analisar *Cléo das 5 às 7*? Minha intuição se provou certa, e Varda nunca mais me deixou. Obrigado por mostrar que ser diferente compensa – e muito!

Se abríssemos as pessoas, acharíamos paisagens.

(Agnès Varda)

FROTA, Lucas Leone Coutinho Miranda. **A política nos documentários de Agnès Varda.** Orientador(a): Consuelo da Luz Lins. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social – Jornalismo). Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2021.

RESUMO

Este trabalho se volta para a relação entre estética e política encontrada no cinema de Agnès Varda, sobretudo em sua produção documentária. O objetivo da pesquisa é efetuar uma leitura crítica de seu fazer artístico a partir da análise dos curtas *Salut les Cubains* (1963) e *Black Panthers* (1968). Para situar o binômio estética-política em tais obras, adotam-se os pensamentos do filósofo francês Jacques Rancière, que propõe conceitos valiosos como partilha do sensível e efeito de dissenso. Com base em estudos sobre os diferentes modos do documentário e também sobre filme-ensaio, busca-se investigar as narrativas construídas por Varda, percebendo seus elementos imagéticos e sonoros, bem como sua articulação com o espectador. Além disso, cada um dos curtas examinados se compromete com a política de maneira única, o que possibilita uma apreciação detalhada de Varda enquanto cineasta-autora à margem do tradicional e muito além do contexto histórico da Nouvelle Vague.

Palavras-chave: Agnès Varda; documentário subjetivo; filme-ensaio; política; Jacques Rancière.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO **10**

2 INSPIRAÇÃO, CRIAÇÃO E PARTILHA: A JORNADA DE VARDA PELO CINEMA **15**

2.1 Uma pioneira para além da Nouvelle Vague 16

2.1 Uma invenção narrativa: a *cinécriture* de Varda 26

3 *SALUT LES CUBAINS* **38**

3.1 A fotografia 39

3.2 A voz e o filme-ensaio 43

3.3 A música, os corpos e a política 48

4 *BLACK PANTHERS* **55**

4.1 Entre o modo subjetivo e o modo participativo 57

4.2 A política 63

4.3 A questão das mulheres 68

5 CONCLUSÃO **72**

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS **75**

7 FILMOGRAFIA **78**

1 INTRODUÇÃO

Fotógrafa, diretora, roteirista, produtora, montadora e artista visual. Multitalentosa e multimídia, Agnès Varda ficou conhecida como uma "cineasta completa", título que recebeu de Roger Tailleur, crítico da revista francesa *Positif*, em 1962. Com quase 60 anos de carreira, Varda ganhou notoriedade por seu cinema autoral, na concepção de "autor" como a figura que concentra as funções criativas e técnicas em uma obra audiovisual, exercitando sua expressão livremente. Hoje, seu legado inclui meia centena de produções audiovisuais (longas e curtas, documentários e ficções), bem como fotografias e instalações artísticas espalhadas pelo mundo todo.

Nascida em 30 de maio de 1928, Varda foi registrada como Arlette. Cresceu e viveu até os 12 anos em Ixelles, cidade belga ao redor da capital Bruxelas. Em 1940, mudou-se para a França, país no qual se radicou e que se tornou seu lar. Passou a adolescência em Sète, à beira do Mar Mediterrâneo. Aos 18 anos, mudou seu nome legalmente para Agnès. E assim chegou a Paris, determinada a estudar Literatura e Psicologia na Sorbonne. Mas logo abandonou a graduação e se matriculou no curso de História da Arte oferecido pela École du Louvre. Além disso, começou a ter aulas noturnas de Fotografia na École de Vaugirard (atual École nationale supérieure Louis-Lumière).

A primeira paixão de Agnès Varda recaiu sobre a máquina fotográfica. Por volta de 1948, debutou como fotógrafa no Festival de Teatro de Avignon, fundado pelo ator e diretor Jean Vilar. Depois, Varda começou a fotografar no *Théâtre National Populaire* (TNP), companhia que funcionava dentro do Palais de Chaillot, em Paris, e que fora assumida por Vilar em 1951. Repetindo a parceria, Varda propõe fotos posadas destinadas à divulgação e promoção de espetáculos na imprensa. O fato de serem posadas, e não capturadas durante as performances, confere a essas imagens uma carga de vivacidade.

Há diversos tipos de registro: Vilar se maquiando de frente ao espelho, o ator Gérard Philipe com o figurino da peça *Le Prince de Hombourg* ou ainda Vilar e a atriz María Casarès trajados como o casal Macbeth. Não faltam também fotos que retratem o cotidiano da talentosa trupe, sua alegria e sua esperança em tempos melhores finda a Segunda Guerra Mundial. Varda permaneceu no TNP por quase dez anos, período em que não só sua reputação aumentou, como novas oportunidades profissionais surgiram. Ela assinou uma série de reportagens fotográficas para diferentes revistas francesas, o que lhe permitiu conhecer lugares como Espanha, Inglaterra, Alemanha e Portugal.

Em 1954, aos 25 anos, a então fotógrafa fez sua estreia como diretora, com o longa *La*

Pointe Courte – que serviria de pontapé para a Nouvelle Vague. Em seu livro *Varda par Agnès* (1994), ela explica que não tinha qualquer treinamento formal: "Minha total ignorância dos belos filmes, muito antigos ou recentes, me permitiu ser ingênua e atrevida quando me lancei no *métier* de imagem e som" (VARDA apud KIERNIEW; MOSCHEN, 2017, p. 49). Ela nunca havia dirigido um filme e desconhecia grandes obras da história do cinema, como confessa em seu curta *Ulysses* (1982):

> Eu poderia ter visto Aldo Fabrizi atrás de Totò em *Polícia e Ladrão* [filme de 1951, dirigido por Mario Monicelli]. Mas eu não fazia parte dos 60 mil franceses que tinham TV em 1954. Tampouco ia ao cinema, de modo que nunca havia visto Totò, Gina [Lollobrigida] ou Marilyn [Monroe], Orson [Welles] ou *Encouraçado* [*Potemkin*, de Sergei Eisenstein], nem Sacha [Guitry]. Mas eu faria um filme.

Para que isso acontecesse, Varda investiu uma pequena quantia recentemente herdada e realizou o projeto em sistema de cooperativa. Com a ajuda de Alain Resnais nas filmagens e sobretudo na montagem, retornou ao vilarejo de Sète – onde se refugiara com a família durante a guerra – e lá rodou uma história de amor nada convencional inspirada no romance *Palmeiras selvagens*, de William Faulkner. Varda levou consigo dois jovens atores do TNP – Silvia Monfort e Philippe Noiret –, contando ainda com a participação dos moradores e pescadores que encontrou na Pointe Courte, aldeia onde se desenrola a trama.

La Pointe Courte recebeu o Grande Prêmio do Filme de Vanguarda em Paris e o L'Âge d'Or em Bruxelas. Repercutindo entre as ideias de um cinema mais livre e à margem do tradicional, o filme se afastava das restrições de estúdios, roteiristas ou produtores. Com uma subversão que já aparecia em seus trabalhos como fotógrafa, Varda esteve na vanguarda do movimento francês que buscava renovar as formas e as normas da linguagem cinematográfica, em especial aquela cristalizada por Hollywood. Desde o início, ela parecia entender a sétima arte como um dispositivo colaborativo, experimental e ético – sobretudo em sua produção documentária, quando sua subjetividade transparece por meio da escrita ensaística ou por meio de seu envolvimento pessoal com o sujeito. Varda cria, assim, obras que questionam o estatuto da imagem e a representação da realidade; que operam com o tempo, a memória e o afeto; que falam de si para falar do mundo, ou falam do mundo para falar de si, alternando entre o eu e o outro. Mais do que isso, sua criação transita entre a ficção e o documentário, o colorido e o preto e branco, o cinema e as demais artes – como fotografia, literatura, pintura e poesia.

Este trabalho se voltará, contudo, para a relação entre estética e política encontrada nos projetos de Varda. Declaradamente de esquerda, ela foi a única mulher a integrar a Nouvelle Vague e teve sua carreira associada de várias maneiras ao momento histórico que a França, bem como o resto do Ocidente, viveu no final da década de 1950 e ao longo das décadas de 1960 e

1970. Em plena Guerra Fria, as efervescências culturais e sociais – entre elas os movimentos feminista, negro e hippie – pareciam fascinar a cineasta. Com sua câmera curiosa e inquieta, ela passou a explorar os mais diversos lugares e contextos, registrando as contradições da vida e do dia a dia, amigos próximos e pessoas desconhecidas, o bairro onde morava em Paris (em especial a rua Daguerre) e territórios distantes (como Cuba, Irã, China e EUA). Embaralhando o público e o privado, o individual e o coletivo, ela estabelece um repertório sensível de fatos, personagens, cenários e objetos, sempre de modo questionador, leve e bem-humorado. Mas, como veremos a seguir, o engajamento presente em sua trajetória vai além de sair por aí filmando conflitos, manifestações e agendas ativistas. Na verdade, sua natureza política está menos no acontecimento e mais nas figuras que fazem parte do todo. Isso pode se expressar no conteúdo (narrações, entrevistas e imagens de diferentes origens), na forma (montagem, planos, enquadramentos, cortes) e também na dinâmica fomentada com o espectador (fazê-lo partilhar um mundo, fazê-lo refletir e deixar espaço para que ele preenche a obra com a própria subjetividade).

O objetivo da pesquisa será, portanto, efetuar uma leitura crítica da produção documentária de Varda a partir da análise de seus curtas *Salut les Cubains* (1963) e *Black Panthers* (1968). Para situar o binômio estética-política em tais filmes, usaremos os pensamentos do filósofo francês Jacques Rancière (2005, 2010), que propõe conceitos valiosos como partilha do sensível e efeito de dissenso, apontando a capacidade inerente ao regime estético das artes de reconfigurar o tempo, o espaço, as pessoas, as vozes e os corpos – quer dizer, o que tem ou não direito de aparecer na tela. Ao mergulharmos no percurso de Varda, identificaremos tal gesto político e notaremos que ele não está ligado a uma finalidade, um objetivo ou uma intenção militante. Como observa Rancière, não é o desejo de transformação social que determina o caráter político de uma obra. É justamente quando a motivação se suprime que a política se dá em Varda.

Nesta monografia, aliaremos a revisão bibliográfica à uma análise qualitativa de forma e conteúdo. Quanto à primeira, empregaremos as teorias de Nichols (2005) sobre os diferentes modos do documentário, principalmente o subjetivo/performático e o participativo; a cartografia de Corrigan (2015) sobre filme-ensaio, ao que acrescentaremos as ideias de Astruc (1999), Lins (2006), Roitman (2006), Veiga (2019) e Yakhni (2011). Para fundamentar este trabalho, adotaremos ainda os estudos de Almeida (2020) e Weinrichter (2007) sobre a voz no cinema ensaístico, bem como textos de Machado (2019) e Rancière (2010) sobre a montagem no documentário.

Em relação à análise fílmica, a metodologia utilizada apresenta um caráter qualitativo,

no qual "o conhecimento do pesquisador é parcial e limitado. O objetivo da amostra é de produzir informações aprofundadas e ilustrativas; seja ela pequena ou grande, o que importa é que ela seja capaz de produzir novas informações" (DESLAURIERS, 1991, p. 58). Os dois curtas serão, assim, o objeto privilegiado da pesquisa, que tomará cada um deles em particular e esmiuçará suas narrativas, percebendo a estrutura de sua constituição, quer dizer, seus elementos imagéticos e sonoros. Escolhemos *Salut les Cubains* e *Black Panthers* por acreditarmos que cada um deles se compromete com a política de um jeito único, o que nos ajuda a compor uma apreciação ampla e detalhada de Varda enquanto realizadora de documentários subjetivos.

No primeiro capítulo, traremos um breve panorama de sua carreira, olhando para sua condição inicial de fotógrafa no intuito de compreender sua ascensão como cineasta. Também iremos nos ater à conjuntura histórica da Nouvelle Vague e ao protagonismo de Varda em meio a tantos diretores homens. Abordaremos alguns de seus principais filmes para mapear suas referências e seu estilo, bem como enquadrar sua reinvenção do aparato cinematográfico como um fazer político. O que nos levará à chamada *cinécriture*, por meio da qual Varda se aventura a escrever sobre a película, dando-nos inúmeras evidências de sua inflexão ensaística. Entre elas estão a subjetividade, a experiência pública e o pensamento – estrutura tripartite defendida por Corrigan (2015).

No segundo capítulo, passaremos à análise propriamente dita de *Salut les Cubains*, uma fotomontagem feita por Varda durante sua visita a Cuba, pouco anos depois da chegada de Fidel Castro ao poder. Buscaremos entender como o curta de 1963 questiona o estatuto da imagem ao dar movimento para 1.500 fotografias na montagem, acompanhadas de uma narração em duas vozes – a de Varda como *off*, e a do ator Michel Piccoli como *over*. Será igualmente de nosso interesse examinar o posicionamento da cineasta diante da revolução cubana e sua simpatia pela cultura local – sobretudo pelos anônimos com que se deparou na ilha caribenha.

No segundo capítulo, analisaremos *Black Panthers*, um documentário rodado na cidade de Oakland, na Califórnia, e que retrata uma onda de protestos organizada pelo Partido dos Panteras Negras. Aqui, tentaremos mostrar como Varda se aproxima de um formato mais clássico com entrevistas e imagens em segundo plano, mas sem abrir mão de sua subjetividade e de sua abertura ao outro. Deixaremos o leitor a par dos diferentes modos do documentário assimilados por Varda, investigando como sua abordagem pode revelar seu alinhamento político. Apresentaremos os personagens do curta de 1968 para demonstrar que, mais uma vez, Varda está a serviço do sujeito.

Por fim, teceremos algumas considerações sobre temas, procedimentos e gestos que

perpassam *Salut les Cubains* e *Black Panthers*, comparando-os a partir das definições de Rancière. Articularemos a análise qualitativa de ambos os filmes à revisão da literatura teórica específica. Também serão sugeridas possibilidades de pesquisas futuras a respeito do cinema subjetivo realizado por outras mulheres.

2 INSPIRAÇÃO, CRIAÇÃO E PARTILHA: A JORNADA DE VARDA PELO CINEMA

Em seu documentário *Varda par Agnès* (2019), que combina imagens em movimento e palavras, a cineasta franco-belga se debruça, pela última vez, sobre seus 60 anos de carreira, seu processo criativo e sua maneira de enxergar tanto o ofício quanto a vida. "Nada pretensioso, apenas chaves", assim Varda define seu último projeto, que literalmente a coloca no centro do palco para revisitar e comentar sua nada ortodoxa obra. Entre os muitos pensamentos que divide com o espectador, Varda confessa que três palavras atravessam e sintetizam sua produção artística: "inspiração, criação e partilha".

Segundo ela, "inspiração é o porquê de você fazer um filme. As motivações, ideias, circunstâncias e acontecimentos que despertam o desejo de fazer um filme". Já criação está associada ao trabalho em si: "É como você faz o filme. Que meios você usa? Qual estrutura? Sozinho ou não sozinho? Em cores ou sem cores?", continua Varda (2019). Por fim, ela chega ao termo partilha. "Você não faz filmes para assisti-los sozinho; você faz filmes para mostrá-los. Um cinema vazio é o pesadelo de um cineasta!", brinca.

Uma vez estabelecidos os pilares da cinematografia de Varda, este capítulo se volta justamente para a gênese de seu trabalho, investigando suas motivações, bem como as referências que coletou ao longo de seus 90 anos. Nosso objetivo é mergulhar na história de Varda para entender como se forjam seu estilo e sua inserção na sétima arte. Ora considerada vanguardista, ora militante, Varda constrói seu cinema na fronteira entre a ficção e o documentário, o real e o imaginário, "transitando livremente por narrativas hibridas que diluem a diferenciação entre esses parâmetros" (YAKHNI, 2011, p. 20). Ao reposicionar "as noções, as intrigas, os argumentos dos diversos gêneros (neste caso a ficção e o documentário), no território da língua e do pensamento partilhados" (COELHO, 2013, p. 22), a realizadora transforma seu fazer cinema em um fazer político.

O que nos remete, em um segundo momento, à ideia de um não gênero fílmico que reflete o caráter ensaístico e experimental de Varda. Como afirma Silva (2013, p. 2), "não é uma forma definida, não é um gênero, não obedece a regras fixas, não é uma forma fechada, não é documentário, não é ficção, não é linear". Sua *cinécriture* se dá, na verdade, "por deslocamentos, associações, descobertas, incorporações do acaso" (YAKHNI, 2011, p. 20), que surgem do livre pensamento de Varda e que rompem com o efeito de verdade usualmente atribuído ao cinema documentário.

2.1 Uma pioneira para além da Nouvelle Vague

Erroneamente apelidada de “avó da Nouvelle Vague”, a cineasta foi, na verdade, a grande precursora da corrente artística que se popularizou no final da década de 1950 e atingiu seu ápice na primeira metade dos anos 1960. Sua carreira acabou particularmente associada ao grupo *rive gauche* (“margem esquerda”), vertente da Nouvelle Vague mais identificada com a política de esquerda e nascida na contramão da reformulação proposta pelos *Cahiers du Cinéma*. Primeiro, havia o fator geográfico: a "nova onda” se concentrava nos arredores do Quartier Latin, enquanto a reputada publicação de críticos-cinéfilos (entre eles François Truffaut, Jean-Luc Godard e Jacques Rivette) se localizava do lado direito do rio Sena.

Depois, havia o passado daqueles que compunham o *rive gauche*: em seus projetos, traziam referências da literatura e do documentário (bem como fotografia, pintura e poesia, no caso de Varda), renovando o olhar tradicional sobre o mundo, falando da juventude da época e brincando com os códigos cinematográficos. Ao lado de Varda, estavam nomes como Chris Marker, Alain Resnais, Jacques Demy e Jean Rouch. "Ao mesmo tempo literário, culto, excêntrico e de esquerda” (BAECQUE apud YAKHNI, 2011, p. 17), o grupo procurava outros modos de fazer cinema a partir da experimentação, realizando muitos de seus filmes *en temps réel* – com atores não profissionais, nos locais por onde passavam e gastando o menos possível.

Quando do lançamento de *La Pointe Courte*, o crítico André Bazin classificou a obra como vanguardista, mas não “no sentido tradicional da palavra, sendo este mais ou menos confundido com a herança do surrealismo ou pelo menos, com a destruição das estruturas de narração” (BAZIN, 1956). Para ele, a história contada por Varda era a mais simples do mundo: uma história do amor. “Não podemos naturalmente deixar de pensar em *Viagem à Itália*, de Rosselini [...], em que reencontramos um contraponto entre os sentimentos do herói e o ambiente geográfico e humano”, escreveu o teórico (1956) a respeito do filme italiano também datado de 1954. De um lado está a humilde Pointe Courte, vila de pescadores escolhida por Varda como *set*; do outro está a monumental cidade de Nápoles, explorada pelo diretor neorrealista.

Porém, como aponta Bazin, o filme de Varda difere muito pelo tom e pela técnica. Ela adota “um ponto de visto paradoxal de estilização dentro do registro realista: tudo nele é simples e natural e, ao mesmo tempo, depurado e composto; e seus heróis dizem apenas coisas inúteis e essenciais, como as palavras que nos escapam em sonhos” (BAZIN, 1956). Além disso, o crítico destaca a quebra de precedentes operada por Varda em um meio majoritariamente masculino: “Antes de mais nada, é um filme de mulher do mesmo modo que existem romances

femininos, o que é quase único no cinema" (BAZIN, 1956).

De fato, "único" seria um termo bastante preciso para caracterizar a estreia de Varda como diretora – quer por sua inovação formal e estética, quer por seu pioneirismo enquanto figura feminina e feminista. Com *La Pointe Courte*, ela causou uma boa primeira impressão: no ano seguinte ao lançamento, o filme foi exibido no Festival de Cannes e, como nos lembra Patrícia Machado (2019, p. 360), recebeu elogios na revista *Cahiers du Cinéma*, "especialmente pela estrutura da montagem [...], por mostrar diversos pontos de vista, por estabelecer um contraponto entre documento e ficção e, finalmente, pela qualidade dos diálogos".

Na época, tal publicação já se mostrava abertamente crítica ao chamado *cinéma de qualité*, que dominava o circuito comercial francês. Em seu célebre artigo *Une certaine tendance du cinéma français*, publicado em janeiro de 1954, Truffaut denunciou "uma certa tendência do cinema francês" a adaptar clássicos da literatura para as telas, criticando seus roteiros, sua direção e seus cenários. Entre os alvos estavam diretores como Autant-Lara (que realizara *Adúltera*, em 1947, e *Amor de outono*, em 1953), além dos roteiristas Jean Aurenche e Pierre Bost. Estes dois últimos foram particularmente atacados por Truffaut, opositor ferrenho do "cinema de roteiristas" que, fiel à obra literária, traía o cinema e suas possibilidades.

Mas Varda se distinguia de todos esses homens, bem como dos demais membros da Nouvelle Vague e, inclusive, do grupo *rive gauche*. "Seu histórico diferenciado e sua abordagem alternativa para a produção de filmes a tornam um caso especial, ou '*cas d'espèce*", resume Delphine Bénézet (2014, p. 3, tradução nossa)[1]. Ao contrário de boa parte de seus camaradas, Varda cresceu longe das cinematecas e cineclubes, no seio de uma família pequeno-burguesa que se interessava por pintura, teatro e poesia. Tal herança, vinda de um pai grego e uma mãe belga, justifica o fato de sua cultura iconográfica "se situar mais no contexto da pintura do que no repertório cinematográfico" (YAKHNI, 2011, p. 18).

Antes de debutar como diretora, Varda já apreciava e conhecia a tradição pictórica, de modo que muitos de seus filmes incorporam referências às artes plásticas. "Eu o fiz mais pelo amor à pintura e à escultura do que pelo amor ao cinema", assim define a motivação por trás de *La Pointe Courte* (VARDA apud MOWAT, 2015, p. 170, tradução nossa)[2]. Com forte influência surrealista, renascentista e clássica, a cineasta demonstra, desde o começo de sua carreira, um "desejo de reposicionar o canônico e trazer a arte icônica literalmente de volta à

[1] No original: "Her different background and her alternative approach to filmmaking make her a special case, or 'cas d'espèce'".

[2] No original: "Je l'ai fait plus par amour de la peinture et de la sculpture que par amour du cinéma".

vida" (MOWAT, 2015, p. 175, tradução nossa)[3]. Ela recupera, por exemplo, a pintura em longas como *As duas faces da felicidade* (1965), quando se utiliza da vibração de cor tendo em mente o impressionismo; ou em *Jane B. par Agnès V.* (1988), quando, ao lado da atriz Jane Birkin, se apropria de quadros famosos e converte seu caráter estático em imagens vivas (ou *tableaux vivants*). Quanto à escultura, Varda dedica seu poético curta *Les Dites Cariatides* (1984) às estátuas femininas gregas que, prisioneiras da Guerra do Peloponeso, hoje servem de ornamento e de suporte para as fachadas de Paris.

A poesia e a literatura marcam igualmente seu cinema. Na juventude, Varda lia as obras do americano John Dos Passos, do suíço Blaise Cendrars e da inglesa Virginia Woolf. Do primeiro, chamavam-lhe a atenção as colagens; do segundo, a liberdade de tons; da terceira, a interioridade – "características que lhe pareciam não ter equivalente na filmografia da qual tinha conhecimento até então, fossem os melodramas contemporâneos ou os filmes de época" (YAKHNI, 2011, p. 17). Além dos três autores, Varda cita e imprime em sua obra poetas franceses como Baudelaire, Rimbaud e Apollinaire, ou então Racine, Valéry e Prévert. Não à toa, seu autobiográfico *As Praias de Agnès* (2008) traz como protagonista uma mulher que perdeu a memória e se lembra apenas de poemas. De todos os infortúnios que viveu, a poesia é a única recordação que ainda permanece lá, abrindo, "com as palavras, portões e também janelas" (VARDA, 2009).

As leituras de Varda se tornam um traço pronunciado em seu universo criativo, que habita uma modalidade fronteiriça entre texto (narração ou escrita) e imagem, cinema e literatura, realidade e ficção. Um olhar atento a *La Pointe Courte* nos revela sua inflexão ensaística, uma vez que a própria cineasta disse, na época, se tratar de um "ensaio de filme para ser lido" (VARDA apud PRETO, 2016, p. 74). Inspirada na organização – e não na temática – do livro escrito por Faulkner, Varda tem a ideia de intercalar duas tramas diferentes que ocorrem ao mesmo tempo e no mesmo lugar: o cotidiano na aldeia de Sète, com os moradores interpretando seus próprios papéis; e o momento de crise de um "casal parisiense que vai até lá [...] para medir pela última vez a força do amor deles através, simplesmente, das palavras e de deambulações pelas paisagens marítimas" (DELVAUX, 2006, p. 40).

Em seu primeiro contato com a câmera de filmar, Varda dirige tanto personagens da vida real (os pescadores) quanto atores (Noiret e Monfort). Como aponta Claudine Delvaux (2006, p. 40), existe em *La Pointe Courte* "uma tensão sabiamente dosada entre efeito de realidade e efeito de ficção. Tudo é *mise-en-scène*". De um lado, assistimos à esposa limpando

[3] No original: "[...] desire to resituate the canonical and bring iconic art quite literally back to life".

frutos do mar recém-pescados, um gato em seu calcanhar à espera de um petisco. Do outro, acompanhamos a rotina da vila ser interrompida por diálogos extensos e teatralizados do casal. Como em uma colagem de impressões, passamos de um varal de roupas agitado pelo vento a *close-ups* de Monfort, que foi escalada "por causa de seu longo e fino pescoço e sua expressão facial calma e neutra, o que, para Varda, replicava os traços das mulheres pias que povoam o trabalho de Piero della Francesca" (MOWAT, 2015, p. 177, tradução nossa)[4].

Em *La Pointe Courte*, Varda experimentou algo inusitado: acostumada às imagens fixas da fotografia, ela então teve "o movimento à sua disposição, o que a faz explorar longos *travellings* e fluxos internos de planos, em cujos quadros os atores se deslocam constantemente" (KIERNIEW; MOSCHEN, 2017, p. 50). Feito com câmeras amadoras e de modo artesanal, o filme captura o espírito do cinema coletivo e experimental, à medida que Varda explora os recursos cinematográficos e se lança "na possibilidade do exercício livre de seu estilo, afastando-se de qualquer promessa trabalhada pelo 'cinema de roteiristas'" (KIERNIEW; MOSCHEN, 2015, p. 50). No interstício entre imaginário e real, *La Pointe Courte* opera uma "arte da composição que, no entanto, não nega o 'cinema como arte da realidade', [...] pois ele mantém e impõe-se uma visão do real tão forte que o espectador tem a impressão de ter, por um momento (durante o tempo do filme), vivido na intimidade dos pescadores" (DELVAUX, 2006, p. 40).

La Pointe Courte é o primeiro exemplo da presença fotográfica na filmografia de Varda, que nunca abandona uma arte pela outra. Já em seu primeiro filme, ela constrói imagens cinematográficas como uma imagem fotográfica, gesto paradoxal que se repetirá inúmeras vezes ao longo de sua carreira como cineasta. Para Delvaux (2006, p. 39), ao "mostrar a fotografia pelo cinema e através do cinema", Varda dá um pouco de vida e dinamismo a esse dispositivo imóvel, cujas imagens constituem "a memória, infiel, aproximativa, mas bastante sensível (ao mesmo tempo afetiva e imbuída de sentido)". À imobilidade, ela opõe o movimento da imagem cinematográfica, que "se se agita em torno da fotografia, [...] a faz reviver de outra maneira por um momento" (DELVAUX, 2006, p. 39). Longe de uma manifestação gratuita, a fotografia é, portanto, a própria essência de seu cinema:

> Não se trata apenas de mostrar, de fazer ver; deve-se também fazer passar a emoção, fazer sentir. Para isso, Varda vai utilizar as imagens, todas ou quase todas as imagens que a tocam e que foram feitas por ela. Não contente de tê-las captado do real, ela vai inscrevê-las nas imagens do presente, brincando assim com o tempo. [...] É questionar algo que se pensava congelado/imóvel para sempre. Pode-se traduzir tudo isso como uma luta contra o tempo que passa, nos escapa e nos desafia. (DELVAUX, 2006, p.

[4] No original: "[...] because of her long, slender neck and calm, rather blank facial expression, which, for Varda, replicated the traits of the pious women that people the work of Piero della Francesca".

39)

Apesar de atrapalhar os relógios, a obra de Varda também evidencia seu deslocamento intrínseco ao "acumular dois tempos do passado, acentuando duas vezes a distância em relação ao terceiro tempo, que é o do espectador assistindo ao filme" (DELVAUX, 2006, p. 39). A fotografia ainda se oferece à cineasta de outros modos: pela via do cartão-postal, como um ponto de partida para desconstruir estereótipos sobre os paraísos turísticos retratados em *Ô saisons, ô châteaux* (1957) e em *Du côté de la côte* (1958); ou pela via da fotomontagem realizada em *Salut les Cubains!* (1964), quando insufla uma vida cinematográfica às fotos tiradas durante uma viagem à Cuba, entre 1962 e 1963. De acordo com Delvaux (2006, p. 39), "o olhar de Agnès Varda sobre o mundo é um olhar não só observador, mas também um olhar que desloca, organiza, ordena e modifica até a composição".

Em *As Praias de Agnès*, Varda lembra que sua entrada oficial na Nouvelle Vague só ocorre quando Godard a indica para realizar *Cléo das 5 às 7* (1962), um filme de baixo orçamento que se tornaria um cânone em sua trajetória. Nele, a cineasta acompanha os passos de Cléo (Corinne Marchand), uma cantora que passa uma hora e meia perambulando pela cidade de Paris enquanto espera o resultado de um exame médico. Indicado à Palma de Ouro em Cannes, o longa pode ser visto como "uma resposta subversiva às representações estereotipadas da mulher na imprensa cor-de-rosa dos anos 60", posto que a protagonista se recusa a desempenhar o papel da "loira-*cliché*, definida pelo olhar dos homens" (PRETO, 2016, p. 73). O fato de Cléo querer olhar, e não ser olhada, transgride os modelos formais arregimentados pela Nouvelle Vague, cuja narrativa clássica consiste, segundo António Preto (2016, p. 76), "na representação de heróis masculinos que deambulam em longos planos sequência através da cidade, ao sabor da digressão, tanto quanto dos seus encontros com personagens femininas (invariavelmente secundárias)".

Como aponta Roberta Veiga (2019, p. 338), o cinema de Varda "sempre revelou uma insatisfação com modelos e padrões de visibilidade (em sua maioria machistas) e uma vontade de experimentar-se junto com a máquina cinema, ou seja, de colocar-se em obra na obra". Exatamente nesse processo, a cineasta pôde construir subjetividades femininas, com filmes que "manifestam relações pessoais de mulheres (muitas vezes com e entre mulheres) que, ao tomarem a câmera, tomam também uma posição em relação a si mesmas e ao outro e, por isso, instituem um lugar no mundo que é também um lugar de fala" (VEIGA, 2019, p. 340).

Agora reconhecida como a única integrante daquele movimento essencialmente masculino, Varda inscreve sua obra na experiência feminina a partir do desmonte das tradições representativas que insistiam em determinar a posição de personagens femininas no cinema,

quase sempre subordinadas ao paradigma do triplo olhar masculino (da câmara, das personagens e do público), como vemos em *Cléo das 5 às 7* ou *Sans toit ni loi* (1985). Nos últimos dois filmes – separados por mais de 20 anos –, encontramos o primeiro corte feminista operado por Varda: "as heroínas deixam de estar confinadas ao espaço doméstico para, sem contemplações, imporem o seu próprio olhar ao olhar daqueles que, no espaço público, procuram reconduzi-las à imagem convencional da sua condição feminil" (PRETO, 2016, p. 75-76). Em outros termos:

> […] quando as cineastas [Varda entre elas] trazem suas vidas íntimas e seus corpos para as obras, elas estão desfazendo o limite entre o privado (espaço no qual a mulher foi, historicamente, confinada em nome de suas atribuições domésticas de mãe, esposa e empregada) e o público (espaço de intervenção social, de construção e deliberação sobre as formas de vida urbana, do qual a mulher foi apartada). Nessa perspectiva, o fazer cinema como forma de elaboração de si, e das relações de vizinhança, é um fazer político. (VEIGA, 2019, p. 339)

Ao longo de sua jornada, a condição de mulher e o fato de não pertencer ao grupo dos *Cahiers du Cinéma* (não era cinéfila, tampouco escrevia críticas) transformaram Varda em uma *outsider* – "uma *persona* que a cineasta até mesmo cultivou por várias razões, incluindo seu desejo de afirmar sua individualidade" (BÉNÉZET, 2014, p. 10, tradução nossa)[5]. Isso talvez explique o destino de alguns de seus filmes dos anos 1960 e 1980, que acabaram classificados como produções menores ou de interesse crítico limitado – entre eles, *As duas faces da felicidade*; *Uma canta, a outra não* (1976); *Mur Murs* (1981); e *Documenteur* (1981). A despeito de uma certa marginalidade, os projetos de Varda reverberam para além da Nouvelle Vague por apresentarem uma grande liberdade de criação. Segundo Machado (2019, p. 361), isso "é não só um traço da personalidade de personagens criados para os filmes de ficção, como é também característica da maneira como Agnès Varda vai filmar as pessoas comuns e montar as imagens de diferentes naturezas, as quais ela incorpora nos documentários ensaísticos" (MACHADO, 2019, p. 361). Como reitera Preto (2016, p. 76), "para Varda, não interessa contar outra coisa, interessa contar de outra maneira".

Não à toa, sua abordagem é baseada no encontro com o outro, "dando destaque ao rosto anônimo que usualmente não é visto, por não ser digno de atenção" (COELHO, 2013, p. 24). Mesmo em suas ficções mais experimentais, Varda tem "o desejo de ver, o prazer de olhar os outros vendo (tê-los em seu poder)", conforme explica Delvaux (2006, p. 40). Em *Varda par Agnès*, a própria cineasta comenta seu processo de se voltar para a vizinhança: "Os outros me

[5] No original: "[...] a *persona* that the filmmaker has even cultivated for various reasons, including her desire to assert her individuality".

intrigam, me motivam, atiçam a minha curiosidade, me desconcertam, me fascinam. Se abríssemos as pessoas, acharíamos paisagens." E acrescenta:

> As pessoas estão no centro do meu trabalho. Pessoas reais. É assim que sempre me referi às pessoas que filmei em cidades ou no campo. Quando você filma algo, um lugar, uma paisagem, um grupo de pessoas – mesmo que o assunto seja específico –, o que você filma indica seu projeto mais profundo. (VARDA..., 2019)

Em seu cerne, o projeto de Varda envolve a captura de gestos, expressões e movimentos daqueles que "nunca fizeram parte da memória colectiva e muito menos da história" – e aqui pegamos emprestada a descrição de Susana de Sousa Dias (2012, p. 238) a respeito das imagens que compõem seu filme *Natureza Morta* (2005). Assim como a diretora portuguesa se dedica a recuperar fotografias de presos políticos do regime salazarista, poderíamos dizer que Varda deposita sua atenção sobre os "milhares de homens e mulheres anónimos, sem qualquer protagonismo político e de quem ninguém recorda o nome" (DIAS, 2012, p. 238). Ela não só registra e inscreve no presente seu mundo-sujeito, como lhe confere humanidade. Ao viajar e fazer viajar seu cinema por locais longínquos (Cuba, Irã, EUA) ou próximos (França ou mesmo Paris), a cineasta brinca com o espaço e obriga "o olhar a ver o que lhe havia escapado: lugares e pessoas com uma história; pessoas e lugares que fazem a História. História passada, histórias sendo construídas" (DELVAUX, 2006, p. 39).

A política segundo Jacques Rancière

Por um lado, há um teor político mais explícito em alguns dos filmes de Varda (documentais ou de ficção), que levantam diversas questões relacionadas com justiça, movimentos sociais e transformações culturais. Atenta e sensível aos momentos históricos que viveu, Varda perpassa debates de gênero quando reclama o direito feminino ao desejo, a libertação sexual da mulher e sua dissociação da maternidade – como em *Réponse de femmes* (1975) –, ou quando participa ativamente da luta contra a criminalização do aborto na França – como em *Uma canta, a outra não*. A cineasta também aborda a luta antirracista em curtas como *Black Panthers* (1968), ao filmar um protesto do Partido dos Panteras Negras na cidade americana de Oakland.

Já no longa *Os catadores e eu* (2000), ela trata de temas como consumo, desperdício e pobreza na sociedade capitalista, olhando para diferentes tipos de catadores que estão em contato com os restos de outras pessoas. Em *Loin du Vietnam* (1967), Varda se junta a vários realizadores da Nouvelle Vague (Resnais, Marker, Godard entre eles) para se posicionar contra a intervenção americana na Guerra do Vietnã. Em *L'Ópera-Mouffe* (1958), ela representa a

terceira idade a partir dos moradores esquecidos e envelhecidos da rua Mouffetard, em Paris. Sem esquecer de seu documentário *Mur Murs*, em que se interessa não só pelos murais que decoravam a Los Angeles de 1979, como por quem os pintava, por quem os via, por quem os pagava.

Por outro lado, há uma dimensão política que vai além das temáticas ou mesmo do propósito militante encontrados em Varda. Como bem observa Jacques Rancière (2010b, p. 46) em seus trabalhos, o cinema não é político pelas mensagens que transmite "nem pela maneira como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais". A política da arte reside justamente na reconfiguração e no recorte de um determinado espaço ou tempo, estabelecendo "maneiras de estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de..." (RANCIÈRE, 2010b, p. 46). A partir dos objetos com os quais habita esse espaço ou do ritmo que confere a esse tempo, o cinema consegue introduzir "uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas" (RANCIÈRE, 2010b, p. 46). Antes de constituir uma denúncia dos poderes ou uma luta pelo poder, a arte se compromete com a política ao determinar outras formas de ocupação desse tempo e desse espaço, ou seja, dos sujeitos e dos objetos que participam ou não de "ocupações comuns", "do privado e do público, das competências e das incompetências, que define uma comunidade política" (RANCIÈRE, 2010b, p. 46).

O regime estético das artes, como postulado por Rancière, se torna político ao abrigar uma indiferença radical de sujeitos – do termo francês *sujets*, que também pode significar "tema" ou "objeto". Para o filósofo (2010b, p. 47), a igualdade indiferente não diz respeito "à totalidade da população, todas as classes confundidas, mas a esse sujeito sem identidade particular chamado 'qualquer um'". Ainda segundo o filósofo (2005, p. 48), "a revolução estética é antes de tudo a glória do *qualquer um* – que é pictural e literária, antes de ser fotográfica ou cinematográfica". A revolução estética precede, assim, a revolução técnica, cabendo à nova ciência histórica e às artes da reprodução mecânica se inscreverem em sua lógica. Tida como um programa originalmente literário, a indiferença de sujeitos procura "passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir de seus vestígios" (RANCIÈRE, 2005, p. 49). Essa articulação atravessa a literatura e chega ao cinema, a nova arte da narrativa que está inserida em "um modo de visibilidade que, por um lado, revoga as escalas de grandeza da tradição representativa e, por outro, revoga o modelo oratório da palavra

em proveito da leitura dos signos sobre os corpos das coisas, dos homens e das sociedades" (RANCIÈRE, 2005, p. 50).

Inicialmente, poderíamos classificar a produção de Varda como política pelo simples fato de que, em um contexto dominado por homens, uma mulher que segura e dirige a câmera promove uma outra "partilha do sensível" – entendida por Rancière (2005) como um desafio à lei implícita que organiza o sistema de evidências sensíveis e que define lugares e partes em um mundo comum. Depois, poderíamos afirmar que a cineasta faz política ao invadir o sensível "com novas visibilidades, ritmos, papéis e dizeres que usualmente não têm parte no comum, na medida em que transportam as experiências, vozes e imagens daquelas [pessoas] que normalmente são excluídas" (COELHO, 2013, p. 29). Em um procedimento característico do regime estético das artes, Varda permite "que o anônimo seja não só capaz de tornar-se arte, mas também depositário de uma beleza específica" (RANCIÈRE, 2005, p. 47).

Em um terceiro momento, poderíamos situar a política nos filmes de Varda graças a sua capacidade de reconfigurar modelos clássicos de representação da realidade, afastando-se "de um sistema em que a dignidade dos temas [sua baixeza ou elevação] comandava a hierarquia dos gêneros da representação" (RANCIÈRE, 2005, p. 47). Como parte da revolução estética, Varda torna indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão das ficções, entre arte e não-arte – o que faz com que a aparência se dissolva na realidade e com que a arte e a política se dissolvam igualmente. Conforme explica Rancière (2005, p. 59), "a política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem 'ficções', isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer" – em outros termos, uma re-partilha do sensível está em jogo. E o filósofo (2010b, p. 53) ressalta: "Uma ficção não consiste em contar histórias imaginárias. É a construção de uma nova relação entre a aparência e a realidade, o visível e o seu significado, o singular e o comum".

Ao assimilar uma indiferença da arte e da vida, Varda cria dissensos no sensível, o que, para Rancière, é o cerne da política. "O dissenso traz um deslocamento no interior do comum, para aí colocar o que não era comum, redesenhando essa comunidade de forma a nela caber o que até então não tinha lugar" (COELHO, 2013, p. 14). Mais do que oferecer lições ou ter um alvo, mais do que produzir conhecimentos ou representações para a política, o cinema de Varda alcança o efeito de dissenso no seio de sua própria política, já que "a arte está destinada a se realizar se suprimindo para fundir-se com uma política que, também ela, se realiza se suprimindo" (RANCIÈRE, 2010b, p. 51). A partir de "agenciamentos de relações de regimes heterogêneos do sensível", a cineasta propõe "formas de reconfiguração da experiência que são o terreno sobre o qual podem se elaborar formas de subjetivação políticas que, por sua vez,

reconfiguram a experiência comum e suscitam novos dissensos artísticos" (RANCIÈRE, 2010b, p. 53).

Quando Rancière noz diz que a política da arte não se adequa à difusão de mensagens ou à produção de representações que servem a uma causa política, pensamos diretamente em Varda – mais especificamente em uma fala sua de 13 de fevereiro de 2019. Por ocasião do lançamento de *Varda por Agnès*, durante a 69ª edição do Festival Internacional de Cinema de Berlim, ela comentou o certo "engajamento político" que se costuma associar à sua obra: "Sempre fui de esquerda, mas nunca fui membro de um partido político. Nunca fiz, de fato, política em meus filmes, mas o espírito deles é cuidar das pessoas. Eu fico do lado dos trabalhadores, das mulheres. Sou uma feminista feliz. E nunca deixei de ser". Ao que contrapomos um instigante pensamento de Rancière (2010b, p. 51): "A arte faz política antes que os artistas o façam. Mas sobretudo a arte faz política de um modo que parece contradizer a própria vontade dos artistas de fazer – ou de não fazer – política em sua arte." Assim se dá a ruptura da relação causa/efeito no regime estético das artes: "É preciso não fazer arte para fazer arte e não fazer política para fazer política", pontua Rancière (2010b, p. 52). O que a política da arte produz, afinal, não é a passagem, e sim um "ponto de equivalência de um saber e de uma ignorância, de uma atividade e de uma passividade" (RANCIÈRE, 2010b, p. 52), "de um trabalho e de uma ociosidade, de um movimento e de uma imobilidade, [...] de uma solidão e de uma comunidade" (RANCIÈRE, 2010b, p. 50).

No intervalo entre arte e política, entendemos que Varda encara o cinema como "uma prática colaborativa de caráter estético e ético, e como uma forma de arte sinestésica" (BÉNÉZET, 2014, p. 3, tradução nossa)[6]. Não há duvidas de que o seu é um cinema de sensações que nos leva em "uma jornada intelectual e sensorial de descoberta", "que nos convida a participar e questionar nossa própria experiência" (BÉNÉZET, 2014, p. 6, tradução nossa)[7]. Em seu recorte experimental, Varda cria uma poderosa e elaborada miscelânea de imagens, palavras, vozes, sons e música, nos mais variados formatos e dispositivos. Entretanto, "é na inflexão ensaística de sua cinescrita – nos filmes-ensaios, nos quais o documentário (o encontro com o outro) e o pensamento (as impressões sobre o mundo) se juntam – que a cineasta se coloca, de fato, em cena" (VEIGA, 2019, p. 343).

---

[6] No original: "[...] an aesthetic and ethically-driven collaborative practice, and a synaesthetic art form".

[7] No original: "[...] an intellectual and sensory journey of discovery", "[…] which invites us to engage with and question our own experience".

2.1 Uma invenção narrativa: a *cinécriture* de Varda

O termo "ensaio" surgiu na França do final do século XVI e ganhou sua forma mais aceita com os escritos do filósofo Michel de Montaigne. Remete ao vocábulo francês *essai*, uma tentativa. Segundo Christy Wampole (2013), o ensaio configura "uma prosa de não-ficção curta, com um tema meditativo em seu centro e uma tendência a se afastar da certeza". Frequentemente, não se contenta dentro de seus limites genéricos e verte para outros formatos de texto. Já o conceito de "ensaísmo", concebido por Robert Musil, sintetiza a condição dos que vivem sem um objetivo específico, sem saber qual caminho seguir diante de uma bifurcação. Avessos ao pensamento hierárquico e finalista, tais sujeitos não querem "descobrir, conquistar ou provar alguma coisa, mas simplesmente experimentar" (WAMPOLE, 2013). Preferem contemplar as dificuldades da contemporaneidade e se rodear de incertezas do que aceitar uma categorização confinante.

Embora o ensaio constitua um gênero originalmente literário, nosso interesse maior aqui é analisar seu entrelaçamento com o cinema, que resulta no chamado filme-ensaio. Como nos lembra Timothy Corrigan (2015, p. 53), há uma história cinematográfica que precede a consolidação do ensaístico, "inserida na evolução do documentário e do cinema de vanguarda durante a primeira metade do século XX". O autor dá a devida atenção a diretores soviéticos como Dziga Vertov e Sergei Eisenstein, que, nos anos 1920, trouxeram temáticas e inovações já contrapostas ao cinema narrativo, antecipando as possibilidades de um cinema ensaístico. No longa *Um homem com uma câmera* (1929), Vertov reúne os sinais preliminares de uma nova linguagem cinematográfica ao "transformar a multiplicidade de diferentes indivíduos e funções sociais em um todo harmônico que transcende essas vibrantes diferenças" (CORRIGAN, 2015, p. 55). E o faz a partir de "planos que sobrepõem um olho humano e a lente da câmera", de modo que "o 'olho-cinema' [...] supera a limitação das visões humanas subjetivas, integrando-as às verdades objetivas maiores da vida [...]" (CORRIGAN, 2015, p. 55).

O filme-ensaio não deve ser, portanto, entendido como uma simples alternativa às tradições vanguardistas, documentárias ou narrativas. "Situado entre as categorias do realismo e da experiência formal e sintonizado com as possibilidades da 'expressão pública'", o ensaístico se apropria das antigas práticas históricas e "as reformula temporalmente como contrapontos dentro delas e para elas" (CORRIGAN, 2015, p. 53). Ele não cria formas inéditas de experimentação, realismo ou narrativa; antes de tudo, ele repensa "as existentes como um diálogo de ideias" (CORRIGAN, 2015, p. 54). Aliada a isso está a transformação da subjetividade tanto em um debate público quanto em um diálogo ideacional – o que atravessa

certos movimentos do documentário e da vanguarda em fim dos anos 1920 e início dos anos 1930, sobretudo com o advento do som sincronizado.

Porém, o cinema ensaístico só faria sua aparição decisiva entre os anos 1940 e 1950, mais especificamente após a Segunda Guerra Mundial. Na época, como aponta Corrigan (2015, p. 53), "a dinâmica de uma recepção interativa de ideias, associada aos documentários e filmes de vanguarda das décadas precedentes, iria se fundir a outras transformações na estética e na tecnologia do cinema, para introduzir [...] a prática do filme-ensaio". Citando Paul Arthur, Corrigan (2015, p. 66) recorda que "foi apenas 'depois do Holocausto – a prova de fogo para o papel do testemunho individual no trauma coletivo – que os filmes-ensaio adquiriram um contorno estético e um propósito moral distintos'". Em outras palavras:

> A crise da Segunda Guerra Mundial, o Holocausto, o trauma que viajou de Hiroshima para o mundo afora e a iminente guerra fria informam, em resumo, uma crise social, existencial e representacional que galvanizaria um imperativo ensaístico de questionar e debater não apenas um novo mundo, mas também os próprios termos pelos quais habitamos subjetivamente, dramatizamos publicamente e pensamos experiencialmente esse mundo. (CORRIGAN, 2015, p. 66)

A despeito de seus antecedentes históricos, o ensaístico se torna mais visível e generalizado na França do pós-guerra, devido ao papel social e institucional exercido por cineclubes como a *Cinémathèque Française*. Desde os anos 1920 e 1930, há no país uma tentativa de "localizar um lugar para o cinema que extraia o potencial público e dialógico desses filmes" (CORRIGAN, 2015, p. 60). Assim, os cineclubes franceses emergem como um ponto de encontro para artistas, intelectuais e espectadores, bem como "um fórum para o debate de questões e experiências estéticas e sociais" (CORRIGAN, 2015, p. 60). Reformulados nos anos 1950, tais ambientes atuam diretamente na formação de um público crítico, ativo e instruído, para o qual a sétima arte não se resume a um mero entretenimento. Longe de substituir o cinema comercial, os cineclubes fomentam o diálogo ensaístico de maneiras bem específicas: "[...] por meio de sua produção diversificada, residências de educação cinematográfica e, acima de tudo, por meio do *débat*, a discussão após a projeção" (CONWAY apud CORRIGAN, 2015, p. 61).

De 1950 até o fim dos anos 1970, a Nouvelle Vague ocupa uma posição de grande destaque na exploração do filme-ensaio, justamente por constituir "menos uma nova onda de diretores (...) e mais uma nova onda de espectadores" (RESNAIS apud CORRIGAN, 2015, p. 67). Entre as obras francesas consideradas pioneiras do ensaístico estão os curtas *Van Gogh* (1948), de Resnais; *Le sang des bêtes* (1948) e *Hôtel des Invalides* (1951), de Georges Franju; e o longa *Carta da Sibéria* (1957), de Marker. Mais adiante, Godard se consagraria como um dos mais renomados ensaístas cinematográficos ao realizar *Viver a vida* (1962), *Masculino-*

Feminino (1966) e *Duas ou três coisas que eu sei dela* (1967). Entretanto, como ressalta Corrigan (2015, p. 69), "os cineastas da chamada *rive gauche* [...] figuram mais logicamente na formação do filme-ensaio por causa de seu interesse consistente nas ligações interdisciplinares do cinema com a literatura e as outras artes".

É nesse terreno que Agnès Varda deixa sua marca mais emblemática, abraçando o legado literário e fotográfico do ensaio como uma maneira de criar filmes que joguem com fato e ficção, documentário e experimental, não narrativo e narrativo. Uma vez que o ensaístico se baseia na "estrutura tripartite de subjetividade, experiência pública e pensamento" (CORRIGAN, 2015, p. 65), a obra de Varda nos oferece "um mapa quase único do movimento histórico do filme-ensaio, de sua associação ao cinema francês dos anos 1950 até seu desenvolvimento e expansão contínuos no presente digital" (CORRIGAN, 2015, p. 73). Basta tomar como ponto de partida sua *cinécriture*, que posiciona seu fazer artístico fora de qualquer formato ou concepção fechada, além de revelar "seu modo de pensar o cinema como uma forma de escrita, que por sua vez tem como mola propulsora uma interrogação sobre o estatuto das imagens. [...] pois é a partir delas que Varda se aventura a explorar o mundo" (ROITMAN, p. 28-29).

Dona de uma narrativa heteróclita mesmo para os padrões da Nouvelle Vague, Varda sempre assinou seus roteiros e gostava de se chamar (e de ser chamada) de cinescritora. Em uma simbiose entre cinema e literatura, a cineasta transpõe "as fronteiras do determinado para encontrar, na imagem, uma escrita, uma ficção" (KIERNIEW; MOSCHEN, 2017, p. 51). Ao arrastar "o documentário para uma dimensão conceitual, impressionista e subjetiva, sem ceder à ficção como gênero, mas ao pensamento que fabula", o ensaístico em Varda corresponde a "um pendor, uma demanda, uma busca, pela imagem como forma de elaboração do próximo, do íntimo e do familiar, de si ou da subjetividade (feminina) que parte e depende das relações com a alteridade: os outros, o grande outro, o próprio cinema" (VEIGA, 2019, p. 337).

Varda cria, portanto, novos paradigmas em suas narrativas ensaísticas – entre eles, "a transparência do modo de narrar, a revelação do ponto de vista, a interferência do próprio realizador ou a sua participação direta dentro da narrativa" (YAKHNI, 2015, p. 19). Ela traça sobre a película reflexões acerca do mundo ou impactos de sua experiência com o mundo, em uma "escrita que presentifica um tempo na mesma medida em que reivindica um futuro e não esquece um passado" (KIERNIEW; MOSCHEN, 2017, p. 56). O que nos remete ao conceito de *caméra-stylo* (ou câmera-caneta) proposto por Alexandre Astruc em seu ensaio *Naissance d'une nouvelle avant-garde, la caméra-stylo*, de 1948. Nesse texto, publicado originalmente na revista *L'écran français*, Astruc explica que o cinema estava se tornando, na época, um meio

de expressão e, logo, uma linguagem – assim como a pintura e o romance. Segundo o autor (1999, p. 320), o cinema se separaria "da tirania do visual, da imagem pela imagem, da comédia fácil, do concreto, para se tornar um meio de escrita tão flexível e sutil como o da linguagem escrita". Somente o cinema poderia dar conta das ideias e visões de mundo em curso, bem como de qualquer tipo de realidade ou qualquer setor do pensamento.

Para Astruc (1999, p. 322), o futuro da sétima arte residiria na possibilidade de o ensaísta escrever diretamente sobre a película, "sem mesmo passar pelas associações pesadas de imagens que fizeram as delícias do cinema mudo". O autor argumenta que a passagem entre uma imagem e outra não requer uma associação simbólica; ao contrário, essas ideias e significações "existem na própria imagem, no desenvolvimento do filme, nos gestos das personagens, nos seus discursos, nos movimentos de câmera que ligam os objetos e as personagens a estes" (ASTRUC, 1999, p. 323). Ainda de acordo com Astruc (1999, p. 324-325), não é possível estabelecer uma diferença entre aquele que pensou a obra (o realizador) e aquele que a escreveu (o autor), de modo que "o autor escreve com a câmera como um escritor escreve com a sua caneta".

Sob a ótica de uma linguagem própria e o mais transparente possível, tal cinema relaciona imagem e texto sem se confundir com a prática do "cinema de roteiristas". O filme-ensaio engendra, na verdade, códigos que transbordam o "domínio estreito do realismo e do imaginário social ligados ao romance popular" (ASTRUC, 1999, p. 322). É o que Corrigan (2015, p. 67) enxerga como uma nova direção, "que dramatizaria a subjetividade cinematográfica como um empreendimento intelectual que se move para além dos modelos do cinema narrativo e do documentário tradicional, mas [...] capaz de incorporar esses modelos".

Por ser um movimento que recupera o teor ficcional da literatura, a Nouvelle Vague articula um novo tipo de cinema que pode expressar ideias e que experimenta caminhos de criação – sobretudo ao revitalizar o potencial do "filme curto", que, segundo Godard (apud CORRIGAN, 2015, p. 70), é uma "exploração das possibilidades da técnica cinematográfica, mas uma exploração tão rigorosa que vai além de seu próprio propósito". Transformando a câmera em caneta, a corrente francesa traz tanto a palavra oral quanto a escrita para as telas, de modo a libertar "as imagens fílmicas das amarras da verdade, de apresentar um filme ou uma obra fiel e comprometida com a realidade" (KIERNIEW; MOSCHEN, 2017, p. 53). Em uma prática ensaística que transporta os modos do processo literário para o cinema, a Nouvelle Vague "extrai palavras-imagens capazes de instaurar significantes numa posição que rompem com o modelo tradicional, tencionando, na mesma medida, os paradigmas da imagem-verdade e consolidando um novo regime da imagem-ficção-verdade" (KIERNIEW; MOSCHEN, 2017,

p. 52).

Não à toa, Varda realiza o longa *Documenteur*, cujo título encerra um trocadilho com os vocábulos franceses *documentaire* (documentário) e *menteur* (mentiroso), em um claro questionamento desse gênero como reflexo ou registro da realidade, bem como do efeito de verdade da imagem. Cabe destacar que a cineasta não necessariamente nega a ficção, uma vez que, como aponta Rancière (2010a), o filme documentário não consiste no oposto de um filme de ficção. Se a ficção "é a prática dos meios de arte para construir um 'sistema' de ações representadas, de formas agregadas, de signos que se respondem", o documentário não se torna antagônico a ela por apresentar "imagens saídas da realidade cotidiana ou de documentos de arquivos sobre acontecimentos confirmados, em vez de empregar atores para interpretar uma história inventada" (RANCIÈRE, 2010a, p. 180). O cinema documentário, continua o filósofo,

> [...] não opõe o já dado do real à invenção ficcional. Simplesmente o real não é, para ele, um efeito a ser produzir, mas um dado a compreender. O filme documentário, portanto, pode isolar o trabalho artístico da ficção dissociando-o daquilo que a ele facilmente se identifica: a produção imaginária de verossimilhança e de efeitos do real. Ele pode levar o trabalho artístico a sua essência: uma maneira de decupar uma história em sequências ou de editar histórias, de ligar e separar as vozes e os corpos, os sons e as imagens, de esticar ou comprimir tempos. (RANCIÈRE, 2010a, p. 180)

Como primeiro elemento da estrutura tripartite que Corrigan atribui ao filme-ensaio, a subjetividade nos chama imediatamente a atenção quando analisamos a obra de Varda. Segundo Julieta Roitman (2006, p. 28), a cineasta "deixa transparecer uma forma de subjetividade assumidamente aberta, contraditória, fragmentada, fluida", enquanto Consuelo Lins (2006, p. 34) nos lembra que, para Varda, "a subjetividade no documentário está muito mais ligada a uma certa maneira de olhar o mundo em um determinado momento da história do que às histórias de vida do diretor". Uma terceira definição nos ajuda a situar a produção de Varda dentro da perspectiva ensaística: "um esboçar contínuo do eu à medida que ele se dissolve no mundo, especialmente como uma mediação crescente sobre o rascunho do eu contraposto às evanescências do tempo" (CORRIGAN, 2015, p. 75).

Fato é que, em sua filmografia, ela busca respostas a questões e provocações de sua subjetividade não resolvida, com uma incompletude que transparece o processo artístico e intelectual em andamento. "Ela constrói dispositivos de filmagem para se liberar de suas histórias pessoais, dos seus dramas, dos seus segredos e capturar o que surge do seu encontro com o mundo", escreve Lins (2006, p. 35). Percorrendo diferentes circuitos entre ideias, imagens, sons, movimentos e palavras, Varda incorpora um posicionamento subjetivo e auto-referencial em seu cinema. Na contramão "do discurso puramente autobiográfico ou objetivamente documental", suas narrativas não se limitam "ao relato do objeto sobre o qual se

debruça", mas sim a "filmes nos quais ela se expõe, mostra suas intenções, seus pensamentos, 'pinta seus pensamentos'" (ROITMAN, 2006, p. 29). Com uma escrita fundada no sujeito, Varda equilibra "a representação documentária e uma pronunciada nota subjetiva que consistentemente pede a nossa reflexão dialógica e ideacional" (CORRIGAN, 2015, p. 62).

L'Ópera-Mouffe é, de acordo com a cineasta, seu primeiro documentário subjetivo, o que fica claro a partir do subtítulo "caderno de notas filmadas/rua Mouffetard em Paris por/uma mulher grávida em 1958". Depois de realizar *Ô saisons, ô châteaux* – encomendado pelo *Office National du Tourisme* da França, com o intuito promover os castelos do Vale de Loire –, Varda se diz decepcionada por ter feito um filme institucional e decide se consolar rodando algo mais pessoal (VARDA, 1965). Com uma câmera 16 mm e uma cadeira de ferro dobrável, ela se posiciona no alto da rua em declive para filmar sua população de desafortunados, bem como o vai e vem do comércio local de legumes, verduras, pães e flores. Embora apareça grávida de sua primeira filha e nua no início de *L'Ópera-Mouffe*, o curta se volta muito mais para as pessoas que circulam pela carinhosamente apelidada "Mouffe" do que para Varda propriamente.

Isso demonstra que as associações operadas pela cineasta se encontram em uma necessária imbricação entre sujeito e objeto, o que Corrigan (2015, p. 71) caracteriza como "uma forma transicional, minimamente autorizada e relativamente amorfa da subjetividade pessoal, a substituição de uma organização teleológica por uma atividade definida pelo próprio objeto, e uma sobreposição produtivamente distorcedora de sujeito e objeto". Mesmo quando "ela está em questão, quando vemos seus filhos, sua casa, suas mãos, seu corpo, é sempre em relação ao que ela não é, a um 'fora' que lhe seduz e com condições de modificá-la por ser justamente exterior a ela", observa Lins (2006, p. 35). Basta tomar como exemplo seu filme *Daguerréotypes* (1975), considerado por ela um "álbum de bairro" ou sua "Ópera-Daguerre".

Quando filma, dentro de um raio de 90 metros, os pequenos comerciantes da pitoresca rua onde morava, no 14º distrito de Paris, Varda mostra uma disponibilidade, uma atenção e uma escuta ao outro, à vizinhança. Em suas palavras: "Tentei uma aproximação completamente cotidiana, buscando captar sua maneira de viver, seus gestos" (VARDA, 1975). Ao final, ela interroga explicitamente sua criação, quer dizer, as imagens que realizou: "Tudo isso forma uma reportagem, uma homenagem, um ensaio, um pesar, uma reprimenda ou uma aproximação?" Esse tipo de articulação entre sua subjetividade e as pessoas e coisas que filma "não é limitada pela ordem temporal, mas, antes pelo contrário, tende a ignorar o tempo e a percorrer a história em função de afinidades e movimentos de deriva" (KIERNIEW; MOSCHEN, 2017, p. 54).

Como sintetiza Lins (2006, p. 53), "essa é a forma que ela inventou para se desprender de si, transformando a si e sua maneira de ver o mundo". Ao que Roitman (2006, p. 30) parece acrescentar: "Agnès Varda é o exemplo primeiro da transposição do 'eu como outro' para o 'eu para o outro', para o mundo, sempre empunhando sua corajosa câmera-caneta". Com a subjetividade em processo de permanente construção e desconstrução, os documentários de Varda "se configuram por meio da intimidade, tanto na observação do familiar, quanto na criação de pequenos encontros que reformulam a simbiose de si mesmo com a alteridade" (ROITMAN, 2006, p. 29). Consequentemente, a cineasta se desvencilha da postura distanciada, séria e objetiva do documentarista tradicional, que pretende apresentar e capturar o universo do outro "como se este não tivesse qualquer ligação com seu próprio mundo e, mais, como se o aparato técnico, os dispositivos de filmagem e o próprio olhar do diretor não determinassem as relações estabelecidas entre imagem/mundo/espectador" (ROITMAN, 2006, p. 29).

O que nos leva ao segundo elemento da estrutura tripartite atrelada ao ensaístico: a experiência pública, ou "uma experiência comunitária [...] esticada entre o outro íntimo do eu e o Outro público que rodeia um eu" (CORRIGAN, 2015, p. 57). Na obra de Varda, a tentativa de "construir o espaço do próximo e do pessoal pelo outro realiza-se através da experiência com o público, tanto no sentido que vem do dispositivo cinema como também do que vem dos mundos e sujeitos filmados [...]" (VEIGA, 2019, p. 338). Nessa busca eternamente incompleta de si pelo outro (e do outro por si), a cineasta repensa "o eu como uma função de uma esfera pública desestabilizada" (CORRIGAN, 2015, p. 66), de modo que seu cinema traz "um 'esboço' conceitual capaz de liberar uma subjetividade distinta como um pensar público" (CORRIGAN, 2015, p. 69).

Antes de tudo, suas imagens são amostras, pistas ou chaves – como ela mesma diz em *Varda par Agnès* – que convidam o espectador a estabelecer relações entre elas. Filmes-ensaios como os de Varda chamam "a atenção do leitor/espectador para a natureza do que se está lendo/vendo, explicitando sua expressão crítica" (ROITMAN, 2006, p. 28). No trabalho de Varda, "os espectadores não são apenas corpos e mentes a serem solicitados, mas também 'sujeitos de (potencial) agência e atores na história'" (RABINOWITZ apud BÉNÉZET, 2014, p. 5, tradução nossa)[8]. Ciente da complexidade e da pluralidade dos significados produzidos no e pelo público, a cineasta explica: "É uma chave perdida, ou então uma porta para a qual não temos a chave. Ou uma chave que não nos serve para nada. Eu sempre tento propagar nos

[8] No original: "[…] spectators are not only bodies and minds to be solicited, but also 'subjects of (potential) agency and actors in history'".

espectadores possibilidades, janelas... Nós podemos abrir a janela e partir" (VARDA, 2009).

Prova disso está em seu longa *Os catadores e eu*, que narra a árdua jornada de recicladores, respigadores e recuperadores na sociedade contemporânea. Agora septuagenária e experimentando pela primeira vez uma pequena câmera digital, Varda não só filma pessoas anônimas que recolhem as sobras das feiras ou dos grandes supermercados, como "colhe" fragmentos subjetivos e lembranças de um "eu" ao registrar um mundo fugaz pós-consumo, pós-exclusão e pós-envelhecimento. Assim, a cineasta nos convoca a "conhecer sua intimidade, sua casa, os sulcos de seu rosto e suas memórias, e a partir de então refletir sobre a sociedade em que vivemos e nosso próprio papel nela" (ROITMAN, 2006, p. 29).

Outro exemplo de sua experiência pessoal tornada pública é o curta *Ulysses*, em que Varda investiga os componentes de uma foto tirada por ela em 1954: uma cabra morta, uma criança nua que está sentada na areia e que observa o animal, um homem igualmente nu que fita o mar. A partir do questionamento de uma imagem móvel, Varda reencontra seus personagens 28 anos depois e flerta com a memória de ambos – o homem lembra de pouca coisa, o menino (Ulysses) não se recorda de nada. Varda, então, interroga a si mesma como em um autoexame: "Será que eu sei o que me passava pela cabeça ao fazer essa foto?" Prontamente, embarca em uma jornada para tentar entender o mundo da época, daquele 9 de maio de 1954, vasculhando as atualidades cinematográficas e os jornais do dia. Por fim, a cineasta volta a questionar o estatuto da imagem. "O que nos leva a pensar que não há nada a dizer sobre uma fotografia ou que todos os palpites são permitidos, Varda nos deixando perfeitamente livres a escutar o que se vê ou a olhar o que se diz", destaca o crítico Gérard Lefort (1984). Com quem Roitman (2006, p. 30) parece concordar: "Agnès Varda nos mostra que toda imagem precisa da justaposição interpelativa da cineasta e do espectador para se desdobrar e criar sentidos".

Resta-nos examinar o último elemento da estrutura tripartite do filme-ensaio: o pensamento. Se Arlindo Machado (apud KIERNIEW; MOSCHEN, 2017, p. 54) nos esclarece que "o cinema é uma forma de pensamento, um apanhado de ideias, emoções, afetos por um discurso de imagens e sons tão densos quanto o discurso das palavras", o cinema de Varda aceita "sua luta continuamente frustrada para pensar o mundo por meio da linguagem" (CORRIGAN, 2015, p. 57). Sua obra, sobretudo em seu recorte ensaístico, dá a ver o seu livre pensar: sensações, divagações, estados de espírito, impressões, associações, reflexões e ideias – "que revelam, pela imagem escrita, a sua ficção" (KIERNIEW; MOSCHEN, 2017, p. 55). Na incerteza de um conhecimento, Varda explora a fragmentação e a descontinuidade de sua subjetividade autoral, submetendo a narrativa, a experimentação e a documentação ao nível do pensamento. Tidos como um diário ou caderno de anotações, seus filmes "se sucedem ano após

ano, mas todos sempre parecem ser uma continuação do mesmo, formando um suporte de proliferação de ideias livres e inacabadas" (ROITMAN, 2006, p. 28).

Ao longo de sua trajetória, Varda reluta em seguir modelos de produção pré-estabelecidos e se entrega ao desejo da inovação. Como alguém que sempre acreditou na potência do acaso, a cineasta "deixar-se conduzir pelo inesperado, [...] por uma leitura desviante aberta à poética daquilo que não se sabe" (KIERNIEW; MOSCHEN, 2017, p. 51). O acaso se faz presente em uma encenação isenta de marcações, na luz natural, nos cenários externos, no uso da rua e de atores amadores; mas também na escolha do que filmar de acordo com o que sentia naquele momento específico. Segundo Machado (2019, p. 363):

> Em princípio, trata-se de um processo muito intuitivo, mas um olhar detido para as imagens revela que ela criou uma espécie de dispositivo que permitia acolher o acaso e o imprevisto e, principalmente, que não passava tão despercebida por aqueles que filmava.

Em *L'Ópera-Mouffe*, uma abóbora nos remete a um ventre, a imagem de uma criança se contrapõe a de um velho, uma pomba presa dentro de um vidro nos faz pensar na condição da gravidez. Não há uma ação em curso, e sim estados emocionais que se encadeiam uns aos outros em frações de uma trama, sendo igualmente encadeados pelos pensamentos de Varda. Por meio dos signos que lança na tela, a cineasta pede ao espectador que se implique em sua imagem que é escrita e pensamento em ato. Quando o "eu" se torna simultaneamente narrador e personagem, os limites entre documentário e ficção, real e imaginário, se confundem, "explicitando o aparato cinematográfico e dando lugar a uma indiscernibilidade entre o que a câmera mostra e o que o personagem vê [...]" (KIERNIEW; MOSCHEN, 2017, p. 52). Em Varda, "as imagens escapam do presente de sua representação e vão se alojar para além, entre as dobras do presente, passado e futuro na medida em que se apresentam como pensamento em devir, dirigindo o nosso olhar para além das imagens" (YAKHNI, 2011, p. 20).

No interstício entre subjetividade, experiência pública e pensamento está a voz, isto é, a construção, enunciação ou narração do discurso – um traço ensaístico frequente em Varda, sobre o qual nos detemos agora. De acordo com Antonio Weinrichter (2007, p. 28), a história do filme-ensaio consiste em uma *voice story*, uma vez que o comentário verbal pode modificar tanto o valor e quanto a potência da imagem. O cinema, apreendido como um meio eminentemente visual (em que se mostra e se vê), se depara no ensaístico com a necessidade da palavra (de contar e de se fazer ouvir), desembocando no que Weinrichter chama de uma "terceira linguagem". A primeiro é a língua paterna: racional e impessoal, do poder social e acadêmico, do discurso histórico, da esfera pública, que cria "uma distância entre o eu e o objeto

ou o Outro" (WEINRICHTER, 2007, p. 29, tradução nossa)[9]. A segunda é a língua materna: comum e sem pretensões, autocentrada em um corpo vulnerável, "que não separa e sim conecta, oferece a experiência como única verdade" (WEINRICHTER, 2007, p. 29, tradução nossa)[10]. Intermediária entre as outras duas, a voz ensaística funde o discurso público e a experiência privada, "capaz de argumentar sem autoritarismo, mas sem se reduzir ao âmbito doméstico" (WEINRICHTER, 2007, p. 29, tradução nossa)[11].

No caso de Varda, "o que caracteriza a voz ensaística seria um caminho de ida e volta do documentário em torno do comentário verbal, até encontrar um novo *tom*" (WEINRICHTER, p. 28, tradução nossa)[12]. A voz da cineasta, aliás, destoa radicalmente da "voz de Deus" que marca o documentário tradicional: onipresente, onisciente e masculina. Nadando contra a correnteza sexista, Varda "abandona essa voz incorpórea, desencarnada, cheia de suprema autoridade epistemológica [...] e se apresenta com uma perspectiva mais tentativa, incompleta, incerta e fragmentada" (WEINRICHTER, 2007, p. 28-29, tradução nossa)[13]. A sua não é uma voz expositiva ou didática, que descreve, explica ou fornece informações sobre o que aparece na tela. É uma voz que tem pouca clareza ou certeza, "que faz perguntas, se questiona, se contradiz, mas, acima de tudo, busca, experimenta" (YAKHNI, 2011, p. 173). Como nos lembra Lins (2006, p. 35), Varda reinventa o comentário social, junto de Rouch (*Eu, um negro*, 1958) e Marker (*Carta da Sibéria*), ao trazer para o documentário "humor, ironia, paradoxo, contradição, dimensões desprezadas por essa forma de cinema séria e com uma função social a cumprir".

A voz ensaística materializa o questionamento, o ceticismo ou mesmo a crítica constante acerca do significado das imagens. Em sua obra, Varda não dita, tampouco coordena os elementos conforme uma lógica discursiva. Muito pelo contrário, a cineasta renova "a relação entre imagem e som em favor de associações inauditas do espaço sonoro do cinema com o espaço visual" (LINS, 2006, p. 34), de modo que "aquilo que se diz não é necessariamente o que se deseja significar por completo" (ALMEIDA, 2020, p. 160). Ao promover uma disjunção imagético-sonora, Varda enfatiza o próprio processo reflexivo de construção do filme-ensaio: "sua capacidade de produzir sentido, para *dizer algo* sobre, ou a partir de, do material que

---

[9] No original: "[...] una distancia entre el yo y el objeto o el Outro".
[10] No original: "[...] que no separa sino que conecta, ofrece la experiencia como única verdad [...]".
[11] No original: "[...] capaz de argumentar sin autoritarismo pero sin reducirse al ámbito doméstico".
[12] No original: "Lo que caracterizaría a la voz ensayística sería un camino de ida y vuelta del documental en torno al comentário verbal hasta encontrar un nuevo *tono*".
[13] No original: "[...] abandona esa voz incorpórea, desencarnada, llena de suprema autoridad epistemológica [...] y se presenta con una perspectiva más tentativa, incompleta, incierta, fragmentada [...]".

manipula" (WEINRICHTER, p. 30, tradução nossa)[14]. Em seu jogo voz/imagem, Varda se distancia dos recursos visuais para (re)examiná-los, (re)avaliá-los, (re)interpretá-los – um movimento que Weinrichter define como "frear a imagem" ou colocá-la em "segundo grau" para poder usá-la fora de "sua função originária (narrativa, observacional)", para poder voltar a olhá-la "enquanto representação, e não apenas ler o que representa" (WEINRICHTER, 2007, p. 28, tradução nossa)[15]. Posto em análise o dispositivo técnico, bem como o ato de filmar, "a conclusão a que chega o realizador [ou nossa realizadora] é compartilhada conosco por meio do comentário verbal" (ALMEIDA, 2020, p. 161).

Se tomarmos como pressuposto que a essência do cinema está alojada na fragmentação e na heterogeneidade de imagens, espaços e tempos, concluiremos que a montagem é sua "ferramenta primordial para organizar a descontinuidade da qual partem as narrativas cinematográficas" (ALMEIDA, 2020, p. 156). Segundo Weinrichter (2007, p. 30-31, tradução nossa)[16], "a montagem é a forma natural que o cinema tem de *pensar*" ou de "arrancar da imagem outro sentido que seu conteúdo literal". É pela colagem de materiais visuais e sonoros que o realizador propõe uma reflexão sobre a distância percorrida entre o sentido original da imagem e o novo adquirido fora de contexto – o que equivale, em se tratando do documentário, a calcular "as potências de significação e os valores de verdade" (RANCIÈRE, 2010a, p. 182). Mais do que no cinema de ficção, a montagem no documentário joga "com as concordâncias e discordâncias entre vozes narrativas e as séries de imagens de época, de proveniência e significados variáveis" (RANCIÈRE, 2010a, p. 182).

Enquanto documentarista de caráter ensaístico, Varda usa a voz – sobretudo a narração em *off* – como material de composição que se junta aos demais na montagem. Esta última, entendida em seu *lato sensu* por Rancière (2010a, p. 182), permite a construção de "uma história e um sentido pelo direito que se atribui de combinar livremente os significados, de 're-ver' as imagens, de encadeá-las de outro modo, de restringir ou de alargar sua capacidade de sentido e de expressão". Varda não dissimula o contorno ou a disparidade dos elementos que compõem seus filmes. Na contramão do cinema convencional – que tenta disfarçar sua própria operação com ligações invisíveis entre planos ou pela cronologia –, a cineasta perfaz uma montagem entre imagens cuja sequencialidade "não cria uma continuidade espaço-temporal e causal, mas

---

[14] No original: "[...] sobre su capacidad para producir sentido, para *decir algo* sobre, o a partir de, el material que manipula [...]".

[15] No original: "[...] su función originaria (narrativa, observacional) [...]", "[...] en cuanto representación, no leer sólo lo que representa".

[16] No original: "El montaje es la forma natural que tiene el cine [...] de *pensar*", "[...] arrancar de la imagen otro sentido que su contenido literal".

sim uma continuidade discursiva" (WEINRICHTER, p. 28, tradução nossa)[17]. Como visto em *La Pointe Courte*, a imagem de Varda ganha força discursiva justamente quando se insere em uma fronteira que, ao invés de aprisionar o sentido, está aberta a novos arranjos, apropriações e desmontagens, ou seja, ressignificações. Uma vez articulada com a voz ensaística, sua imagem encerra uma capacidade metafórica, como fragmentos daquilo que Varda sugere ao espectador quando lhe pede para ler uma determinada sequência.

Machado (2019, p. 359) situa a montagem da cineasta como uma que aproxima corpos, gestos, olhares, falas e singularidades das pessoas que filma, "tornando visíveis semelhanças antes despercebidas, numa montagem que escapa a qualquer tipo de hierarquia". Ela mesma uma catadora de espaços, memórias, imagens ou "pedaços de vida", Varda nos demonstra que "o princípio formal, a maneira de montar o que se conta ou mostra, é tão importante quanto o que se conta e o que se revela nas imagens" (MACHADO, 2019, p. 367). A cada filme seu, escreve Veiga (2019, p. 341), "uma nova relação com a máquina cinema e com o fora inventa um dispositivo singular e recoloca a subjetividade em devir". A obra de Varda é, em suma, um processo criativo que jamais se completa. Uma atenção curiosa ao outro, ao que ninguém costuma olhar, ao detalhe da imagem. Uma identidade deslizante, múltipla, construída de fragmentos e transitoriedade. Uma jornada singular.

[17] No original: "[...] no crea una continuidad espacio-temporal y causal, sino una continuidad discursiva".

3 *SALUT LES CUBAINS*

Em 1º de janeiro de 1959, o líder guerrilheiro Fidel Castro chegou ao poder em Cuba, derrubando a ditadura de Fulgêncio Batista e instaurando um regime comunista que se estenderia até 2018. Quatro anos após o triunfo da Revolução Cubana, Agnès Varda desembarcou na ilha caribenha a convite do Instituto Cubano da Arte e da Indústria Cinematográficas (ICAIC). Quem mediou seu contato com a organização criada pelo governo castrista foi Chris Marker, que, em 1961, realizara o documentário *Cuba Sí*. Durante a visita, Varda levou consigo duas máquinas fotográficas – Leica e Rolleiflex –, um gravador Nagra, negativos e um pequeno tripé. Afinal, ela já tinha um novo projeto em mente: o curta documental *Salut les Cubains* (1963).

Descrito pela cineasta como uma homenagem a Cuba, o filme se constrói exclusivamente a partir de fotografias capturadas no país. Entre dezembro de 1962 e janeiro de 1963, Varda produziu cerca de 3 mil imagens em preto e branco, das quais 1.500 foram reunidas ou mesmo colocadas em animação nessa pequena obra prima do documentário moderno. Seja como álbum de viagem, seja como filme-carta, *Salut les Cubains* demonstra a potência do acaso na carreira da cineasta, que, mais uma vez, estava no lugar certo, na hora certa. "Eu achei os cubanos realmente extraordinários e as formas do seu socialismo surpreendentes e festivas. Eis os únicos socialistas latinos!", lembra Varda (1965). E continua:

> Quando vou a Moscou, sinto-me de uma raça diversa da dos soviéticos, levo tempo para entender as coisas. Em Cuba, ao contrário, as coisas sempre me pareceram mais fáceis, eu posso me sentir cubana e só em seguida compreendê-las. E, além disso, eu ria muito. O folclore da revolução deles, o ritmo da vida, o calor... (VARDA, 1965)

Em entrevistas mais recentes, a cineasta conta que, nos anos 1960, havia entusiasmo, esperança e alegria diante das reformas políticas, econômicas e sociais implementadas por Fidel. Sorte ou *good feeling*, a motivação de Varda fez com que testemunhasse um momento histórico para o país, que comemorava sua liberdade finda a gestão autoritária, violenta e corrupta de Batista. "Os cubanos tinham a ideia de que todos deveriam aprender a ler e a escrever. Estudantes entre 14 e 16 anos eram mandados para as montanhas durante as férias, com o objetivo de ensinar os mais velhos e os camponeses", recorda Varda (2015a). Ela ficou seduzida não apenas pela prática disseminada da alfabetização, mas sobretudo pela agenda revolucionária que tinha na educação um de seus muitos pilares. Questões como trabalho, reforma agrária, construção de moradias e cultura popular marcam o socialismo tropical que Varda tenta apresentar em *Salut les Cubains*.

Sensível e divertido, o curta de 30 minutos se circunscreve no âmbito de uma produção

bastante artesanal: Varda carregava um equipamento leve e simples, tinha uma equipe mínima e, por vezes, filmava sozinha. *Salut les Cubains* ganhou a Medalha de Bronze na Mostra Internacional do Filme Documentário de Veneza, em 1964, e também a Pomba de Prata no Festival de Leipzig. Ao mesmo tempo, não é tão apreciado quanto deveria pela crítica especializada, que não costuma privilegiar obras cinematográficas diretamente ligadas ao dispositivo fotografia. Ainda que se destaque o contexto histórico retratado em *Salut les Cubains*, pouco se fala da relação entre estética e política engendrada por Varda. Mais uma vez, a cineasta situa seu fazer artístico no território da imagem, misturando engajamento e subjetividade em um filme-ensaio inovador – tanto por sua origem fotográfica quanto por sua narração em duas vozes.

3.1 A fotografia

Se Chris Marker é o primeiro cineasta a lançar uma ficção feita quase inteiramente de fotografias – *La Jetée* (1962) –, Agnès Varda é quem recupera, um ano depois, o mesmo procedimento formal, agora deslocado para o campo do documentário. *Salut les Cubains* está inserido no que a cineasta chama de *Cinévardaphoto*, uma trilogia de curtas-metragens que ainda inclui *Ulysses* (1982) e *Ydessa, les ours et etc...* (2004). Nesse tríptico, Varda mostra a fotografia pelo cinema ou o cinema pela fotografia, propondo reflexões sobre o estatuto da imagem e associando a ela novas possibilidades narrativas, novas tensões e novas memórias. "Comecei a adorar o que se passava no momento da tomada fotográfica e, em seguida, ficava fascinada pela foto inerte que se punha a existir quando olhamos para ela", diz Varda (2004). O que aconteceu antes e depois daquele momento congelado para sempre? Não há limites na obra da cinefotógrafa Varda, que não se preocupa somente com o que está dentro do quadro, mas também com o lado de fora, não eternizado no registro.

De imediato o que surpreende em *Salut les Cubains* é "o modo como Varda extrai 'cinema' de imagens paradas por meio de uma montagem que nos faz 'ver' o movimento" (LINS, 2006, p. 34). Em seu livro *Varda par Agnès* (1994), a cineasta explica que, na época, "não tinha nenhum desses perfeccionismos atuais do tipo motor automático que abre o obturador e dispara tomadas repetidas sequencialmente" (VARDA apud YAKHNI, 2011, p. 66). Sua câmera Leica precisava ser rearmada duas vezes, logo havia um intervalo de segundos entre cada clique. Depois que retornou a Paris, em 1964, a cineasta filmou o material usando um *banc-titre*: ela mantinha sua câmera suspensa na vertical, acima das fotografias, para então animá-las e transformá-las em fotogramas de 35 mm.

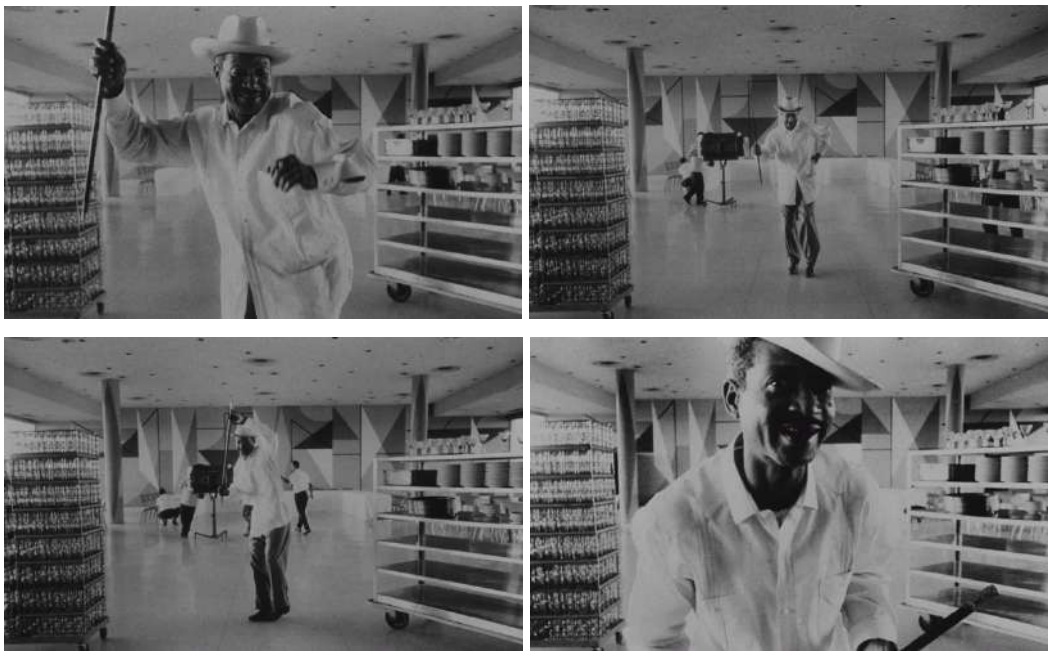
Em *Salut les Cubains*, a imagem se apresenta em seu caráter duplo: primeiro como

fotografia, depois como fotograma – processos distintos que se fundem na montagem de Janine Verneau. “Se a fotografia é obtida por um processo que envolve uma impressão luminosa da imagem na película, [...] o filme, por sua vez, é composto pela sucessão de fotografias, que na projeção a uma velocidade de 24 quadros por segundo nos dá a impressão de movimento” (YAKHNI, 2011, p. 67). Em uma espécie de superposição, a imagem ganha um novo recorte, com novas dinâmicas e relações internas que são estabelecidas por movimentos de câmera (reenquadramentos, ângulos distintos, aproximações e distanciamentos). A cineasta traz, portanto, novas maneiras de ver a imagem estática, mobilizando em torno dela a montagem e a narração.

As fotos que aparecem em *Salut les Cubains* não estão organizadas em sequências cronológicas, tampouco respeitam um itinerário de viagem ou a distribuição geográfica de Cuba. Mas o documentário não carece totalmente de ordenação, uma vez que Varda não hesita em desmontar seu álbum de fotos para reorganizá-las segundo a cadência da música cubana. Há um espirituoso diálogo entre a sonoridade local e o ritmo de montagem. A própria Varda reconhece isso: “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 ‘chá-chá-chá’, do bolero, do ‘danson’ e do ‘guaguanco’” (VARDA apud YAKHNI, 2011, p. 66). A musicalidade dita a coerência das imagens na narrativa, fazendo com que as mesmas se animem e adquiram o movimento do cinema.

É assim que *Salut les Cubains* nos apresenta a Benny Moré, um dos maiores expoentes da música popular cubana. Em uma das mais emblemáticas sequências do filme (Figuras 1, 2, 3 e 4), o chamado “Rei do Ritmo” dança e canta seu sucesso “Caricias Cubanas”, inspirado na tradição musical camponesa. Suas fotos foram tiradas dentro de um restaurante, entre mesas e carrinhos repletos de louças. “Eu não podia pedir a ele que se colocasse no meio das árvores ou na frente de uma orquestra. Então tive de fazê-lo onde ele estava”, conta Varda (2015a). Como sua câmera Leica precisava ser constantemente rearmada, coube à cineasta reconstituir a coreografia na montagem, filmando seus registros quadro a quadro para recuperar os movimentos vivos do artista. Como observa Lins (2006, p. 34), “o ritmo da trilha sonora e pequenas fusões nas imagens restituem ao filme o que a imagem parada poderia lhe tirar”.

Figuras 1, 2, 3 e 4 – Frames de *Salut les Cubains*



Fonte: Mubi

Justamente por se posicionar no interstício entre cinema e fotografia, *Salut les Cubains* levanta a questão da duração das imagens. É na montagem que Varda determina o tempo de exposição de seu material, "não assegurando ao espectador a decisão de demorar na fotografia para cotejá-la" (REBELATTO, 2019, p. 273). Ao escolher por quantos segundos ou minutos uma imagem permanece em tela, a cineasta torna evidente o "trabalho da espera" que Mauricio Lissovsky (2012) atribui à arte fotográfica: "E, assim como o trabalho do sonho, um dobrar/desdobrar que só pode encontrar seu fim quando brutalmente interrompido. O barulho do despertador. Um flash. Um clique" (LISSOVSKY apud REBELATTO, 2019, p. 273). Como nos mostra a sequência de Benny Moré, há uma perda de continuidade do movimento, mas Varda usa a repetição para superá-la, dando a ver a própria duração da atividade fotográfica e do processo de filmagem. Seja por ruptura, suja por aglutinação, a montagem e o ordenamento das imagens potencializam "as passagens que a fotografia proporciona para que o cinema se configure como o espaço privilegiado dessa multiduração" (REBELATTO, 2019, p. 273).

Apesar de ser um filme cuja razão está no ritmo de imagens fixas, *Salut les Cubains* conta com uma única sequência de imagens em movimento – sua abertura. Nela, Varda filma um grupo de pessoas que contempla uma exibição de fotos em Paris, em junho de 1963. Nas paredes, vislumbramos Fidel Castro, soldados e mulheres cubanas. De repente, o ritmo contagiante da conga e a voz de uma cantora *hispanohablante* invadem a narrativa, enquanto Varda nos leva da galeria onde a banda toca até uma rua do bairro Saint-Germain-des-Près. Do

lado de fora, identificamos cineastas como Joris Ivens, Chris Marker e Alain Resnais, que também gravam a performance dos músicos cubanos e o público ao redor. Delphine Bénézet é quem descreve com precisão a sequência inaugural do curta: "O barulho dos ônibus passando, pés dançantes e clientes sorridentes nos cafés aumentam essa alegre cacofonia, bem como a sensação de que ali dois mundos estão se encontrando e respondendo ao mesmo ritmo musical" (BÉNÉZET, 2014, p. 2, tradução nossa)[18].

É interessante notar como, na condição de fotomontagem, *Salut les Cubains* assimila a tal luta contra o tempo que marca a trajetória fílmica de Varda. Para o artista plástico Adolfo Montejo Navas (2017), "tanto o poema como a fotografia são erigidos como tempos em suspensão, que pretendem se inscrever no fôlego contínuo das coisas, mas de forma fragmentária" (MONTEJO NAVAS apud REBELATTO, 2019, p. 269). Assim, ao transformar 1.500 fotos em uma curta de 30 minutos, Varda acaba por reinserir na linha do tempo seus registros de uma determinada época – no caso, os anos 1960 –, gerando uma espécie de dobra na temporalidade: "[...] o que era passado na fotografia se presentifica no cinema, temporalidades que se sobrepõem nesse novo gerenciamento das imagens" (YAKHNI, 2011, p. 68).

Como nos lembra Jacques Rancière (2005), a copresença de temporalidades heterogêneas é a temporalidade própria ao régime estético das artes. Se aplicarmos isso em *Salut les Cubains*, encontraremos o primeiro indício de sua ampla dimensão política. Desde a execução das fotos até a montagem, as escolhas de Varda apontam para sua necessidade "de dar continuidade às ações do mundo por meio da realização concreta de uma ampla gama de imagens das mesmas situações e personagens" (REBELATTO, 2019, p. 272). Há, afinal, uma preocupação em conferir movimento à suspensão do tempo que a fotografia provoca, atribuindo novos contextos a essas imagens primariamente fixadas dentro de uma condição espaço-temporal. Assim se revela a política no filme de Varda, amparada pela ideia de que "[...] o futuro da arte, sua distância do presente da não-arte, não cessa de colocar em cena o passado" (RANCIÈRE, 2005, p. 35).

Em outra inflexão política inerente ao regime estético das artes, Varda desafia o dispositivo técnico ao se colocar na interseção entre cinema e fotografia, superando a dicotomia representativa e oferecendo inúmeras possibilidades de trânsito entre os dois meios. Mais uma vez, a cineasta demonstra um comprometimento com a experimentação, identificando a arte no

[18] No original: "The noise of the buses driving past, dancing feet and smiling customers in the cafés add to the joyous cacophony, and to the sense that then and there two worlds are meeting and responding to the same musical rhytm."

singular e desobrigando-a "de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes" (RANCIÈRE, 2005, p. 33). Esse fazer autônomo e fundado na igualdade destrói todas as hierarquias da representação, negando qualquer relação de necessidade entre uma forma e um conteúdo determinados. Se, como escreve Rancière (2005), as formas de arte passam a se identificar com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma, *Salut les Cubains* se torna político ao apresentar o real como imagem, ou seja, ao questionar "a clássica identidade do filme como janela que se abre para o mundo, como representação do mundo tal como ele é" (YAKHNI, 2011, p. 67).

Estabelecendo relações transversais entre cinema e fotografia, Varda "embaralha as regras de correspondência à distância entre o dizível e o fazível, próprias à lógica representativa" (RANCIÈRE, 2005, p. 20). Quando colocadas lado a lado ou mesmo sobrepostas no processo de montagem, as fotos possibilitam não só a representação, mas também a transfiguração da realidade, tornando-se presença de determinadas frações do mundo (REBELATTO, 2019). Em *Salut les Cubains*, a imagem não é dada pelo desenvolvimento temporal de seu movimento, e o poder de ilusão do real que circunda o cinema não se opera de imediato. "À ilusão do movimento vem se colocar o movimento da ilusão. À impressão de realidade no cinema vem se sobrepor a ideia do filme como *construção* a partir de imagens e sons que se relacionam na montagem" (YAKHNI, 2011, p. 67).

Há, na obra de Varda, a busca incessante pelo movimento, o desejo de montar e criar uma narrativa que nos leve para dentro do cinema. No caso de *Salut les Cubains*, "cada fotografia inaugura um lugar, o lugar da mobilização do olhar do(a) realizador(a), também do(a) espectador(a) desde uma outra experiência" (REBELATTO, 2019, p. 274). Para a descoberta do mapa estético e político proposto pelo documentário, Varda convida o público a compartilhar suas imagens – mesmo que, às vezes, não entendam o que colocou nelas ou o que elas querem dizer. Segundo a cineasta, "as pessoas têm de usar sua própria idade, cultura, sentimento, habilidade para ver. Elas têm de usar isso para fazer a tradução ou interpretação do que veem. É como oferecer um campo de imaginação, e as pessoas fazem o que querem" (VARDA, 2015b). Não existiria, pois, uma motivação política no cerne do filme, mas essa se realiza ainda que contra a vontade de Varda, a partir do momento em que a cineasta oferece uma forma que pode ser compartilhada e construída em colaboração – sua *cinécriture*.

3.2 A voz e o filme-ensaio

O que também chama a atenção em *Salut les Cubains* são as intervenções sonoras de Agnès Varda. Pela primeira vez, ela mesma faz seus comentários em *off*, estabelecendo um

diálogo nada convencional com o ator francês Michel Piccoli. A narração em duas vozes já aparecera em obras anteriores da cineasta: *Ô saisons, ô châteaux* (1957) reuniu os artistas Danièle Delorme e Antoine Bourseiller, enquanto *Du côté de la côte* (1958) juntou Roger Coggio e Anne Olivier[19]. Em ambos os curtas, a enunciação está repartida entre uma figura masculina e outra feminina, cabendo a cada uma delas um tom diferente – quer dizer, mais informativo ou então mais exclamativo. Nenhum dos filmes descarta completamente elementos clássicos do documentário, mas os textos lidos não são didáticos e carregam um certo humor.

Salut les Cubains não conta com som direto, de modo que as vozes de Varda e Piccoli só entram em contato com as fotos na montagem. Esse circuito estabelece dois níveis de relação: primeiramente, entre a narração como um todo e as imagens (e vice-versa); depois, entre as duas vozes, que funcionam, dentro da narração, como contraponto e diferenciação entre os planos sonoros (YAKHNI, 2011). Novamente, a voz masculina e a voz feminina se produzem cada uma à sua maneira, como atos de fala reflexivos que permeiam o extra-campo. Varda não pode ser vista em quadro, mas está presente no espaço representado pelo filme – logo, sua voz se configura como *off*. Ao usar a primeira pessoa do singular, a cineasta deixa claro de quem é a voz e investe sua narração de subjetividade, construindo um diário de viagem repleto de impressões, interpretações, referências e opiniões.

Nos primeiros minutos de *Salut les Cubains*, Varda declara: "Estive em Cuba e trouxe essas imagens desordenadas. Para classificá-las, fiz esse filme-homenagem." De saída, ela afirma sua autoria e convida o espectador a relacionar as imagens com sua voz. Como observa Lins (2006, p. 34), "Varda não apenas ousa falar, mas expressa no que diz engajamento, afetividade e humor. Reivindica para si o filme, distanciando-se de qualquer objetividade". Mesmo fora de campo, a cineasta em primeira pessoa demonstra sua inflexão ensaística e, inclusive, cria um ponto de vista: "[...] sabemos *quem* fala, surgindo daí um saber que não está mais acima de tudo e de todos como é o caso da voz do locutor para se localizar e se singularizar" (YAKHNI, 2011, p. 70).

Já a voz de Piccoli está associada à chamada narração *over*, mais próxima da tradição do locutor ou da voz de Deus – que tudo vê e que tudo sabe. Em *Salut les Cubains*, a narração masculina não é identificada e não recai sobre uma pessoa em particular, já que o fato de se tratar do ator francês só é informado pelos créditos do filme e contém um grau menor de subjetividade. Piccoli não pertence ao espaço de representação do filme, ainda que fosse um

[19] Nota-se que, mesmo antes de *Salut les Cubains*, Varda já chamava mulheres para narrar seus ensaios, gesto praticamente inédito no documentário dos anos 1950. Afinal, desde o advento do som nos anos 1930, as narrações em voz *over* estavam associadas à voz masculina.

nome conhecido nos anos 1960. Ele já tinha uma carreira estabelecida no cinema, sobretudo após contracenar com Simone Signoret em *A Morte no Jardim* (1956), de Luis Buñuel. Também fora dirigido por Jean Renoir, René Clair e Alexandre Astruc. Essa foi a primeira experiência de Piccoli com Varda, mas os dois voltariam a trabalhar juntos no longa *Les créatures* (1965), coestrelado por Catherine Deneuve.

Os comentários de Varda e de Piccoli servem não só como "legendas" das imagens fixas, mas também geram uma reflexão sobre o material recolhido em Cuba. Isso se faz perceptível uma vez que a narração em duas vozes constantemente se refere às fotos, comentando-as, contextualizando-as, descrevendo-as, mas sem tentar explicá-las por completo e sem delimitar sua significação. A voz de Varda "[...] tem um *tom* de contadora de história, uma melodia de quem fala de perto, cheia de modulações e colocações informais e poéticas que a tornam inconfundível em sua identidade [...]" (YAKHNI, 2011, p. 69). Os dois narradores promovem um diálogo entre si pelos diferentes papéis que lhes cabem:

> Enquanto a voz de Varda atesta a existências das coisas, das pessoas e acontecimentos pela experiência do vivido em loco […] e também faz saudações ao povo cubano [...], à voz masculina caberá observações e informações que carregam uma conotação de um olhar mais externo, o olhar do visitante [...]. (YAKHNI, 2011, p. 71)

A distribuição das vozes em *Salut les Cubains* fica ainda mais evidente se considerada a seguinte fala de Varda: "Rapidamente, os visitantes distinguem entre o pitoresco decorativo e aquele que é nitidamente socialista." Em seu comentário, Piccoli se encarrega, portanto, do "pitoresco decorativo", enquanto a cineasta se ocupa do "nitidamente socialista". Vemos esse contraste logo na primeira intervenção verbal do curta, quando o ator francês anuncia a data da exposição fotográfica: "Paris, Saint-Germain-des-Près, junho de 1963." Pouco depois, Varda inverte a ordem cronológica ao apontar outro local e outra data – "Cuba, janeiro de 1963" –, permitindo que o espectador transponha a barreira espaço-temporal para desembarcar na ilha de Fidel.

Na posição de *outsider*, Piccoli descreve Cuba como "uma ilha em formato de charuto para os homens; em formato de crocodilo para as mulheres". Ao longo do filme, sua voz se atém à função de turista, como se caminhasse pelas ruas e notasse a surpreendente realidade ao redor. Ele diz: "Eis aqui o turismo dos chapéus femininos", "Eis aqui a infinita variedade de chapéus masculinos", "Eis aqui a Baía de Havana", "Eis aqui mulheres com a cabeça descoberta ou com bobes no cabelo", "Eis aqui um chinês do bairro chinês", "Eis aqui um fã de rinha de galo", "Eis aqui o galo". A escolha da expressão "eis aqui" remete diretamente "a um espaço ocupado por uma instância que atua como presença e que aponta para a imagem e a comenta"

(YAKHNI, 2011, p. 71). Por sua vez, a voz de Varda extrapola o referente com lirismo e ironia: ela saúda uma guerrilheira marxista-leninista, os funcionários de uma refinaria de petróleo na Baía de Santiago, o navio dos amigos vietnamitas, uma jovem estudante que leva seu lápis na mão e até mesmo os animais de Cuba – entre eles, "as galinhas cooperativas" e "o modelo de toro de uma cooperativa de toros modelos".

A poesia e a irreverência marcam o comentário de Varda, que não esconde sua simpatia pela Revolução Cubana e pelo programa ideológico de seus líderes. Em um determinado momento de *Salut les Cubains*, a narração nos mostra Raúl Castro, irmão de Fidel e então ministro das Forças Armadas. O homem se dirige ao porto na Baía de Havana, onde espera para navegar com seus amigos. Mas o barco usado não é qualquer um, e sim o histórico iate Granma, que transportou Fidel, Raúl, Che Guevara e outros guerrilheiros até Sierra Maestra. Compete a Piccoli descrever toda a preparação e os esforços da resistência com informações concretas: "Em novembro de 1958, neste barco de 25 metros, 82 homens saíram velejando do México para atracar em Cuba e liberar o país. Eles haviam previsto quatro dias para atravessar o Caribe. Levavam comida, rádio, armas. Viajaram por oito dias entre México e Cuba."

A voz masculina segue narrando as condições da travessia – "82 homens tiveram de ficar o tempo todo de pé. 40 embaixo, 40 no deque" –, bem como os diferentes tipos de risco que o grupo encontrou – "tempestade, onda, noites de neblina". Aí entra a voz de Varda, que pontua a descrição tradicional de Piccoli com detalhes interessantes e divertidos sobre os passageiros do Granma: "Saudações aos revolucionários com enjoo!", "saudações aos revolucionários líricos!", "saudações aos revolucionários românticos!" Assim, a cineasta traz leveza, afeição e comicidade para a fala impessoal e factual de Piccoli, evidenciando sua identificação com o bando e com o Movimento 26 de Julho.

A narração de *Salut les Cubains* se comporta como ensaística uma vez que é orientada pelo fluxo do pensamento de Varda, que imprime no texto suas próprias ideias, "não como construções fechadas, mas que vão sendo elaboradoras na medida em que são enunciadas" (YAKHNI, 2011, p. 72). O uso inventivo da voz *off* nos remete novamente à noção de construção: assistir ao curta é como folhear um diário de viagem, suas páginas, suas anotações, seus comentários, seus registros. A mesma construção se dá a ver "no ato de organizar e classificar as fotografias, como se o filme fosse se constituindo no próprio encadeamento das ideias" (YAKHNI, 2011, p. 73). A imagem se faz escrita e pensamento, exigindo que o espectador a leia para compreendê-la e para estabelecer relações com as demais.

Um exemplo disso é quando Piccoli nos apresenta um pintor de montanhas que, como sinaliza Varda, "gosta de ar livre e liberdade". Da paisagem rochosa marcada por pinturas

gigantescas somos levados a uma casa de madeira rústica, sob a seguinte fala da cineasta: "Saudações aos excessos cubanos que financiam este excêntrico afresco, assim como uma vila de férias nas árvores, construída por jogadores de dominó." Passamos, então, a transeuntes que jogam na loteria de Havana – na época, as apostas aconteciam em praça pública, por meio de papéis enormes que ficavam estendidos ao vento e que, como observa Piccoli, eram "tão exóticos quanto as tinturas em seda japonesas". O ator explica que, antes da revolução, o lucro da loteria ia para as economias pessoais da esposa de Fulgência Batista. Após a liberação orquestrada por Fidel, o dinheiro começou a ser usado pelo Instituto de Reconstruções. "Com este papel de seda, esta seda de papel, foi construída a Havana Leste e outras casas de trabalhadores para substituir as favelas", complementa Varda.

Em *Salut les Cubains*, o andamento da narrativa não tem um compromisso didático ou científico, não segue regras formais nem estéticas. Na verdade, o filme-ensaio acolhe uma proliferação de temas, temporalidades e considerações, "com o traço específico de misturar experiência de mundo, da vida e de si" (LINS, 2006, p. 35). Em outras palavras: "É tanto colocar a subjetividade em obra pela imagem quanto colocar a imagem em obra pela subjetividade" (VEIGA, 2019, p. 338). Mas essa busca é sempre incompleta, contínua e descontínua, múltipla e fragmentada, vindo a público "mesmo que permaneça em aberto, que não atinja nenhuma essência, que ofereça apenas uma experiência inacabada, que consista apenas de exercícios preliminares – desde que remeta estritamente a uma existência, à existência singular" (STAROBINSK apud VEIGA, 2019, p. 341).

Vale lembrar que *Salut les Cubains* foi realizado em 1963 e que, na época, surgiam as primeiras experimentações envolvendo o comentário documental. Como estudamos anteriormente, Chris Marker e Jean Rouch estiveram à frente dessas investidas nos anos 1950, o que favoreceu novas relações entre imagens e narração em *off* mesmo antes do advento do som direto. Em *Eu, um negro* (1958), Rouch inovou radicalmente ao filmar imagens sem som e adicionar na pós-produção comentários improvisados de seus personagens. Já em *Carta da Sibéria* (1958), Marker trilhou "um caminho que André Bazin define [...] de ensaístico, criando algo que não se parecia com nada do que havia sido feito até então" (LINS, 2006, p. 34). Basta tomar como exemplo o fato de iniciar o filme com uma narração em primeira pessoa: "Eu vos escrevo de um país distante..." Tanto em Rouch quanto em Marker, o uso da voz em *off* abriu um campo de possibilidades para o documentário, um campo que mal conhecia "inflexões subjetivas, autobiográficas, epistolares" (LINS, 2006, p. 35).

Assim como seus contemporâneos, Varda estava em sintonia com os novos procedimentos estilísticos do pós-guerra, de modo que seu comentário em *Salut les Cubains*

também pode nos revelar sua natureza política. Seja pela subjetividade impressa na voz, seja pelo diálogo mantido com Piccoli, a cineasta embaralha "a repartição estabelecida entre a poesia e a prosa, entre a língua dos assuntos públicos e dos assuntos domésticos, entre os lugares, as funções e as competências" (RANCIÈRE, 2010, p. 53). Varda desconstrói a linguagem que tradicionalmente se julgava adequada para o documentário, produzindo uma narrativa fragmentada e na qual a figura do narrador está explícita. Ela ainda gera um efeito de dissenso ao trazer uma pluralidade de vozes e pontos de vista, em um claro questionamento à referência clássica. A política reside, pois, nessa fissura diante da voz homogênea, totalizadora, objetiva e onisciente. "A unidade do discurso torna-se múltipla e o princípio do real no documentário se subverte fazendo emergir a realidade do processo de sua realização. O filme se constrói nessa relação entre as imagens, os comentários e suas possibilidades de interação" (YAKHNI, 2011, p. 72).

3.3 A música, os corpos e a política

Na França dos anos 1960, havia um certo interesse pela reforma estadual que se desenhava em Cuba, bem como pela circulação de novas ideias políticas que, em plena Guerra Fria, prometiam oxigenar a esquerda. Os relatos causaram tanto entusiasmo na Europa que acabaram precipitando a "expatriação intelectual" de um número considerável de pensadores, escritores e cineastas franceses – como Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, Michel Leiris, Marguerite Duras e Chris Marker (BÉNÉZET, 2014). Muitos deles chegaram a colaborar com instituições cubanas como o próprio ICAIC, que costumava convidar artistas estrangeiros para que produzissem obras em seu país e ajudassem na formação de jovens locais.

Entre aqueles que ficaram fascinados pela Revolução Cubana estava Agnès Varda – que define o momento histórico como uma "uma revolução magnífica contra o imperialismo americano". A cineasta conta que, na virada de 1962 para 1963, figuras como Che Guevara e Fidel Castro representavam esperança, liberdade e democracia: "Havana antes de Castro era um dos bordéis dos EUA, aonde as pessoas iam para festejar e pelas meninas. As coisas estavam mudando, e achei o idealismo deles realmente inspirador"[20]. Por outro lado, os cubanos estavam vivendo, nessa mesma época, o auge da tensão com o governo americano, após a fracassada invasão da Baía dos Porcos – que contou com o apoio da CIA – e o consequente embargo econômico imposto por John F. Kennedy. Apesar de todos os desafios enfrentados pela ilha

[20] Entrevista publicada em: Varda/Cuba. Catálogo da exposição no Centre Pompidou, 2015. Disponível em: **https://www.centrepompidou.fr/media/document/20/62/206264d2bc30373160403c73dce6ffd3/normal.pdf**. Acesso em: 13 out. 2021.

caribenha, Varda se deparou com um povo esperançoso e uma atmosfera vibrante.

Assim, *Salut les Cubains* constitui uma "espécie de crônica do cotidiano da revolução, um ponto de vista que não pretende fazer sociologia ou um inventário sobre a revolução – essa é uma revolução de impressões, sensações, afetos e bom humor" (YAKHNI, 2011, p. 72). Para além do senso comum, Varda monta um retrato estético e político a partir dos detalhes visuais e das pessoas que encontra no dia a dia, reconhecendo a participação de cada um na revolução, as dinâmicas e os contrastes sociais que surgem disso. Segundo Bénézet (2014, p. 2, tradução nossa)[21], "ela poderia ter limitado seu relato ao golpe cuidadosamente organizado pelos irmãos Castro e Che Guevara, ou ter apresentado Cuba como um lugar encantador e exótico onde o progresso reina". Mas a cineasta se engaja com a cultura cubana e com o estilo de vida dos nativos para recontar a história da revolução, apresentando-a na versão "socialismo e chá-chá-chá".

O próprio título do filme já indica que se trata de uma homenagem ao povo cubano, um cumprimento fraternal que explicita o posicionamento ideológico de Varda e seu apreço pelo marxismo-leninismo tropical. Ela não registra monumentos, prédios ou paisagens – como faria um turista ao chegar a Cuba. Ao contrário, a cineasta se volta exclusivamente para os cidadãos, pois eles representam as transformações daquele país. "Eu falava o suficiente de espanhol para compartilhar com as pessoas. Então, eu podia dizer algumas palavras para que eles acreditassem que eu estava de bom humor, tentando entendê-los", explica Varda (2015b). Ao se comunicar na mesma língua, ela consegue realizar uma leitura íntima e minuciosa dos rostos cubanos, interligando diversas realidades e temporalidades dentro do processo revolucionário.

Se os comentários de Michel Piccoli nos chamam a atenção para clichés como charutos, barbas e chapéus, Varda é quem traz um olhar interno orientado pela materialidade dos corpos e sua gestualidade. Ela captura o cenário enérgico de uma revolução em andamento, com personagens de diferentes idades, raças, gêneros e profissões. Antes anônimos, todos são devidamente introduzidos e chamados por seus nomes, enquanto suas ações e conquistas revelam a nova distribuição de papéis que veio com a queda de Fulgêncio Batista. As imagens feitas por Varda resgatam o orgulho revolucionário, associando seu triunfo a temas como reforma agrária, mestiçagem, educação, construção de moradias, trabalho e religião.

Vemos, por exemplo, uma cavalaria que celebra o 26 de julho, data da primeira batalha deflagrada por Fidel em sua campanha de libertação. Depois, somos apresentados a cortadores

[21] No original: "[...] she could have limited her account to the carefully planned coup organized by the Castro brothers and Che Guevara, or presented Cuba as a charming, exotic place where progress rules."

de cana-de-açúcar que concordam em trabalhar por três meses ou que preferem ir aos domingos. Com suas enxadas, eles têm seus movimentos reconstruídos na montagem, ao passo que a narração de Piccoli fornece dados sobre a redivisão das terras cubanas – "50% foram recuperadas pelo Estado", "Elas são cultivadas pelas e para as cooperativas", "A cana-de-açúcar é a riqueza e a moeda de troca, mas também é trabalho duro". *Salut les Cubains* ainda se detém sobre o ex-tenente rebelde Eugenio Mur, que se dedica a erguer casas com a renda da loteria; ou sobre o arquiteto Ricardo Porro, um discípulo de Le Corbusier e Gaudí que constrói escolas de arte para futuros atores, músicos, dançarinos, pintores e escultores.

Ao se deslocar sobre o território cubano, Varda esbarra com homens, mulheres, idosos e crianças; pretos, brancos e mestiços; trabalhadores, artistas e estudantes. Ela observa atentamente a curvatura e as expressões desses desconhecidos, situando-os como o espaço em que se manifesta a otimismo do momento político vivido por Cuba. O limiar entre o pessoal e o público se dissolve quando a cineasta nos oferece imagens do comum tornado individual: são diferentes rostos que sorriem e que interpelam a presença da máquina fotográfica; são corpos que dançam e se movimentam; são situações banais que ganham beleza e unidade sob o olhar curioso de Varda. Embora sua poética resulte do encontro com o "qualquer um" – como exposto por Rancière –, a cineasta coloca em cena líderes políticos que não se encaixam perfeitamente no anonimato, como o presidente da República (Osvaldo Dorticos), o ministro da Agricultura (Carlos Raphael), o ministro das Forças Armadas (Raúl Castro) e, claro, Fidel Castro.

"Visto de longe, ele encarna o homem de Cuba como Gary Cooper encarnava o 'homem do oeste'. É uma estrela no papel de um grande orador barbudo, do líder sorridente e do guerrilheiro cabeludo", assim Piccoli define Fidel, que então tinha 37 anos e acumulava as funções de primeiro ministro e secretário geral do Partido Comunista de Cuba. À descrição do dirigente máximo feita pelo ator francês, Varda acrescenta: "Ele é falador. Nos seus discursos, que podem durar até seis horas, há um objetivo de ser claro. Ele explica e se exalta. Ele representa o povo, e o povo o representa." Ao longo da narração em duas vozes, vemos uma série de fotos de Fidel em diferentes compromissos e com diferentes estados de espírito: com o punho em riste, apontando e sorrindo durante um de seus sermões; ou fumando charuto enquanto segura um taco de beisebol em um estádio lotado.

Uma dessas imagens aparece repetida vezes, e nela está Fidel do peito para cima, em seu traje militar e com uma parede de pedra ao fundo, que tem a forma de um par de asas (Figuras 5 e 6). Varda conta que, no estágio inicial de *Salut les Cubains*, pediu para fotografar o líder comunista, mas descobriu que ele era muito ocupado: "Eles disseram que ligariam se surgisse uma oportunidade" (VARDA, 2015b). "Um dia, eles me ligaram para falar que Fidel

estava perto de uma praia, descansando, e que eu poderia ir até lá. Eu não cheguei a escolher o lugar, mas notei que havia umas pedras e pedi que ele se sentasse entre elas", continua Varda (2015b). E aqui nos interessa pensar como o contexto histórico influencia o engajamento político da cineasta, que não imaginava, no início dos anos 1960, o controverso futuro de Fidel e seu regime. "Ele tem um sonho, uma utopia incrível, mas não voará porque ele tem asas de pedra. Eu lembro de sentir isso quanto tirei a foto. Até hoje ela me toca, me deixa triste, porque isso de fato aconteceu. Eles não conseguiram sair do chão", reflete Varda (2015b).

Figuras 5 e 6 – Frames de *Salut les Cubains*

Fonte: Mubi

Outro ponto que nos parece importante em *Salut les Cubains* é o destaque conferido à poesia, pintura, literatura e ao próprio cinema, transpondo o senso comum acerca da cultura e das artes cubanas. Com mais um "Eis aqui", Piccoli nos aponta nas imagens os poetas nacionais Nicolás Guillén e Roberto Retamar ("Seus poemas me fizeram pensar em Rilke", diz Varda), bem como o romancista Alejo Carpentier. Em seguida, são citados os pintores Wilfredo Lam ("Surrealista, mas com um realismo tropical, transbordando em sensualidade trágica", diz Varda), Raul Milian e René Portecarrero. Em *off*, Varda conta que ouviu Fidel falar sobre pinturas, e Piccoli lê uma declaração do líder: "Artistas cubanos não gostam da visão de Nikita Khrushchev sobre arte abstrata. Mas Cuba é um território livre. Se nossos pintores são revolucionários, quem os impede de serem abstratos?"

Havia, portanto, a ideia de que a revolução correspondia a um estado de espírito que poderia ser expresso na arte como um todo. Em uma determinada passagem, Varda introduz o zelador da casa de Ernest Hemingway, que ali escreveu seu livro *O velho e o mar* (1952). "É o velho e a casa", pontua Piccoli. "Tudo está em seu lugar, nada mudou. O jardineiro parece fazer parte do museu", acrescenta sobre imagens de sapatos antigos do escritor. Varda nos diz que ela gostaria de gravar um filme nesse jardim, mas o ICAIC já o fez. Ela nos mostra, então, os membros da organização: o diretor Alfredo Guevara, que era auxiliado por Saul Yelin para

assuntos internacionais e por Hector Garcia Mesa para a riquíssima cinemateca cubana.

Como analisamos anteriormente, a música se revela um tema fundamental em *Salut les Cubains*, uma vez que se relaciona com as formas de vida e de trabalho da revolução, bem como com a vitalidade e o ritmo natural do povo. "É um país latino-americano. Eles estão ligados à música com muita força. Está em todos os lugares, o tempo todo", diz Varda (2015b). No filme, ela nos dá uma pista de seu interesse por essa tradição cultural logo na abertura, quando insere o título no *close* de um tambor. Mas ela vai além e explica, em sua narração, que a musicalidade cubana tem três origens diferentes: espanhola, africana e francesa. Enquanto as imagens pulsam inspiradas por sucessos nacionais, Piccoli desenreda o sincretismo musical e religioso de Cuba. A começar pelos espanhóis, que trouxeram a língua, o catolicismo e os cantos camponeses dos quais derivam o son e a guarancha. Já os negros escravizados chegaram da África com ritmos ligados a rituais religiosos (como o bembé e a dança abakua), que se transformaram em ritmos afro-cubanos (como a rumba e o guguancó). Por fim, os escravos franceses que lá desembarcaram depois da Revolução Haitiana transmitiram suas quadrilhas e também a tumba francesa, originando o danson nos anos 1920.

Por meio de suas fotos, Varda captura detalhes das três ancestralidades e suas manifestações na Cuba revolucionária. Assim como o de Benny Moré, outro trecho cheio de graça é quando a cineasta anima, na montagem, imagens de um grupo de pessoas dançando em um vilarejo perto da Sierra Maestra. "Uma noite, nessa região, vi um caminhão chegando. Os músicos tinham um órgão chamado 'Encantos de Manzanillo', onde estava escrito: 'A rumba chegou'", Varda comenta em *Salut les Cubains*. Vemos negros, brancos e mestiços, homens, mulheres e crianças que rodopiam, giram, dançam juntos ou separados, riem uns para os outros. Nessa sequência ritmada pela rumba, impossível não notar as duas jovens de vestido que se divertem, a alegria estampada no rosto.

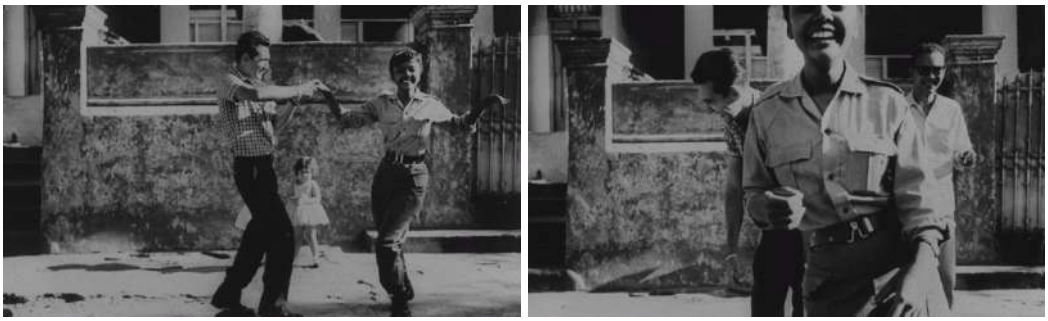
À música vêm se juntar as mulheres cubanas e a sensualidade dos seus corpos em forma de S. No filme, Varda percorre, repete e reforça detalhes dessa sinuosidade feminina, em contraste com as barbas e os charutos dos homens comuns e até mesmo dos líderes políticos. "A cubana é o orgulho africano mais o calor espanhol. É a liberdade mais o sorriso. A cubana, quando não está no congresso de mulheres, quando não faz parte de um corpo diplomático, é um corpo melódico. A moda das saias coladas revela sua natureza simples e ousada", narra Piccoli. As imagens nos mostram diferentes mulheres enquanto dançam, suas curvas e suas silhuetas em movimento. Somos apresentados à arquiteta e planejadora Selma Diaz, que aparecera no documentário *Cuba sí*, de Marker, e a quem Varda define como o modelo da juventude cubana. A cineasta ainda encontra Oxum – "deusa do amor, do ouro e do mel" – na

imagem de uma jovem negra.

Em *Salut les Cubains*, Varda vai além das referências ao corpo feminino e ao olhar masculino sobre ele, "retratando as mulheres cubanas como contribuintes essenciais, sejam milicianas, estudantes e artistas, sejam mães e senhoras que mantêm suas preciosas tradições artísticas vivas" (BÉNÉZET, 2014, p. 2, tradução nossa)[22]. A cineasta se detém, por exemplo, sobre voluntárias que participam das milícias e que, armadas, patrulham depósitos e prédios públicos para evitar ataques contrarrevolucionários auxiliados pelos poderosos vizinhos. "Admiradas por sua beleza, sua determinação e sua força, as mulheres cubanas são apresentadas, em igual medida, como revolucionárias e aliadas políticas", escreve Bénézet (2014, p. 2, tradução nossa)[23].

Ao mesmo tempo que destaca o lugar feminino dentro da revolução, Varda identifica, em dado momento do filme, um gesto típico dos cubanos que poderíamos facilmente associar à sociedade patriarcal: "O homem coloca sua mão possessiva sobre o ombro da mulher". A contradição está dada, mas a cineasta não se estende nesse sentido. Para finalizar o curta e, de certa forma, arrematar seu pensamento, Varda nos presenteia com uma emblemática sequência envolvendo música, dança e mulheres cubanas: Sarita Gomez, cineasta e membro do ICAIC, coreografa o último chá-chá-chá, acompanhada de outros profissionais do cinema e de uma atriz (Figuras 7 e 8). O grupo baila de um lado para o outro, vai e volta em uma ruela de Havana, gesticulando seus braços e suas mãos profusamente.

Figuras 7 e 8 – Frames de *Salut les Cubains*



Fonte: Mubi

Mais uma vez, *Salut les Cubains* nos ajuda a entender o fazer cinema de Varda enquanto

[22] No original: "[...] portraying Cuban women as essential contributors, whether they are militia, students, artists, mothers or elders who keep precious artistic traditions alive."

[23] No original: "Admired by their beauty, their determination and their strength, Cuban women are presented as equal revolutionaries and political partners."

fazer político. Rancière (2005) nos diz que a partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. “Assim, ter esta ou aquela ‘ocupação’ define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc.” (RANCIÈRE, 2005, p. 16). Logo, poderíamos constatar que a cineasta promove uma nova partilha do sensível ao se voltar para as diversas figuras da comunidade cubana – em especial para as mulheres. Ela “rompe com formas de visibilidade e papéis comuns, modifica o que até então podia ou não ser visto e por quem, dando lugar a uma transformação do sensível" (COELHO, 2013, p. 27). Ela joga com a combinação de diferentes rostos e corpos para propor possibilidades de pensar a história da revolução, reconfigurando o mapa do sensível à medida que confunde a funcionalidade dos gestos e dos ritmos, bem como “a relação entre o comum da língua e a distribuição sensível dos espaços e ocupações” (RANCIÈRE, 2005, p. 60).

Ao lado do uso inventivo tanto do dispositivo fotografia quanto da narração documentária, a devoção de Varda ao outro, ao qualquer um, cria “uma recomposição da paisagem do visível, da relação entre o fazer, o ser, o ver e o dizer” (RANCIÈRE, 2005, p. 69). A política se dá justamente quando ela empresta suas imagens aos que vivem a revolução tropical na pele, aos que não seriam dignos de importância e que raramente assumiriam o posto de protagonistas. Varda ainda se singulariza ao olhar para todos e para cada um dos cubanos: os que ordenam, os que lutam em forma de trabalho ou em forma de arte, os que celebram a liberdade, os que sonham com tempos melhores. Varda nos reafirma que apenas a indiferença de sujeitos – conforme proposta por Rancière (2005) – pode nortear sua jornada enquanto cineasta. Afinal, não há algo ou alguém menos interessante quando se está totalmente a serviço dos sujeitos. Em *Salut les Cubains*, o que motiva Varda é descobrir tudo sobre essa pequena e colorida ilha caribenha, com a certeza de que nunca saberá tudo.

4 *BLACK PANTHERS*

O ano era 1968, e Agnès Varda passava o verão em Los Angeles, ao lado do marido Jacques Demy e da filha Rosalie. Após o sucesso do musical *Os Guarda-Chuvas do Amor* (1964), Demy recebera um convite da Columbia Pictures para dirigir um filme nos EUA – o drama *Model Shop*, que seria lançado em 1969. Sua esposa só aceitou a mudança com uma condição: "Se eu não gostar da América, eu volto para casa". Porém, ela viveu um caso de amor à primeira vista com aquela "cidade estranha, que cheirava a cinema" (VARDA, 2015c). E assim ela se pôs a trabalhar, descobrindo a subcultura de Los Angeles – sobretudo, a liberdade e os ideais de paz e amor propostos pelo movimento hippie.

Foi por meio de um amigo americano, o produtor Tom Luddy, que Varda chegou a Oakland, na Califórnia. O então funcionário do Pacific Film Archives lhe disse que havia uma movimentação por lá, referindo-se à onda de protestos organizada pelo Partido dos Panteras Negras, cuja sede ficava na cidade. Todo domingo, o grupo promovia atos, comícios e debates em favor da libertação de um de seus líderes e ministro da Defesa, Huey P. Newton, que fora preso na madrugada de 27 para 28 de outubro de 1967. Com a ajuda e companhia de Luddy, a cineasta começou a viajar para Oakland nos fins de semana – e o fez durante um mês, igualmente incentivada pelo jornalista francês Pascal Thomas, que cobria as manifestações para a revista Elle e que se tornaria um reputado diretor e roteirista.

Com uma câmera 16 mm emprestada por ativistas da Universidade Berkeley, Varda gravou o documentário *Black Panthers* não só por um completo acaso, mas também movida por sua curiosidade e sua vontade de entender mais sobre o movimento negro americano. Pouco conhecido do grande público, o filme lhe foi encomendado por uma emissora francesa e faria parte de uma série de reportagens exibida por um famoso programa chamado *Cinq colonnes à la une*, da RTF Télévision (atual ORTF). Às vezes sozinha, às vezes auxiliada por pessoas como o diretor Paul Aratow, Varda costumava se apresentar como enviada da TV francesa para conseguir circular livremente entre os manifestantes.

A cartela que abre *Black Panthers* anuncia uma "reportagem realizada por Agnès Varda". Mais do que uma peça jornalística destinada a informar, o curta de quase 27 minutos constitui um testemunho histórico do fenômeno político e social que tomava forma no leste da Bay Area. A partir de um lugar de observação participativa e respeito, Varda se mistura aos Panteras Negras para registrar suas atividades cotidianas e seus discursos combativos, na tentativa de apreender sua agenda revolucionária para além das informações difundidas pela mídia branca tradicional. Hoje, mais de 50 anos depois, o partido ganhou maior representação

em Hollywood, por meio de filmes como *Infiltrado na Klan* (2018), de Spike Lee; *Sorry to Bother You* (2018), de Boots Riley; *Blindspotting* (2018), de Carlos López Estrada; e *Judas e o Messias Negro* (2021), de Shaka King. No entanto, foi Varda quem, antes de todos esses diretores, se interessou pela luta dos Panteras Negras e lhes ofereceu o cinema como um poderoso recurso para disseminar suas mensagens e seus símbolos.

Com encontros marcados em jardins públicos, o grupo buscava, em 1968, chamar a atenção do povo americano e mobilizar as consciências negras em torno do processo político enfrentado por Newton. O jovem de 26 anos, mais uma vítima da guerra declarada contra afro-americanos, foi detido por policiais de Oakland em meio a um tiroteio, depois de ter seu carro encostado e sua carteira de habilitação solicitada. Um oficial faleceu durante a operação, e outro acabou ferido. Já Newton, atingido por uma bala no abdômen, foi levado para o hospital por um de seus camaradas e, quando acordou, estava rodeado por agentes brancos e algemado à cama. Não havia qualquer evidência em seu veículo que o conectasse à morte do homem – e a polícia sequer achou uma arma na cena do crime. Ainda assim, Newton foi acusado do assassinato de John Frey e colocado atrás das grades para aguardar sua sentença. O veredito saiu em meados de setembro daquele ano: culpado de homicídio por negligência sem premeditação, com pena de dois a 15 anos.

O nome de Newton, considerado um prisioneiro de guerra pelos Panteras Negras, passou a estampar broches, camisas, bandeiras e faixas, servindo de inspiração até mesmo para performances musicais improvisadas. O slogan "Free Huey" ("Liberte Huey") ecoava nas ruas de Oakland e, sobretudo, em frente à Corte Superior do condado de Alameda – onde o julgamento ocorria. A reivindicação do movimento negro, que denunciava décadas de perseguição e brutalidade policial, vinha na esteira do assassinato de Martin Luther King, em 4 de abril de 1968, e apenas dois dias depois da morte de Bobby Hutton, o então Tesoureiro dos Panteras Negras. Este último tinha 17 anos e foi executado em circunstâncias suspeitas, durante uma ofensiva da polícia contra o prédio do partido, em Oakland. Com o local infestado por gás lacrimogêneo, os militantes se viram encurralados, e Hutton foi baleado 17 vezes enquanto tentava se render – como na época declarou Eldridge Cleaver, ministro da Informação do grupo. Mas os relatos oficiais divergiam de sua versão, alegando que o rapaz tentava fugir.

Black Panthers foi premiado no Festival Internacional de Curtas-Metragens de Oberhausen, em 1970. Ao mesmo tempo, a obra não foi transmitida nem na França nem nos EUA – o que nos dá um indício de seu amplo caráter político. Na época, nenhuma emissora francesa queria se associar a um documentário do tipo, por medo de que reacendesse os movimentos de maio de 1968. Liderados pelo movimento estudantil, os protestos começaram

em Paris e logo se espalharam por outras cidades, de modo que seu impacto ainda se fazia sentir. Varda conta que, tendo assistido ao filme, um dos executivos do canal disse: "Se podemos estar despertando a raiva dos estudantes, é melhor não mostrar" (VARDA, 2015a).

A cineasta, por sua vez, acreditava que aquele momento mudaria a história das comunidades afro-americanos – o que não aconteceu exatamente, pois o Partido dos Panteras Negras começou a se desmantelar nos anos seguintes. O grupo foi fundado no outono de 1966, por Newton e Bobby Seale. Sob a influência de figuras como Malcolm X (assassinado em fevereiro de 1965) e Mao Tsé-tung, os Panteras Negras lutavam pela emancipação das minorias étnicas baseando-se em um programa de igualdade econômica, política e social. Para eles, valia a máxima de Mao: "Justiça através do poder, poder através da arma". Logo, não renunciavam ao uso de violência para reclamar seus direitos civis e combater a repressão policial a serviço dos brancos, defendendo-se de uma prática estrutural que, já na época, não se importava em tirar vidas negras inocentes. As manifestações em nome de Newton deram maior força e apelo para o partido, uma vez que radicalizaram a opinião pública da época e atraíram o interesse tanto de negros quanto de brancos.

Em 1970, os Panteras Negras chegaram a ter escritórios em 68 cidades e milhares de membros. Mas, ao longo da década, a adesão e o apoio caíram drasticamente, em um esforço duplo da imprensa, que retratava os militantes como vilões, e do FBI, que se infiltrou entre os líderes para incitar desavenças e desconfianças. Isolado, o grupo sofreu mais um golpe quando teve sua imagem vinculada a supostas atividades criminais, como tráfico de drogas. O fato de seus líderes estarem trancafiados também contribuiu para a perda de seguidores. Em sua crítica de *Black Panthers*, Claire Clouzot (1970) escreve: "[...] privado de Cleaver, que fugiu para a Argélia, de Newton e Seale, ambos na prisão, o partido deve tentar retomar um segundo fôlego". Mas Varda reconhece que a história dos Panteras Negras tomou um rumo inesperado: "Dois anos depois, tinham quase desaparecido. Um ou dois grupos aqui e ali. Mesmo na Filadélfia, eu recentemente encontrei um grupo de cinco ou 10 pessoas" (VARDA, 2015a). Sem imaginar o futuro trágico dos Panteras Negras, a cineasta não só se colocou à escuta atenta de suas demandas, como tomou seu lado na disputa, produzindo uma obra que, de acordo com Clouzot (1970), era uma das poucas "a favor do extremismo negro" na época.

4.1 Entre o modo subjetivo e o modo participativo

Em *Black Panthers*, poderíamos dizer que a forma com que Varda filma adapta dois modos de representação típicos do documentário: o subjetivo (ou performático) e o participativo, assim definidos pelo teórico e crítico de cinema Bill Nichols. É subjetivo pois

"tenta mostrar como o conhecimento material propicia o acesso a uma compreensão dos processos mais gerais em funcionamento na sociedade" (NICHOLS, 2005, p. 169). Ao se desviar da ênfase que o documentário tradicional dá à representação realista do mundo histórico, Varda privilegia suas dimensões subjetivas e afetivas, criando uma estrutura narrativa que une o geral ao particular, o individual ao coletivo e o político ao pessoal. Documentários subjetivos como *Black Panthers* carregam "uma característica expressiva, que afirma a perspectiva extremamente situada, concreta e nitidamente pessoal de sujeitos específicos, incluindo o cineasta" (NICHOLS, 2005, p. 170). Em outras palavras:

> Esses filmes nos envolvem menos com ordens ou imperativos retóricos do que com uma sensação relacionada a sua nítida sensibilidade. A sensibilidade do cineasta busca estimular a nossa. Envolvemo-nos em sua representação do mundo histórico, mas fazemos isso de maneira indireta, por meio da carga afetiva aplicada ao filme e que o cineasta procura tornar nossa. (NICHOLS, 2005, p. 171)

Organizado, em parte, para explicar o movimento dos Panteras Negras aos não-participantes, o curta nos mergulha subjetivamente na tessitura dessa comunidade afro-americana, deslocando-nos para uma certa afinidade com o ponto de vista ali exposto. É o que Nichols chama de "subjetividade social ou compartilhada", que, muitas vezes, está atrelada a grupos subrepresentados ou mal representados – no caso aqui analisado, aos ativistas negros e seus seguidores. Corrigindo a máxima de "nós falamos sobre eles para vocês", o filme proclama "nós falamos sobre nós para vocês" ou "nós falamos sobre nós para nós" (NICHOLS, 2005). Ainda segundo o autor, poderíamos apontar o modo subjetivo em *Black Panthers* à medida que mistura "técnicas expressivas que dão textura e densidade à ficção [...] com técnicas oratórias, para tratar das questões sociais que nem a ciência nem a razão conseguem resolver" (NICHOLS, 2005, p. 173).

Desse subgênero, Varda assimila, portanto, o comentário em voz *over*[24], que não nos permite identificá-la na diegese ou vê-la em quadro – a não ser por um breve momento em que vislumbramos sua silhueta no canto da tela, ou quando a ouvimos agradecer em inglês. Cabe, porém, ressaltar que ela não se vale de uma voz treinada para transmitir uma impressão de objetividade ou onisciência. Na verdade, Varda busca se informar tanto quanto um anônimo que se depara com a cena. Afinal, "conhecimento e compreensão exigem uma forma inteiramente diferente de envolvimento" (NICHOLS, 2005, p. 173).

No curta de Varda, o comentário serve para organizar a narrativa, realçar significados e

[24] Existem duas versões idênticas do filme: uma dublada em francês pela própria Varda; outra narrada em inglês por Denise Warren, professora de Filosofia em Berkeley e amiga da cineasta (ainda que não creditada). Neste trabalho, tomamos como base a primeira versão.

interpretações de uma imagem, além de trazer detalhes históricos e informativos – como as intenções políticas dos Panteras Negras e suas estratégias paramilitares. Segundo Delphine Letort (2014, p. 2, tradução nossa)[25], Varda usa a voz *over* "para superar a distância visual entre o espectador francês e a comunidade representada, explicando a situação que observa de dentro". Ao adotar o modo subjetivo para comentar os eventos filmados, a cineasta permite que o público conheça as dinâmicas locais do partido e relacione sua luta nos EUA a movimentos anticolonialistas ao redor do mundo. A voz *over* lança uma luz simpática, e não menos engajada, sobre os Panteras Negras, confirmando o alinhamento de Varda com o programa ideológico deles. Sua disposição é tanta que reproduz o vocabulário, slogans e motes do grupo em seu comentário: ela endossa as mensagens centrais de autorrepresentação e autodefesa, chamando "a atenção para todos os símbolos do partido – placas, bandeiras, música, entre outros, assim participando das campanhas promocionais dos Panteras" (LETORT, 2014, p. 4, tradução nossa)[26].

Um grande exemplo disso se encontra nos primeiros frames de *Black Panthers*, quando a câmera lê, por meio de um travelling lateral, a frase "Black is honest and beautiful", pintada em uma fachada de Oakland. A natureza política do documentário está, portanto, dada: a história será contada do ponto de vista dos negros, "opondo-se à iconografia agressiva que assombrava o retrato do partido na mídia desde seu nascimento" (LETORT, 2014, p. 3, tradução nossa)[27]. O próprio posicionamento de Varda se confunde com o dos Panteras Negras, e o filme cria uma relação dicotômica de empoderamento e vitimização. Esse mecanismo fica evidente no comentário acerca da mascote do grupo: "A pantera foi escolhida como emblema porque é um animal preto e magnífico que nunca ataca, mas se defende ferozmente".

A voz *over* situa os Panteras Negras como figuras injustiçadas e acossadas por "aqueles que são a imagem mesma do agressor, do colonizador e do racista: os policiais, comumente chamados de porcos". Repetido inúmeras vezes durante o curta, o termo "porcos" (do inglês *pigs*) representa, segundo definição do próprio partido, "uma besta mal-humorada que não respeita a lei e a ordem, um traidor perverso que geralmente é encontrado se fazendo passar por

[25] No original: "[...] to overcome the visual distance between the French viewer and the community represented by explaining the situation she observes from the inside."
[26] No original: "She brings attention to all the symbols of the party—signs, pins, flags, music, among others, thus taking part in the Panthers' promotional campaigns."
[27] No original: "[...] countering the aggressive iconography that had haunted the media's portrayal of the party since its birth [...]"

vítima em um ataque não provocado" (tradução nossa)[28]. Convencida disso, Varda se apropria do vocábulo para se referir aos truculentos agentes de força da cidade, em contraste com a beleza e a legítima defesa da pantera.

A cineasta conta que ficou bastante impressionada com a chamada "teoria da mente e do corpo". Historicamente, os negros foram escravizados e usados como "corpos" para a execução de trabalhos físicos, enquanto os brancos administravam e controlavam a narrativa pública, na posição de "mente onipotente". Agora, o jogo parecia se inverter: os negros adquiriam uma "mente", falando por si mesmos e escrevendo suas próprias teses, suas filosofias e seu projeto ideológico. "Pela primeira vez, eles estavam envolvidos em sua própria história", assim Varda justifica seu fascínio – e talvez o fato de não questionar ou interpretar criticamente as proposições dos Panteras Negras. Ela até tenta manter uma postura distanciada e neutra em relação aos sujeitos filmados. Mas sua subjetividade aflora ao levar sua câmera para o meio das pessoas que vivem no gueto de Oakland, obstinada a reverter os estereótipos racistas e o medo do outro propagados pelo *establishment*.

Isso nos remete ao modo participativo estudado por Nichols, que se revela em diferentes aspectos de *Black Panthers*. Enquanto cineasta, Varda nos dá uma ideia do que é, para ela, "estar numa determinada situação e como aquela situação consequentemente se altera" (NICHOLS, 2005, p. 153). Assim, desloca-se na contramão do documentário observativo, que "reduz a importância da persuasão, para nos dar a sensação de como é *estar* numa determinada situação, mas sem a noção do que é, para o cineasta, estar lá também" (NICHOLS, 2005, p. 153). Varda não apresenta uma observação espontânea da experiência vivida nem uma gravação objetiva dos eventos, conforme preconizado pela tradição do Cinema Direto. Ela ocupa, na verdade, "uma posição intermediária entre sua audiência e seus sujeitos filmados: embora ela não queira ser vista no frame, logo reduzindo sua presença como autora-criadora, ela não afirma filmar o mundo do ponto de visto do etnográfico" (LETORT, 2014, p. 5, tradução nossa)[29].

Como nos explica Nichols (2005, p. 148), o filme etnográfico "observa, em outras culturas, comportamentos que podem, sem a contextualização adequada, parecer exóticos ou bizarros, como se fossem parte de um 'cinema de atrações' e não científico". Por sua vez, Varda vai a campo, vive entre os outros e representa esse mundo histórico como alguém que nele se

---

[28] Definição publicada no jornal do Partido dos Panteras Negras, 2 ed., maio 1967. No original: "A pig is an ill-natured beast who has no respect for law and order, a foul traducer who's usually found masquerading as a victim on an unprovoked attack."

[29] No original: "[...] an intermediary position between her audience and her filmed subject: although she does not wish to be seen in the frame, thereby downplaying her presence as the author-creator, she does not claim to film the world from the ethnographer's vantage point."

engaja ativamente. "'Estar presente' exige participação; 'estar presente' permite observação", lembra Nichols (2005, p. 153). E Varda parece entender que "o que vemos é o que podemos ver apenas quando a câmera, ou o cineasta, está lá em nosso lugar", de forma que sua presença "assume importância acentuada, desde o ato físico de 'captar a imagem' [...] até o ato político de unir forças com aqueles que representam seus temas" (NICHOLS, 2005, p. 155). Muitas das conversas e interações não teriam acontecido como aconteceram se a câmera não estivesse lá.

Embora Varda não seja intrusiva, alguns movimentos revelam sua postura inquisitiva e sua obsessão por detalhes, "fazendo com que a sensibilidade artística e pessoal da autora se sinta ao longo do filme" (LETORT, 2014, p. 2, tradução nossa)[30]. À medida que caminha pelas ruas de Oakland, a câmera portátil segue seu olhar em busca de fragmentos visuais e, assim, denuncia seu ponto de vista. Varda não pretende ser invisível ou não-participante; ela não filma como se estivesse ausente, como se fosse uma "mosquinha pousada na parede" – o que caracteriza o modo observativo.

Em *Black Panthers*, sua abordagem nos leva a uma forma inadvertida de participação, e não apenas de observação, trazendo questões mais abrangentes sobre a relação da cineasta com seus temas. Na condição de branca e europeia, Varda se encontra em um ambiente com o qual não tem familiaridade, logo estaria propensa a retratar o partido sob a perspectiva de uma *outsider* – que teoricamente ficaria intrigada com o outro. O comentário em voz *over* sublinha o fato de ser estrangeira, de não pertencer àquele contexto, de não saber o que significa ser perseguido ou vilanizado pela cor da pele. Mas sua câmera errante enfatiza seu comprometimento com os Panteras Negras, a quem almeja registrar de dentro.

Ao mesmo tempo que se aproxima e se abre ao outro, Varda se esforça para se afastar das pessoas que filma. Quando, por exemplo, volta sua lente para os discursos proferidos por líderes do grupo, ela não se coloca na frente do palco, e sim no meio da multidão, evitando planos frontais como se preferisse passar despercebida no fundo (Figura 9). Os eventos não são encenados, e a câmera cria uma impressão de autenticidade ao gravá-los conforme se desenrolam. "Eu filmei o que consegui capturar", explica Varda, o que reforça a ideia de uma obra autêntica, não controlada por uma força externa.

[30] No original: "[...] making the auteur's artistic and personal sensibility felt throughout the film."

Figura 9 – Frame de *Black Panthers*

Fonte: Blog Cranes are Flying

Essa tentativa de distanciamento não vai muito longe, uma vez que a câmera – instável e imprevisível – evidencia sua presença no local dos protestos, bem como sugere seu não domínio da narrativa em curso. Ainda que Varda procure minimizar seu papel como cineasta para focar em seus personagens – e de fato não a vemos em cena –, ela se torna novamente visível ao comentar os episódios que testemunha. Segundo Letort (2014, p. 6, tradução nossa)[31], a voz *over* "ilustra o difícil equilíbrio a ser alcançado pela cineasta, que deve negociar relações de poder entre ela, como *auteur* que configura a narrativa geral, e seus sujeitos filmados, cuja imagem ela não quer distorcer".

Tal qual posto no modo participativo de Nichols, *Black Panthers* demonstra uma preocupação não apenas com "a experiência ativa e aberta do cineasta ou a interação de cineasta e participantes do filme", mas também com o desejo de "apresentar uma perspectiva mais ampla, frequentemente histórica em sua natureza" (NICHOLS, 2005, p. 159). Uma das formas mais comuns de fazer isso é a entrevista, o encontro entre cineasta e tema, que serve para juntar relatos diferentes em uma única história. Quando analisa o documentário *Word is out* (1977), Nichols observa que o diretor Jon Adair "elabora sua história com base nas 'cabeças pensantes' daqueles que conseguem expressar com suas próprias palavras esse capítulo da história social norte-americana" (NICHOLS, 2005, p. 162). Esse é o caso do filme de Varda, que mistura o comentário em voz *over* com falas – e imagens – daqueles que viviam o momento histórico.

A entrevista mais emblemática de *Black Panthers* se dá dentro da cadeia, entre Varda e Huey P. Newton. O líder encarcerado discorre sobre a filosofia marxista-leninista do partido e a influência da Revolução Cubana em seu programa ideológico. "Os Panteras Negras são revolucionários práticos. Nós nos identificamos com a luta armada de todos os povos

[31] No original: "[…] illustrates the difficult balance to be achieved by the filmmaker who has to negotiate power relations between herself as an auteur fashioning the overall narrative and her filmed subjects, whose image she does not want to distort."

colonizados ao redor do mundo", diz Newton. Em uma sala sóbria do presídio, ele explica por que se sente como um prisioneiro político, contando que foi colocado em solitária durante três meses e privado de receber correspondências e livros – alguns títulos como *Malcolm X Fala: Os discursos do último ano de vida de Malcolm X* ou *Citações do Presidente Mao Tsé-tung* (também conhecido como *O Livro Vermelho*). Newton continua: "Esta prisão é 80% composta por negros. E eu presumo que a maior parte deles está aqui por razões políticas – mesmo que eles não se deem conta." Otimista com a união entre radicais brancos (agora o "corpo") e a colônia negra (a "mente"), o ministro da Defesa comemora: "O Partido dos Panteras Negras conseguiu aumentar o nível de consciência da comunidade. Já é uma vitória."

4.2 A política

Em *Black Panthers*, a cineasta mais uma vez nos prova que não há sujeito superior ou inferior, mais digno ou menos digno de interesse – uma indiferença que, como vimos, está no cerne da política da arte. Enquanto a mídia conservadora encara os Panteras Negras como uma ameaça e um inimigo a ser combatido pelo governo americano, Varda se volta para os membros dessa comunidade com empatia e lhes dá um lugar de fala. Há, indubitavelmente, um estilo colaborativo de filmar com as pessoas que aparecem, ainda que a interação ocorra naquele momento, sem combinados prévios entre a cineasta e os militantes. "Eu realmente estava a serviço do sujeito", admite Varda (2015a). E continua:

> Eu estava lá para fazer um testemunho do que vi e ouvi, para pedir a eles que se expressassem, para capturar essa atmosfera de cantoria, dança. Tenho a impressão de que fui o mais discreta possível, porque era um tema importante. Aquilo pertencia à história deles. (VARDA, 2015a)

Aqui vale observar que Varda utiliza o termo *sujet* (ou *subject*) para falar dos eventos e das pessoas que filmou em *Black Panthers*. Essa ambiguidade entre "sujeito" e "tema" nos mostra de saída o caráter político de seu documentário, em que "sujeito" e "tema" se encontram em uma relação de igualdade. Por um lado, a cineasta se detém em assuntos políticos, institucionais ou mesmo ideológicos – geralmente debatidos por líderes do partido, que por si só representam uma ruptura com a narrativa dominante na mídia branca da época. Em seus discursos bastante didáticos, Bill Brent, o capitão dos Panteras Negras, enuncia os 10 pontos que compõem o manifesto do partido (sem consultar qualquer anotação), sendo o quinto introduzido por um jovem militante que explica sua missão educacional na comunidade de Oakland. A fala de ambos consiste basicamente em ferramentas de sobrevivência para os afro-americanos, que precisam lutar contra a discriminação, contra a marginalização e contra baixos

níveis educacionais – um conjunto de fatores que, junto do abuso policial constante, potencializa os efeitos das drogas, pobreza e criminalidade.

Por outro lado, as imagens de Varda se voltam para o dia a dia do grupo e para as pessoas anônimas que frequentam os protestos em Oakland – desde membros da comunidade negra local (de diferentes idades e gêneros) até transeuntes que param para ver o que está acontecendo. Em *Black Panthers*, Varda filma crianças que dançam alegremente ao lado de suas famílias, adultos que estão sentados na grama ou que cantam as rimas do partido (Figura 10), além de espectadores atentos aos discursos inflamados (Figura 11). Mas, logo no início, a voz *over* assinala o paradoxo entre a atmosfera descontraída do concerto e o propósito militante do encontro: "Isto não é um piquenique nem uma celebração em Oakland. Isto é um comício político organizado pelos Panteras Negras."

Figuras 10 e 11 – Frames de *Black Panthers*

Fonte: Blog Cranes are Flying

Assim como em *Salut les Cubains*, os detalhes visuais que Varda procura se encontram justamente nas pessoas: gestos, sorrisos, olhares, mãos e formas de andar; roupas, cabelos, acessórios, estilos e cores. "É a Varda do senso estético e do detalhismo que se destaca, mesmo nesse momento de militância", escreve Simplício Neto (2006, p. 21). De fato, a cineasta filma demoradamente os rostos de quem passa no comício, recuperando detalhes como mãos que seguram *O Livro Vermelho* de Mao (Figura 12), ou objetos que representam a violência policial, como o vidro quebrado na entrada do partido (Figura 13). "Não podemos deixar de notar que esse gesto mágico de matar uma imagem é, digamos, um privilégio dos povos primitivos e não-brancos. É, em todo caso, um sinal de ódio que não engana", analisa a voz *over*.

Figuras 12 e 13 – Frames de *Black Panthers*

Fonte: Blog Cranes are Flying

Quando o capitão Brent enumera as reivindicações do grupo, Varda se cansa de seu tom pesado e monocórdio, reparando em um detalhe com sua câmera: um colar de contas à moda africana. Enquanto o líder segue elegantemente sua explanação, a cineasta dá zoom no colorido acessório e permite que o espectador também o aprecie. Além disso, os primeiros dois minutos do filme revelam o interesse de Varda pelas roupas dos frequentadores: crianças com turbantes e brincos de inspiração africana (Figura 14); homens e mulheres com estampas coloridas que circulam pelas ruas ou cantam nos palcos (Figura 15); jovens que vestem a camiseta azul com o emblema do partido. Em seu comentário, Varda descreve o estilo dos Panteras Negras enquanto os filma em marcha ou em formação: "Couro preto, óculos pretos, boina preta."

Figuras 14 e 15 – Frames de *Black Panthers*

Fonte: Blog Cranes are Flying

Como nos lembra Neto (2006, p. 21), "a afirmação política dos Panteras Negras passa por uma afirmação estética de uma herança visual africana". Logo, Varda preenche suas imagens com roupas, acessórios e penteados que carregam essa ancestralidade. Um grande exemplo de seu engajamento político é, portanto, a questão do corte afro (ou *black power*), que vira um dos "temas" tratados no filme. Como símbolo de autorrepresentação, o cabelo *au*

naturel aparece por todos os cantos, e seus donos têm orgulho dele. No único momento de humor de *Black Panthers*, vemos Kathleen Cleaver, secretária de Comunicação do partido e esposa de Eldridge Cleaver, comemorar sua beleza já liberta de padrões sociais. "Por que só a pele branca, os cabelos lisos e olhos azuis são belos? Eu não sou bonita?", questiona Kathleen.

Outro detalhe que não escapa a Varda é a música. Diferentemente de documentários como *Ô saisons, ô châteaux*, *L'Ópera-Mouffe* e *Du côté de la côte*, *Black Panthers* não contém uma trilha sonora original, composta especificamente para acompanhar suas imagens. No curta, a pista de som se encontra em estado bruto, formada basicamente por ruídos e improvisações musicais que Varda capturou durante os protestos. "Para os Panteras Negras, política e música combinam. Eu amo a ideia de que, quando eles têm algo a dizer, eles cantam", comenta a cineasta, lembrando que o mesmo acontecia na Cuba dos anos 1960 – como nos mostra em *Salut les* Cubains. Assim, a trilha sonora de *Black Panthers* é marcada pelo ritmo soul da comunidade afro-americana e por cânticos que expressam suas principais demandas – como "Black is beautiful", "We got to free Huey" ou "No more brothers in jail".

Fato é que, em *Black Panthers*, os sujeitos filmados tomam lugares incomuns – o de protagonistas em um documentário que nitidamente "compra seu barulho". Antes de ser o cenário do filme, Varda entende que aquele é um espaço dos negros, uma realidade que não era colocada em cinema – e que se torna política ao gerar dissenso no visível e no dizível, bem como na posição dos corpos no espaço comum. São cenas documentais da manifestação que não a revelam apenas por sua agenda política ou revolucionária, mas também pelos detalhes. É como se a câmera se aproximasse de cada uma das pessoas e as acariciasse, as apreciasse de perto, lhes dando humanidade – gestos que passariam despercebidos no *mainstream*.

Para Jacques Rancière (2005, p. 16-17), "a política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis tempos". A relação estética/política em *Black Panthers* se manifesta, então, no nível "do recorte sensível do comum da comunidade, das formas de sua visibilidade e de sua disposição" (RANCIÈRE, 2005, p. 26). Varda rompe claramente com a moral dominante na época, que restringia a representação e a participação político-sociais dos negros. Ao promover uma partilha democrática do sensível, a cineasta faz do afro-americano um ser duplo: ela o tira do "seu" lugar, o espaço do trabalho físico e da marginalização, e lhe dá o "tempo" de estar no espaço das discussões públicas e na identidade do cidadão deliberante. Assim, repõe em questão "a distribuição dos papéis, dos territórios e das linguagens – em resumo, desses sujeitos políticos que recolocam em causa a partilha já dada do sensível" (RANCIÈRE, 2005, p. 60).

A política também aflora em *Black Panthers* por meio das entrevistas, que novamente criam dissenso ao permitir que os Panteras Negras tenham uma voz própria. Como previsto no modo participativo, Varda enriquece seu comentário com a textura de múltiplas vozes, "abordando os Panteras como sujeitos cuja 'imagem ameaçadora' ela tenta desmistificar" (LETORT, 2014, p. 6, tradução nossa)[32]. A cineasta não molda as manifestações públicas, mas consegue resgatar diversos relatos pessoais em *Black Panthers*. Uma vez transferido o protagonismo para os negros, o filme deixa que seus discursos e suas entrevistas mostrem o caminho. Os chefes do partido têm agora um lugar de fala: eles oferecem explicações concisas e listam suas demandas políticas, sem necessariamente erguer seus punhos ou gritar epítetos para a câmera.

Em *Black Panthers*, Varda confere um amplo espaço a homens e mulheres não identificados, que esclarecem seu desejo de se manifestar e demonstrar apoio a Newton. Eles não tremem de raiva nem despejam hostilidades sobre a cineasta. Ao contrário do que pregava a mídia embranquecida, os entrevistados são abertos, sinceros e educados quando mencionam a ânsia por justiça no caso do líder encarcerado, ou quando analisam racionalmente a condição da comunidade negra nos EUA. Eles estão convencidos do preconceito racial que motiva a polícia de Oakland – a ponto de um homem com uma filha pequena nos ombros chamar Newton de modelo para todos os afro-americanos. O imaginário caótico e o vandalismo que o noticiário costuma associar a protestos de rua não se aplicam aqui, pois Varda de fato se relaciona com os militantes e não os submete ao seu controle externo enquanto documentarista.

Vale destacar que Varda não filma exclusivamente os negros. Pessoas brancas pontilham a multidão, mas a cineasta nunca se dirige a elas – a não ser quando aborda um americano de outro estado para entender o que ele sabe sobre as manifestações. Ela tampouco gasta seus frame*s* com policiais, que só aparecem uma única vez, no final do documentário. Em um zoom tremido, Varda aproxima sua câmera de dois agentes esgueirados dentro da Corte Superior de Alameda. Eles observam, por trás de portas fechadas, os manifestantes que agitam as bandeiras azuis do partido – nas quais se lê "Free Huey". Assim, Varda reafirma que os protagonistas de seu documentário são os Panteras Negras, e não a polícia de Oakland.

A cineasta conta que, em outubro de 1968, a então RTF Télévision estava supercontente com o filme que havia encomendado. "Mas um dia, eles me ligaram dizendo: 'A sua narração é talvez um tanto violenta. Podemos mudá-la um pouco?'", recorda Varda (1971). E continua:

---

[32] No original: "[…] approaching the Panthers as individuals whose 'threatening image' she attempts to demystify."

> Eles me pediram uma 'pista internacional' de som, quer dizer, com todos os sons e ruídos originais, mas sem a minha narração. Eu respondi: 'Se vocês deixarem os negros falarem e dizerem tudo o que eles têm a dizer, eu autorizo toda modificação na minha narração...' No dia do programa, eles não passaram o filme. E nunca me deram qualquer explicação. (VARDA, 1971)

O fato de *Black Panthers* nunca ter sido exibido na França nem nos EUA reforça seu efeito de dissenso – o qual, segundo Rancière (2010, p. 57), "não é simplesmente o conflito de interesses ou de valores entre grupos, mas, mais profundamente, a possibilidade de opor um mundo comum a um outro". O documentário de Varda se torna, afinal, político ao sair completamente dos lugares tidos como seus e fazer, ao inverso, o mundo entrar nesses lugares. "C'est dommage", diz a cineasta sobre a censura sofrida pelo filme em ambos os países.

4.3 A questão das mulheres

Em *Black Panthers*, Varda mostra uma preocupação com o papel das mulheres afro-americanas dentro do partido – o que também indica a natureza política do curta. "Na época, todas as grandes teorias sobre mulheres tinham sido escritas por homens – [Karl] Marx, [Friedrich] Engels, [Isaac] Babel. Pela primeira vez, nos anos 60, as mulheres começaram a escrever sobre seus direitos, sua filosofia e sua história", explica Varda (2015a). Ela ainda afirma ter ficado impressionada com a equivalência entre a "teoria da mente e do corpo" e o movimento feminista, que se rebelava contra os ditames da sociedade patriarcal e a desigualdade de gênero. Para a cineasta, a luta civil dos negros estaria ligada ao feminismo na questão da autorrepresentação e, logo, no deslocamento do protagonismo.

O comentário em voz *over* nos diz que a promoção das mulheres na vida política e militar faz parte do estilo dos Panteras Negras – como pode ser observado no uso dos vocativos "irmão" e "irmã". O próprio Newton insiste, durante a entrevista, que o papel da mulher no grupo é o mesmo que o do homem. "Nós não fazemos nenhuma distinção. As mulheres têm cargos importantes no partido, recebem instrução militar, e nós não esperamos que elas desempenhem tarefas no nível sexual, mas sim como membros do partido e revolucionárias", atesta o líder. Persuadida de que os Panteras Negras se esforçavam para alcançar uma menor disparidade entre gêneros, Varda emenda a fala de Newton em uma de Kathleen Cleaver, que sobe ao palco para reiterar a necessidade de se produzir material de divulgação (panfletos, broches e cartazes).

O comprometimento político da cineasta é tão forte que ela não enxerga a dicotomia homem-mulher existente no interior do partido – e se enxerga, não a questiona em nenhum momento. Ao registrar os desfiles paramilitares e a virilidade exibida pelos Panteras Negras,

"Varda não interroga a imagem coercitiva de masculinidade e de ordem que eles representam" (LETORT, 2014, p. 8, tradução nossa)[33]. Basta reparar que os discursos mais proeminentes e aclamados são dados por homens em posição de liderança, como quando Bill Brent anuncia o manifesto do partido. De acordo com a autora feminista Michelle Wallace, os Panteras Negras não buscavam originalmente a igualdade entre gêneros. Eles eram, na verdade, movidos por um senso de "vingança" contra a opressão, o racismo e a brutalidade policial: "um tipo de superioridade – masculinidade negra, macho negro –, que combinaria a sexualidade astuta, descolada e desenfreada do gueto com a autoridade, controle e riqueza ilimitados do poder branco" (WALLACE apud LETORT, 2014, p. 8, tradução nossa)[34].

Qual seria, portanto, o lugar da mulher entre os Panteras Negras? Tomemos as palavras de Kathleen Cleaver como exemplo: "Eu trabalho diretamente com o que chamamos de Ministério da Informação. Estamos criando esse ministério, que se ocupará de difundir informações, publicações, jornais, revistas, folhetos e do contato com a imprensa." A secretária de Comunicação ainda cita como funções a criação de bibliotecas e a distribuição de literatura. Nunca a vemos ao lado dos chefes durante os comícios pela libertação de Newton. As duas únicas vezes em que vemos uma mulher no palco incluem uma performance musical e um discurso de Kathleen sobre a importância de se fazer circular o material impresso do grupo. As mulheres panteras podem até "oferecer um trabalho de suporte ou serviços comunitários, mas [...] são afastadas do 'ativismo político real'" (LETORT, 2014, p. 8, tradução nossa)[35].

Ao mesmo tempo, poderíamos colocar aqui a mesma pergunta que Neto se colocou: "No momento em que se abre espaço para o estético se abre espaço para o feminino?" (2006, p. 21). Voltemos, então, ao tema do *black power*. Se a política e a estética se entrecruzam na revolução almejada pelos Panteras Negras, a aparência desempenha um papel ideológico na definição da identidade racial e de gênero. "Nós nascemos com nossos cabelos assim e nós o usamos assim porque é natural", dispara Kathleen, rodeada por mulheres panteras que parecem concordar com ela (Figuras 16 e 17). A líder – título que de fato lhe cabe – explica que, antes, as mulheres negras tentavam acabar com o frizz ou clarear sua pele para se assemelhar a uma mulher branca. "E os homens negros deixavam claro que achavam as mulheres brancas bonitas e que não queriam uma 'aberração' negra com cabelos curtos. Isso mudou. Os negros sabem

---

[33] No original: "[...] Varda does not interrogate the coercive image of masculinity and order they represented."

[34] No original: "[...] a kind of superiority—black manhood, black macho—which would combine the ghetto cunning, cool, and unrestrained sexuality of black survival with the unchecked authority, control, and wealth of white power."

[35] No original: "[…] provide support work and community service; yet, they […] are driven away from 'real political activism."

agora que sua aparência própria é bela e têm orgulho dela", continua Kathleen. No entanto, quando menciona a "tomada de consciência dos negros", ela situa a beleza feminina e a tendência afrocentrista em detrimento do olhar e do desejo masculino. "As mulheres querem agradar aos homens – e se os homens aceitam isso como belo, as mulheres então o fazem", diz.

Figuras 16 e 17 – Frames de *Black Panthers*

Fonte: Blog Cranes are Flying

Ainda assim, é possível identificar a política emancipacional nos penteados femininos, que se revelam maiores e mais ousados que os dos homens panteras. "Mais exuberantes política e esteticamente, dada sua simbologia e beleza", assim define Neto (2006, p. 21). Há uma identificação total entre Varda e as mulheres panteras. A cineasta não só entrevista, como dubla outras jovens negras que frequentam os atos, ouvindo suas experiências e opiniões acerca do corte afro. Suas interlocutoras são empoderadas e têm consciência do que o *black power* representa para a comunidade. A primeira conta: "Decidi voltar ao natural há uma semana. Eu senti que havia uma razão especial para fazê-lo. Para mim, isso significa ser natural. Porque agora estou comprometida com os Panteras Negras e acho que a aparência quer dizer muita coisa." Já a segunda está há três ou quatro anos com o cabelo natural. E lembra: "Durante esse tempo, eu cheguei a voltar para o cabelo alisado, penteado. Mas penteá-lo naturalmente é como se eu mostrasse quem eu seu por dentro. Isso me dá mais orgulho por dentro."

O fato de Varda filmar esses corpos femininos – em especial seus rostos – e de escutar a voz dessas mulheres opera uma re-partilha do sensível, ou seja, determina "modificações na percepção sensível do comum, da relação entre o comum da língua e a distribuição sensível dos espaços e das ocupações" (RANCIÈRE, 2005, p. 60). Ainda que, no caso das mulheres, não subverta completamente o quadro dominante, o fazer cinema de Varda continua sendo um fazer político, justamente por permitir que os Panteras Negras (e as mulheres) falem por si mesmos e contem suas histórias sem interrupção. Ela associa suas vozes aos seus gestos, seus uniformes

as suas crenças, seus acessórios a sua ancestralidade, seus cabelos a sua política. Mais distanciada do que o comum em *Black Panthers*, Varda não perde seu apreço pelo detalhismo e pelas relações de vizinhança – que são, afinal, uma elaboração sua enquanto mulher, cineasta e aprendiz.

5 CONCLUSÃO

No presente trabalho, procuramos realizar uma leitura crítica do cinema de Agnès Varda, sobretudo de suas incursões no campo documental. A partir dos valiosos conceitos do filósofo francês Jacques Rancière, situamos a relação entre estética e política promovida pela cineasta – mesmo que não houvesse um propósito militante explícito. A escolha de *Salut les Cubains* (1963) e *Black Panthers* (1968) nos possibilitou examinar vários aspectos de sua criação, desde a filmagem em si até a montagem e a narração. Por um lado, o primeiro filme se mostra mais rico do que o segundo no que tange elementos formais e estéticos. Por outro, a análise de ambos os curtas nos permite compreender como a política pode se manifestar de maneiras distintas na produção artística de Varda.

É interessante notar que a cineasta não só se mantém à margem do documentário tradicional, como também refuta qualquer padrão ou modelo estabelecido na sétima arte. Seu trabalho acontece precisamente no balanço entre ficção e documentário, entre cinema e as artes em geral (literatura, poesia e pintura), a partir do que ou de quem encontra em suas andanças, suas viagens e mesmo seus passeios na vizinhança. Não à toa, Varda costumava dizer que não construiu uma carreira, e sim realizou filmes. "Eu tive um único sucesso na vida: *Sans toit ni loi*. Foi o único filme que ultrapassou mais de um milhão de espectadores na França. Os demais filmes eram amados, mas eles não fizeram sucesso", reflete a cineasta (2015c).

Embora desconhecido do grande público, *Salut les Cubains* obteve uma certa apreciação no meio acadêmico, sobretudo por sua faceta mais ensaística. De fato, o curta rodado na ilha caribenha nos revela a inflexão subjetiva de Varda, cuja entrega ao *sujet* – entendido tanto como tema quanto sujeito – se confunde com sua própria visão de mundo. À luz dos estudos de Rancière, *Salut les Cubains* nos fornece três grandes indícios de seu teor político: o rompimento da ordem representativa; o efeito de dissenso; e a partilha do sensível. O primeiro diz respeito à composição exclusivamente fotográfica do filme, que questiona essa imagem estática ao lhe dar movimento na montagem e transformá-la em cinema. O segundo está ligado ao uso inventivo da narração documentária, pois, pela primeira vez, Varda grava os comentários de sua própria obra e ainda divide sua voz em *off* com a voz *over* de Michel Piccoli. O terceiro corresponde ao rearranjo do mapa do sensível operado pela cineasta, à medida que registra e confere protagonismo a cubanos anônimos – de várias idades, gêneros, raças e profissões. Pessoas comuns e sem qualquer poder político, que normalmente não são olhadas, que não recebem atenção e que jamais teriam tamanho destaque na tela do cinema – mesmo dentro do gênero documentário.

Já em *Black Panthers*, que foi realizado durante sua temporada nos EUA, Varda se aproxima de um formato representativo mais clássico, ao mesmo tempo que imprime marcas de sua subjetividade. Se comparado a *Salut les Cubains*, o curta sobre o Partido dos Panteras Negras se mostra menos conhecido ainda e com pouquíssima literatura em português. Novamente, vale destacar o envolvimento pessoal da cineasta com o *sujet*: em sua tentativa de entender as reivindicações do grupo, ela transparece seu posicionamento favorável e sua simpatia pelos afro-americanos. Uma vez aplicados os conceitos de Rancière em *Black Panthers*, identificamos dois sinais de sua natureza política. Em primeiro lugar, Varda redefine o mapa do sensível ao colocar em evidência o qualquer um – líderes do partido, manifestantes e transeuntes; jovens, adultos e crianças; homens e mulheres que nunca se veriam representados em um filme. Em segundo lugar, a cineasta cria dissenso a partir da voz *over* e das entrevistas, permitindo que os Panteras Negras deem sua própria versão da história e, assim, contrariando a opinião pública da época.

Em ambos os curtas, Varda esteve presente no local, viveu os fatos enquanto eles aconteciam e testemunhou tudo não só com os olhos, mas também com a lente de sua Leica e de sua câmera 16 mm. Sempre movida por sua curiosidade e seu prazer pela descoberta, ela mesma passou pelas duas experiências e acabou se engajando na causa ali fermentada – quer dizer, o socialismo em Cuba e a luta antirracista em Oakland, na Califórnia. Essa subjetividade funda seu cinema ensaístico e a diferencia radicalmente da tradição documentária, em que o narrador é uma figura distanciada, impessoal, cheia de autoridade, que geralmente não assistiu aos fenômenos retratados.

A narração de Varda se mostra eloquente, bem-humorada, carregada de afeto e de uma certa compreensão interna daquela realidade. Longe do didatismo, ela mescla história pessoal e história do mundo em sua busca incessante de si pelo outro (e do outro por si). Na condição de prática colaborativa, sua *cinécriture* se realiza por meio da experiência com o público, tanto no sentido que vem dos sujeitos filmados quanto no que vem do dispositivo cinema. Afinal, a cineasta acredita que os espectadores fazem parte do processo de construção do filme, cabendo a ela o ato de compartilhar suas imagens. Ela não explica o que está na tela, e sim sugere múltiplas interpretações para que as pessoas tirem suas próprias conclusões – mais um traço ensaístico assimilado por ela.

Mediante a observação de seu material fílmico, compreendemos como Varda desafia as leis do que é permitido ver, dizer, ouvir e fazer. Em *Salut les Cubains*, assim como em *Black Panthers*, a cineasta perturba a forma tradicional de visibilidade ao formar um inventário de novos rostos, corpos, narrativas e gestos, embaralhando o sistema de evidências sensíveis. Esse

rearranjo se manifesta, sobretudo, em sua atenção a detalhes como olhares, sorrisos, mãos, roupas, cabelos e acessórios. Varda se interessa pela cultura do outro em seus mais variados aspectos: música, dança, literatura, poesia, pintura, questões sociais e, principalmente, o papel da mulher na sociedade. A politização da arte está dada, ganhando ainda mais base se pensarmos o cinema de Varda como fronteiriço e experimental. Ao dissolver os limites entre razão dos fatos e razão das ficções, a cineasta nos prova que não existe certo ou errado no documentário e que, para ela, tal formato funciona em um constante limiar. "A vida toda é sobre fronteiras – fronteiras linguísticas, étnicas... No cinema, eu tento apagar as fronteiras ou torná-las mais suaves", afirma Varda (2015c).

Embora este trabalho suscite importantes discussões sobre o experimentalismo e a subjetividade no campo documentário, a pesquisa em torno do tema não está finalizada e, inclusive, se revela cada vez mais abrangente. Considerando o que foi visto até aqui, seria válido estender os apontamentos de Rancière sobre estética e política para o cenário brasileiro, em especial para a produção subjetiva ou performática de mulheres nas últimas décadas. Caberia entender de que maneira as inovações de Varda dentro e fora da Nouvelle Vague se relacionam a filmes mais recentes como *Um passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2001), *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2010) e *Democracia em vertigem* (Petra Costa, 2019). Além disso, seria pertinente analisar o posicionamento político de cada uma das diretoras diante de um determinado contexto, suas abordagens estéticas e formais, bem como suas estratégias de narração.

À semelhança de Varda, são mulheres que reinventam a gramática do cinema, explorando novos recursos expressivos e contando a história a partir de suas experiências e desejos. São obras que enriquecem e complexificam a relação entre imagem e som, fabricando associações singulares entre o espaço público e o privado – o que por si só configura um fazer político. Com um imenso potencial de criação artística, o cinema documentário brasileiro – em particular projetos realizados por mulheres – deve se manter como foco de investigação dos futuros pesquisadores, tendo em Varda uma referência de "criação, inspiração e partilha".

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGNÈS Varda on poetry. [S. l.: s. n.], 2009. 1 vídeo (7 min). Publicado pelo canal cine-fils magazine. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nrL8DGNyDhY. Acesso em: 19 jul. 2021.

AGNÈS Varda Q&A | Black Panthers and Other Short Works. [S. l.: s. n.], 2015a. 1 vídeo (28 min). Publicado pelo canal Film at Lincoln Center. Disponível em: **https://www.youtube.com/watch?v=eo81Grb8A9Y**. Acesso em: 12 ago. 2021.

AGNÈS Varda in Cuba. [S. l.: s. n.], 2015b. 1 vídeo (10 min). Publicado por Michael Kurcfeld. Disponível em: **https://www.youtube.com/watch?v=04XjjMVNk1A**. Acesso em: 15 out. 2021.

AGNÈS Varda on Coming to California. [S. l.: s. n.], 2015c. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Criterioncollection. Disponível em: **https://www.youtube.com/watch?v=0VLArLHK4yc**. Acesso em: 12 ago. 2021.

ALMEIDA, Rafael. Da montagem ao collage: *found footage*, voz-over e filme-ensaio. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 17, n. 48, p. 148-168, jan./abr. 2020. Disponível em: **http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/1912**. Acesso em: 02 ago. 2021.

ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma nova vanguarda: a caméra-stylo. In: OLIVEIRA, M. (Org.). **Nouvelle Vague**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, Museu do Cinema, 1999. p. 320-325.

BAZIN, André. Crítica publicada no jornal Le Parisien Libéré, 07 jan. 1956. In: Retrospectiva Agnès Varda – o movimento perpétuo do olhar. Catálogo da mostra no CCBB, 2006, p. 77.

BÉNÉZET, Delphine. **The Cinema of Agnès Varda: Resistance and Eclecticism**. Reino Unido: Columbia University Press, 2014.

CLOUZOT, Claire. Crítica publicada em Cinéma 70, n. 143, fev. 1970. In: Retrospectiva Agnès Varda – o movimento perpétuo do olhar. Catálogo da mostra no CCBB, 2006, p. 91.

COELHO, Salomé. **Jacques Rancière e Agnès Varda no intervalo entre cinema e política.** Dissertação (Mestrado em Filosofia, Área de Especialização em Estética) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, 2013. 41 p.

CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio: Desde Montaigne e depois de Marker**. Campinas, SP: Papirus, 2015.

DELVAUX, Claudine. Agnès Varda cinefotógrafa. In: Retrospectiva Agnès Varda – O movimento perpétuo do olhar. Catálogo da mostra no CCBB, 2006, p. 39-44.

DESLAURIERS, Jean-Pierre. **Recherche qualitative : guide pratique**. Montreal: McGraw Hill, 1991. 142 p.

DIAS, Susana de Sousa. Corpos estranhos ou (des)igualdades inscritas na película. **Arte e género**, Lisboa, p. 230-240, 2012.

KENNEDY, Robert. Black Panthers. 24 maio 2021. Il. color. Disponível em: **http://cranesareflying1.blogspot.com/2021/05/black-panthers.html**. Acesso em: 14 set. 2021.

KIERNIEW, Jannini Gautério; MOSCHEN, Simone Zanon. Cinema e literatura: a cinescrita de Agnès Varda. **Revista Estação Literária**, Londrina, v. 19, p. 49-60, set. 2017. Disponível em: http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/30715/21684. Acesso em: 10

maio 2021.

LEFORT, Gérard. Crítica publicada no jornal Libération, 10 maio 1984. In: Retrospectiva Agnès Varda – o movimento perpétuo do olhar. Catálogo da mostra no CCBB, 2006, p. 103.

LETORT, Delphine. Agnès Varda: filming the Black Panthers's Struggle. **L'Ordinaire des Amériques** [Online], 217, dez. 2014. Disponível em: **https://journals.openedition.org/orda/1646**. Acesso em: 29 ago. 2021.

LINS, Consuelo. O ensaio no documentário e a questão da narração em off. In: FILHO, João Freire; HERSCHMANN, Micael (orgs.). Novos rumos da cultura da mídia: indústrias, produtos, audiências. Rio de Janeiro: Mauad, 2007, pp. 143-157.

MACHADO, Patrícia. A montagem como inventário: corpos, gestos e olhares no cinema de Agnès Varda. In: HOLANDA, Karla (org.). **Mulheres de Cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 1 ed., 2019, pp. 357-373.

MOWAT, Hannah Barbara. Gesture and the cinéaste: Akerman/Agamben, Varda/Warburg. Tese (Doutorado) – University of Cambridge. Cambridge, 2015, 289 p.

NETO, Simplício. A política e os penteados. In: Catálogo Agnès Varda – O movimento perpétuo do olhar. Catálogo da mostra no CCBB, 2006, p. 18-22.

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

PRETO, António. Elogio da curiosidade: Laudatio Agnès Varda. **International Journal of Film and Media Arts**, v. 1, n. 1, p. 72-81, 2016. Disponível em: **https://revistas.ulusofona.pt/index.php/ijfma/article/view/5436/3426**. Acesso em: 18 jul. 2021.

RANCIÈRE, Jacques. A ficção documental: Marker e a ficção da memória. **Revista Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 21, p. 179-189, dez. 2010a. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae21_Jacques_Ranciere.pdf. Acesso em: 03 ago. 2021.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** São Paulo: EXO experimental org.; ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. Política da Arte. **Urdimento**, Florianópolis, n. 15, p. 45-59, out. 2010b.

REBELATTO, Francieli. Saudações aos cubanos: a *mise-em-film* das fotografias de Agnès Varda. Doc On-line: Revista Digital de Cinema Documentário, Portugal, n. 2019SI, p. 265-276, set. 2019. Disponível em: **http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/663**. Acesso: 09 out. 2021.

ROITMAN, Julieta. Os ensaios vardanianos. In: Catálogo Agnès Varda – O movimento perpétuo do olhar. Catálogo da mostra no CCBB, 2006, p. 28-30.

TRUFFAUT, François. Une certaine tendance du cinéma français. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n. 31, p. 15-28, jan. 1954.

VARDA, Agnès. Entrevista concedida a Jean-André Fieschi e Claude Ollier, publicada na revista Cahiers du Cinéma, n. 165, abr. 1965. In: Retrospectiva Agnès Varda – o movimento perpétuo do olhar. Catálogo da mostra no CCBB, 2006, p. 79.

VARDA, Agnès. Entrevista concedida a Claude Gérard, publicada na revista Cinéma 9, n. 12, jan. 1971. In: Retrospectiva Agnès Varda – o movimento perpétuo do olhar. Catálogo da mostra no CCBB, 2006, p. 91.

VARDA, Agnès. Entrevista concedida a Mireille Amiel, publicada na revista Cinéma 75, n. 204, dez. 1975. In: Retrospectiva Agnès Varda – o movimento perpétuo do olhar. Catálogo da mostra no CCBB, 2006, p. 94.

VEIGA, Roberta. Imagens que sei delas: ensaio e feminismo no cinema de Varda, Akerman e Kawase. In: HOLANDA, Karla (org.). **Mulheres de Cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 1 ed., 2019, pp. 337-355.

WAMPOLE, Christy. A ensaificação de tudo. **Revista Serrote**, n. 14. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.

WEINRICHTER, Antonio. Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo. In: **La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo**. Navarra: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 1 ed., 2007, pp. 18-48.

YAKHNI, Sarah. **Cinensaios de Varda: o documentário como escrita para além de si.** Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2011. 212 p.

7 FILMOGRAFIA

SALUT les Cubains. Direção: Agnès Varda. França: Ciné-Tamaris, 1963. 1 vídeo (30 min). Disponível em: **https://mubi.com**. Acesso em: 15 jul. 2021.

BLACK Panthers. Direção: Agnès Varda. França: Ciné-Tamaris, 1968. 1 DVD (28 min).

VARDA par Agnès. Direção: Agnès Varda. França: Ciné-Tamaris, 2019. 1 vídeo (115 min). Disponível em: **https://globoplay.globo.com**. Acesso em: 22 jun. 2021.