



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

FILMANDO UMA GENEALOGIA DO EU: O ENSAIO DE AGNÈS VARDA

Sofia Moreira Vargas

Rio de Janeiro/ RJ
2021

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

FILMANDO UMA GENEALOGIA DO EU: O ENSAIO DE AGNÈS VARDA

Sofia Moreira Vargas

Monografia de graduação apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo.

Orientador: Prof. Dr^a Maria Cristina Franco Ferraz

Rio de Janeiro/ RJ
2021

VARGAS, Sofia Moreira.

Filmando uma Genealogia do Eu: O ensaio de Agnès Varda – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2021.

58 f.

Monografia (graduação em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2021.

Orientação: Maria Cristina Franco Ferraz

1. Subjetividade. 2. Filme-ensaio. 3. Agnès Varda. I. FERRAZ, Maria Cristina Franco II. ECO/UFRJ III. Radialismo IV. Filmando uma Genealogia do Eu



Em 21 de janeiro de 2022 esteve reunida a Banca Examinadora composta pelos seguintes professores examinadores Leda Sucherman, Luiza Alvim e por maria cristina francis levy, como professor orientador, além do(a) aluno(a) Isolde Moreira Vargas, (DRE nº 116046235) do curso de Comunicação Social, habilitação em RADIALISMO que apresentou o projeto experimental sobre o tema filmando uma genealogia de eu: o ensaio de Agnès Bondá

Avaliado o trabalho, a Banca atribuiu grau 9,5 ao Projeto Experimental do aluno. Nada mais havendo a observar fica lavrada a presente ata que vai datada e assinada pela Banca e pelos alunos.

Rio de Janeiro, 21 de janeiro de 2022.

Leda Sucherman
Professor Examinador

Maria Cristina Francis Levy
Professor Orientador

Luiza Beatriz A. M. Alvim
Professor Examinador

Isolde M. Vargas
Aluno

AGRADECIMENTOS

O resultado final dessa pesquisa só foi possível às condições que aqueles que me acompanham durante a escrita propiciaram mediante a orientações, estímulos e companheirismo. Essa monografia não seria possível sem seu carinho e dedicação.

Meu eterno agradecimento à Professora Maria Cristina Franco Ferraz por ter me dado a oportunidade de trabalhar ao seu lado, e como generosa orientadora, ter partilhado seus conhecimentos e despertado meu interesse pela pesquisa no campo da arte e filosofia.

Dedico essa monografia aos meus pais, Renato e Célia, por sempre priorizarem meus estudos, independente dos sacrifícios que essa escolha implicou. Também dedico aos meus irmãos, João e Helena, pelos momentos de descontração que me proporcionaram nessa jornada.

VARGAS, Sofia Moreira. **Uma Genealogia do Eu**: O ensaio de Agnès Varda.

Orientador: Maria Cristina Franco Ferraz. Rio de Janeiro, 2021. Monografia (Graduação em Comunicação Social – Rádio e TV) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

RESUMO

O objetivo central do trabalho é explorar o filme-ensaio *Os Catadores e Eu* (2002) como gênero cinematográfico experimental que propicia ao diretor, neste caso Agnès Varda, uma abordagem diferenciada de assuntos sociais, integrando-os à subjetividade singular da artista. Para tanto, é feita uma breve análise das noções de subjetividade de Nietzsche e Foucault, associando-as às representações da subjetividade que Agnès utiliza em seu filme-ensaio.

Palavras-chave: subjetividade; filme-ensaio; Agnès Varda.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Fig. 1: Sequência de planos de *Catadores e Eu* (2000) em que Agnès reflete sobre os caminhões.
- Fig. 2: Sequência de planos de *Catadores e Eu* (2000) em que Agnès brinca com os caminhões.
- Fig. 3: Sequência de planos de *Catadores e Eu* (2000) em que Agnès brinca com os caminhões.
- Fig. 4: Sequência do filme *Catadores e Eu* (2000) em que Varda brinca com a câmera.
- Fig. 5: Continuação da sequência exibida na Figura 4.
- Fig. 6: Continuação da sequência exibida na Figura 5.
- Fig. 7: Sequência de planos em que Agnès visita o bazar.
- Fig. 8: Continuação da sequência da Figura 7.
- Fig. 9: Continuação da sequência da Figura 8.
- Fig. 10: Sequência de planos da entrevista na plantação de batatas.
- Fig. 11: Continuação da sequência da Figura 10.
- Fig. 12: Sequência de planos em que Agnès filma as próprias mãos.
- Fig. 13: Continuação da sequência da Figura 12.
- Fig. 14: Sequência de planos em que Agnès reflete sobre seu envelhecimento.
- Fig. 15: Continuação da sequência da Figura 14.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	9
2. POSSÍVEIS DESDOBRAMENTOS DA SUBJETIVIDADE.....	11
2.1 PROCESSOS DE SUBJETIVIZAÇÃO.....	12
2.2 NIETZSCHE E O SUJEITO.....	17
2.3 DISCURSO DE SI: A SUBJETIVIDADE ATRAVESSADA PELA COMUNICAÇÃO.....	23
3. O ENSAIO.....	27
3.1 O FILME-ENSAIO.....	30
3.1.1 A FIGURA DO AUTOR.....	34
4. O ENSAIO DE AGNÈS VARDA.....	38
4.1 <i>OS CATADORES E EU</i> (2000)	40
4.1.1 ANÁLISE TÉCNICA.....	43
4.1.2 GENEALOGIA FILMADA.....	44
4.1.3 AGNÈS POR VARDA.....	51
4.1.4 AGNÈS, CATADORA.....	53
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	55
REFERÊNCIAS.....	56

1 INTRODUÇÃO

Em tempos de pandemia, aqueles que puderam permanecer em isolamento foram obrigados a descobrir novos passatempos que não incluíssem a sociabilidade. O cinema é um ótimo hábito para estes que possuem esse privilégio. É uma arte que permitiu o contato com outros países, outras culturas, outros tempo, e acima de tudo outras perspectivas. Combinada à introspecção, já que um filme é geralmente contemplativo e solitário, é uma arte que permite não só um escapismo, mas também uma autorreflexão a respeito dos mais diversos contextos sociais, e, como este trabalho procura expor, uma autorreflexão a respeito de si mesmo.

O meio audiovisual tem crescido como nenhum outro no campo das artes, com plataformas de streaming e redes sociais investindo com peso em produções internacionais, e recentemente, nacionais. O impacto dessas produções é grande, criando tendências de consumo, entre elas moda, estética, bens materiais, entre outras. O impacto que essa monografia procura abordar é a proliferação de um mercado de identidades, em que certos estilos de vida, e maneiras de lidar consigo mesmo são monetizados, e portanto, passíveis de consumo.

As identidades passam a agregar capital social, isto é, por serem passíveis de consumo, elas apresentam maior ou menor valor nesse mercado de identidade. O cinema, como um dos médiums mais populares, interfere diretamente neste processo de capitalização das identidades, determinando traços, estilos e interesses que constituirão as próximas tendências. Entretanto, essa reificação da identidade como algo sólido e que pode ser adquirido em sua integridade de uma vez só acaba por diminuir o processo de construção da subjetividade ao consumo de uma identidade.

O próprio entendimento da identidade como algo fixo, coíbe a experimentação do indivíduo na sua formação como sujeito singular, de maneira que subjetividades que sejam fluídas e cambiáveis, ou aquelas que não apresentem capital social, sejam marginalizadas.

Torna-se importante, portanto, ressaltar a importância de obras audiovisuais que rompam com modelos identitários, que permitam aos espectadores novas perspectivas em relação ao mundo e a si mesmo. São narrativas como as de *Os Catadores e Eu*

(2000) que fazem com que o público questione e reflita sobre modelos pré-estabelecidos de identidade ao romper com modelos tradicionais da cinematografia. Essa monografia exalta a obra mais conhecida da diretora Agnès Varda no intuito de reconhecer a potência do cinema como repertório não só artístico, mas modos de abordar a vida e a si mesmo.

2 POSSÍVEIS DESDOBRAMENTOS DA SUBJETIVIDADE

O filme-ensaio que se pretende analisar nesta monografia, *Os Catadores e Eu* (2000), já fornece pistas sobre a condução tanto do documentário quanto da abordagem dessa pesquisa. O objeto de estudo de Agnès Varda são os catadores, mas a ênfase dada ao “eu”, que é colocado em equidade já no título em português, confirma a importância da subjetividade no contexto da obra. No título original, *Le Glâneur et La Glauneuse* (200), Varda se coloca na mesma posição de seu objeto de estudo, como mais uma catadora, enfatizando seu papel central na obra assim como o dos demais catadores. É preciso questionar, portanto, o porquê da centralidade da figura do “eu” no filme-ensaio e a que subjetividade a diretora se refere em sua obra. Neste primeiro capítulo é proposta uma breve genealogia da subjetividade, situando a emergência das tendências que Varda exprime em seu filme-ensaio.

A genealogia aqui utilizada como método de pesquisa, possui características bastante importantes que merecem esclarecimento antes de aprofundadas. A genealogia, concebida por Friedrich Nietzsche no século XIX e desenvolvida por Michel Foucault no século XX, parte do princípio de desnaturalização dos valores e sentidos. Aplicada ao contexto desta pesquisa, implica conceber a subjetividade como um valor poroso aos contextos históricos.

Logo, não é tarefa fácil esclarecer os sentidos de “subjetividade” por se tratar de um termo amplamente utilizado nos mais diversos contextos. É comumente tido como certo, uma coisa em si que, em situações corriqueiras, é tratada como um conceito que não merece muitas explicações. Entretanto, uma análise crítica sob uma perspectiva filosófica revela guinadas subjetivas sutis e algumas não tão sutis assim. A figura do eu, tão cara a sujeitos contemporâneos, é central na constituição de si, e a desnaturalização deste pilar identitário é bastante trabalhosa.

O primeiro ponto a ser desenvolvido, portanto, será retomar as pesquisas genealógicas acerca da subjetividade desenvolvidas por Michel Foucault, de maneira a salientar eixos de problematização do sujeito que aparecem no filme-ensaio. Conforme a noção de sujeito for desconstruída, será possível apresentar uma nova concepção de sujeito proposta por Nietzsche, uma abertura filosófica que só pode ser apreendida por

um gênero – que em algumas perspectivas é considerado um “não gênero” - como o ensaio, o que será discutido no segundo capítulo. Após a exposição da subjetividade que esta monografia defende como capaz de abarcar a multiplicidade e potência daquilo que denominamos o “eu”, partiremos para a análise dos discursos de si, narrativas que pretendem comportar algo tão fugidio como é a subjetividade.

2.1 Processos de Subjetivização

Em sua extensa bibliografia, Michel Foucault dedicou-se a estudar a relação entre saberes, práticas e a construção de verdades. Utilizando-se do método genealógico, foi capaz de restituir a história de uma série de ciências e práticas, evidenciando seus impactos na construção de valores e sentidos nas sociedades analisadas. Em sua última obra, a trilogia *História da Sexualidade*, ele propõe uma analítica da sexualidade na Modernidade, na Grécia Antiga e na Idade Média Católica.

No primeiro volume, *Vontade de Saber* (1976), Foucault questiona uma teoria bastante aceita na época: a teoria repressiva. Esta vertente propunha que a relação entre poder e sexo era obrigatoriamente de repressão, isto é, censura e tentativas de contenção. Foucault remonta ao século XIX para problematizar as teorias em vigência até então. Ao seu ver, a colocação do sexo no discurso se deu muito mais pela incitação e disseminação.

Apesar de aparentar uma repressão por inibição com seus sistemas de vigilância, o poder se alastra até onde a sexualidade alcança. Portanto, é a divulgação e incitação dela em suas formas mais transgressoras, e conseqüente fracasso na repressão, que permitem sua penetração infinita. A explosão discursiva, acompanhada de outros instrumentos de poder, difundiram a sexualidade heterogênea, reforçando suas formas heterogêneas e implantando perversões. A sexualidade tinha como problematização um único ponto, o fator da normalidade, isto é, a sexualidade era medida e julgada em função de sua normalidade e de quanto se distanciava dela. Uma relação entre duas pessoas do mesmo sexo era pensada apenas como desvio de uma relação heteronormativa, por exemplo. Entretanto, conforme o sexo passa a ser objeto de estudo pela psiquiatria, a normalidade como um único motivo de interferência dá lugar às diversas perversões e sexualidades heterogêneas, sendo cada uma delas um ponto de

problematização da sexualidade. Seguindo o mesmo exemplo, uma relação entre dois homens passa a ser uma questão a ser perscrutada por si só, não somente um desvio da heterossexualidade. Essa diversidade dentro da sexualidade possibilita um maior alcance do poder, já que dispõe de mais quesitos de problematização, e portanto, de interferência pela psiquiatria.

O contexto explorado pelo primeiro volume da *História da Sexualidade* é o de urbanização alavancada pela primeira Revolução Industrial, que reestrutura as relações de poder, na medida em que a alta concentração populacional e o modelo de produção fabril propiciam novos pontos de intervenção pelo poder. A biopolítica como tática de Estado desenvolve ciências capazes de intervir nos corpos e gerir a vida. Entre as mais importantes estão a Demografia, a Pedagogia e a Psiquiatria.

A psiquiatria, pela qual Foucault tem particular interesse em sua pesquisa, introduz um eixo como central na subjetividade humana: a sexualidade. Portanto, o sexo passa a ser objeto de um discurso racional. É material de estudo de pesquisas quantitativas e qualitativas que atendem a interesses políticos e econômicos: “O sexo não se julga, apenas administra-se” (FOUCAULT, 1988, p. 26). Passa a ser de ordem pública quando é institucionalizado através de políticas natalistas ou antinatalistas, por exemplo.

Entretanto, o sexo passa a representar uma outra dimensão na vida dos indivíduos: a psicanálise parte da premissa de que a sexualidade detém uma verdade sobre si, atribuindo ao sexo uma extensão absoluta sobre a conduta do indivíduo e tudo aquilo que ele é. Nesse próximo excerto, Foucault (1988) exprime o valor atribuído ao sexo, à identidade do indivíduo e sua própria inteligibilidade perpassando obrigatoriamente pelo sexo, isto é, não se restringindo ao ato sexual mas permeando tudo o que diz respeito ao sujeito.

É pelo sexo efetivamente, ponto imaginário fixado pelo dispositivo de sexualidade, que todos devem passar para ter acesso à sua própria inteligibilidade (já que ele é, ao mesmo tempo, o elemento oculto e o princípio produtor de sentido), à totalidade de seu corpo (pois ele é uma parte real e ameaçada deste corpo do qual constitui simbolicamente o todo), à sua identidade (já que ele alia a força de uma pulsão à singularidade de uma história). (FOUCAULT, 1988, p. 144 – 145)

O sexo, até então, era discutido sob a ótica de uma ciência médica, com imperativos morais disfarçados de pureza asséptica, evitando o desdobramento de uma

verdade sobre o sexo, escondida por anomalias e “aberrações” sexuais. Foucault, no intuito de estudar os métodos de produção de verdade sobre o sexo, os classifica em dois tipos: *Ars Erótica* e *Scientia Sexualis* (FOUCAULT, 1988, p. 68). Desenvolvida a partir do século XIX, a *Scientia Sexualis* tem como instrumento a confissão, que é o método fundamental de extração da verdade desde a Idade Média. O indivíduo se submete obrigatoriamente à confissão em seu processo de sujeição; é o exame de si, a procura de uma verdade enclausurada em nós mesmos que urge em ser liberta. É a hipótese repressiva já mencionada, que atribui à confissão a libertação, em detrimento do poder que silenciaria o indivíduo e reprimiria sua sexualidade.

Antes de desenvolver o método de confissão e suas repercussões na identidade moderna, é fundamental compreender que esses dispositivos de produção de verdade estão restritos à burguesia, que emerge com a Revolução Industrial. A sexualidade torna-se um vetor de diferenciação da classe burguesa em relação às demais, assim como a hereditariedade sanguínea já o foi para a nobreza que, neste momento histórico, se encontra em declínio. A preservação de uma linhagem nobre era fundamental como maneira de segregar as demais classes sociais; daí a importância conferida ao sangue “azul”. Neste momento de industrialização, aquilo que o sangue significou para a nobreza é o que a “interioridade” e a saúde do corpo passam a representar para a burguesia. O corpo da classe burguesa, portanto, se diferencia dos demais em função de sua interioridade e das práticas de cultivo desse seu mundo interior.

A confissão torna-se um processo de extração de uma verdade sobre si, interligada à sexualidade. Os indivíduos passam a ser dotados de uma interioridade que deve ser examinada, perscrutada e decifrada, reconhecendo em seus desejos uma verdade primordial desse “eu”. Foucault remonta as origens da confissão à Igreja Católica, segundo a qual o indivíduo deveria confessar seus atos transgressores em busca de absolvição. Existe, portanto, uma aparente continuidade no que diz respeito à prática, porém uma mudança significativa em seu sentido. A confissão religiosa tinha como intuito o exame de ações “pecaminosas”, e conforme foi laicizada, passou a constituir uma procura de significados por trás dessas ações, verdades a respeito do indivíduo, constituindo um sujeito de desejo a partir da Modernidade. Um exemplo explorado em *História da Sexualidade* é o da homossexualidade, considerada ato sodomita antes desta virada epistemológica que passa a cultivar a interioridade, e que

depois constitui o homem homossexual, uma verdade do indivíduo atravessada pelo desejo, e um desejo invertido.

Esta é uma das chaves para a compreensão da identidade moderna, um indivíduo que é solicitado a se auto examinar pelos processos de produção de verdade a respeito de si mesmo, desenvolvidos pelas ciências humanas a partir do século XIX. Essa verdade latente nos corpos se situa na sua interioridade, um campo a ser decifrado através de práticas como a da confissão. Isso fica claro no seguinte trecho de Paula Sibilia:

Essas práticas estavam atreladas ao paradigma subjetivo do *homo psychologicus*, isto é, um tipo de sujeito que se supunha dotado de vida interior e, por isso, voltava-se para dentro de si com o objetivo de minuciosamente construir o seu eu em torno de um eixo situado nas profundezas daquela interioridade psicológica. (SIBILIA, 2016, p. 86)

Em seu livro *O Show do Eu* (2016), Paula Sibilia recorre ao termo *homo psychologicus*, utilizado por Benilton Bezerra Júnior, para se referir a este indivíduo voltado para si mesmo de forma a cultivar uma interioridade e, portanto, construir uma subjetividade própria, o que um sujeito moderno só poderia fazer se autoperscrutando. É possível reconhecer esta preocupação do sujeito moderno na emergência de outras práticas e organização de corpos, como o foi a escrita de diários como método de discorrer sobre si, e a separação de corpos através de quartos próprios e cômodos reservados como maneira de preservar um espaço em que o sujeito pudesse cultivar sua interioridade e autenticidade. O psicanalista Benilton Bezerra Jr. caracteriza o sujeito moderno como alguém que “aprendeu a organizar sua experiência em torno de um eixo situado no centro de sua vida interior” (BENILTON, 2002, p. 231).

Surge, então, na Europa dos séculos XVIII e XIX, uma tensão entre as esferas pública e privada em decorrência do desenvolvimento industrial das cidades, que reestrutura a relação do homem moderno com sua interioridade. Richard Sennett, em seu livro *O Declínio do Homem Público* (1977), assinala a ascensão do âmbito privado em detrimento do público. Aquela interioridade tão cara à identidade moderna só poderia ser trabalhada em ambientes privados, seja nos moldes da confissão ao psicanalista, seja na escrita de um diário. Portanto, o ambiente público passa a ser incompatível com essa profundidade que carrega essa suposta essência do eu. O eu

público corresponde a uma máscara social, com a qual se disfarçam verdades latentes atravessadas pela sexualidade.

Essa tensão é a mesma que se esvai na contemporaneidade, já que as próprias noções de “público” e “privado” se alteram. Paula Sibilia (2017) introduz em seu livro conceitos que melhor explicam a relação do homem contemporâneo com sua intimidade em constante exposição. Ela utiliza a palavra *extimidade*, um contraponto que faz à intimidade. O sujeito contemporâneo não se molda mais a partir de uma subjetividade organizada em função da interioridade e privacidade; pelo contrário, a subjetividade se constrói à medida que é exposta ao público em conformidade com o fenômeno das redes sociais e plataformas de exposição que ganham cada vez mais importância. Portanto, a noção de que a verdade sobre si mesmo se encontra numa interioridade bastante perscrutada cai em desuso; aquela suposta “máscara social” que se utiliza quando em público torna-se a representação mais fiel de um si mesmo não mais essencializado e propício à exposição.

Suely Rolnik (1997) atribui os novos valores subjetivos do sujeito contemporâneo à globalização. Este fenômeno que, por um lado, possibilitou o contato entre diferentes subjetividades, também promoveu sua homogeneização. O indivíduo consome identidades que Rolnik classifica como subjetividades-luxo ou subjetividades-elite, que são capazes de se venderem justamente por essa exposição, e, portanto, incitam a exposição de todos. Entretanto, por serem identidades propriamente consumidas, e não desenvolvidas conforme um extenso e trabalhoso estudo de si mesmo, como o era na modernidade, essas identidades *prêt-à-porter* ameaçam a diversidade. Identidades locais perdem espaço para identidades mercantilizadas e produzidas em massa. Sobre o caráter político da subjetividade Benilton Bezerra Jr. (2002) escreve:

A maneira como a realidade política econômica de uma sociedade afeta a subjetividade e o mundo psíquico dos indivíduos é mais complexa e indireta, e se dá fundamentalmente por meio da criação de certos repertórios de conduta, da difusão de metáforas que se incorporam do senso comum, enfim, pela criação de novos jogos de verdade que dão consistência ao imaginário de uma época, imaginário, por meio do qual o mundo, a existência e a experiência pessoal ganham consistência e significação. (BENILTON, 2002, p. 232)

Este primeiro tópico foi uma tentativa de assinalar, com estas breves notas sobre a genealogia da subjetividade, os diferentes eixos de problematização da subjetividade

de acordo com o seu contexto histórico. Demonstrar a porosidade da identidade de forma a desnaturalizar o seu conceito. A interioridade que aparece na modernidade, de um sujeito que é constantemente incitado a se autoperscrutar, dá lugar a uma extimidade, isto é, a um sujeito que passa a se definir mediante sua exposição pública, alterando radicalmente as divisórias estabelecidas no século XVIII entre público e privado.

Foucault, em sua trilogia inacabada *História da Sexualidade*, salientou, além das tendências e eixos de organização da subjetividade, os dispositivos pelos quais os sujeitos são incitados a fazê-lo. Tal é o exemplo da confissão, em que entre outros “jogos de verdade” aos quais Benilton Bezerra se refere no excerto, os indivíduos praticam sua subjetividade mediante certos princípios característicos de seu tempo e práticas. É durante a confissão, uma dessas práticas em que os indivíduos cultivam sua individualidade, que a vida subjetiva do indivíduo é problematizada e organizada em função de certos conceitos prezados pela psiquiatria da época. Retomando o exemplo mencionado anteriormente, a sexualidade passa a ser um princípio essencial no processo de entendimento de si, sob uma perspectiva patológica característica da Modernidade. A organização da vida subjetiva nessa época, portanto, perpassava obrigatoriamente pela sexualidade, o que vai ser alterado sutilmente. A sexualidade ainda constitui um eixo bastante importante no entendimento do sujeito contemporâneo; entretanto, a associação de certas sexualidades heterogêneas a patologias perdeu espaço, como foi o caso da homossexualidade, antes denominada “homossexualismo”, sufixo este atribuído a doenças.

Com esta abertura filosófica do conceito de subjetividade que deixa de ser natural, é possível adentrar na filosofia de Friedrich Nietzsche, que revoluciona a Filosofia Ocidental com teorias amplas o suficiente para abarcar diversas perspectivas a respeito do sujeito.

2.2 Nietzsche e o Sujeito

Quando Foucault faz uma genealogia da subjetividade para questionar a teoria repressiva, que até então era bastante aceita, ele retoma a questão que Nietzsche coloca ao propor o método genealógico como instrumento de pesquisa. Trata-se da diferença

entre uma “história dos historiadores” e a “história efetiva” - termos cunhados por Foucault (1992). Aquela se aterá a constâncias históricas que estabeleceriam um eixo cronológico capaz de compreender a história como um todo, enquanto a história que Nietzsche defende se afasta deste movimento que estabelece e pressupõe práticas e/ou sentidos fixos. Nietzsche assinala a insuficiência de métodos tradicionais de análise histórica, que, na tentativa de construir linhas cronológicas consistentes, atribuem ao acaso acontecimentos isolados e ignoram mudanças de valores e sentidos tão caras à genealogia.

Em seu livro *Microfísica do Poder* (1992), Michel Foucault dedica um capítulo para abordar justamente a genealogia de três palavras que carregam em si valores distintos, apesar de Nietzsche transvalorá-las, e que dizem respeito ao método genealógico e suas reservas ao método tradicional utilizado na história. A palavra *Ursprung* significa origem, um nascimento que independe de circunstâncias de forças, e que contém embrionariamente tudo o que poderá advir depois. Isso implica uma História linear e evolutiva que pode ser estudada e transcrita de maneira objetiva e imparcial, já que o historiador seria capaz, através de sua imparcialidade, de desvendar uma suposta verdade, desnudando-a a partir de acontecimentos isolados que mascarariam essa essência histórica pressuposta. O termo retoma um finalismo herdado da teleologia, em que a história é tomada como linear e evolutiva, isto é, a sequência histórica não é acidental, comporta em si uma finalidade, tudo aquilo que lhe é anterior é menos e o posterior é consequência direta e inescapável do que antecedeu. Foucault apresenta outros dois termos que se distinguem de um termo essencialista e generalizante como o é *Ursprung*. *Entstehung* pode ser traduzido como nascimento ou emergência, implicando necessariamente condições de emergência, em termos nietzschianos: quais as forças envolvidas? *Herkunft*, que por sua vez pode ser traduzida como proveniência, indica também um jogo entre forças, um termo que diz respeito aos acontecimentos sobre os corpos.

Nietzsche, portanto, recusa a origem como lugar da verdade: seria possível reconhecer a emergência de certos valores e sentidos; entretanto, uma ciência exata que faz uma cronologia de maneira a estabelecer continuidades nega essas emergências. Isso porque essa “história dos historiadores” a que o filósofo se refere procura estabelecer relações fixas e de continuidade, de forma a invalidar acontecimentos que não se portem nos conformes das teorias finalistas a seu respeito, não os levando em conta. Todavia, é

o acidental que Nietzsche procura valorizar, em vez dessa procura da suposta essência exata. Nesse próximo excerto, Foucault elabora sobre a genealogia de Nietzsche:

Por que Nietzsche genealogista recusa, pelo menos em certas ocasiões, a pesquisa da origem (Ursprung)? Porque, primeiramente, a pesquisa, nesse sentido, se esforça para recolher nela a essência exata da coisa, sua mais pura possibilidade, sua identidade cuidadosamente recolhida em si mesma, sua forma imóvel e anterior a tudo o que é externo, acidental, sucessivo. [...]. Descobrir na raiz daquilo que nós conhecemos e daquilo que nós somos - não existem a verdade e o ser, mas a exterioridade do acidente. A pesquisa da proveniência não funda, muito pelo contrário: ela agita o que se percebia imóvel, ela fragmenta o que se pensava unido; ela mostra a heterogeneidade do que se imaginava em conformidade consigo mesmo. (FOUCAULT, 1992, p.15.)

Essa constitui a grande crítica de Nietzsche à História: colocar-se como um lugar da ciência exata. Em seu livro *Genealogia da Moral* (1887), o filósofo questiona um suposto ideal ascético, uma verdade inquestionável, aproximando, nesse sentido, a ciência da religião. Ambas se colocam como lugar da verdade, capazes de definir a essência exata de tudo, cada qual com seus métodos. As emoções e o instinto são desconsiderados nessa ciência, em prol da suposta objetividade. A figura do historiador pode ser retomada aqui como um exemplo desse homem da ciência, que se julga capaz de imparcialidade, traçando uma cronologia de acontecimentos que captaria uma essência histórica do momento. Nietzsche ressalta que essa imparcialidade não é possível, já que o próprio historiador é homem de seu tempo, e, portanto, é incapaz de se desfazer de valores e sentidos de seu próprio contexto histórico. Essa suposta imparcialidade e seriedade dos homens de ciência é um tema não só criticado em texto como também satirizado por Nietzsche. O escárnio como forma de esvaziar de sentido de certas “verdades” é um recurso amplamente utilizado pelo filósofo, de modo que assume os afetos de maneira exagerada, como afronta aos filósofos que julgavam uma visão “apaixonada” como inferior à “objetiva”. A professora Maria Cristina Franco Ferraz assinala essa tendência no livro *Ecce Homo* (1908):

Através dos excêntricos títulos de capítulo de *Ecce homo*, Nietzsche responde irônica e agressivamente à recuperação de suas ideias por uma perspectiva que tende a associar ao “patológico” todo afastamento apaixonado em relação a um centro, a uma norma, e que transformou a pretensa “modéstia” do homem moral em um dos elementos fundadores dos parâmetros da normalidade. (FERRAZ, 2017, p. 68)

O perspectivismo nietzschiano surge como uma alternativa às ciências que almejam a verdade absoluta. O filósofo alemão propõe que o que se pode obter de uma coisa é uma perspectiva, o que não significa que todas possuam o mesmo valor e possam ser tidas como igualmente válidas. São aquelas que prezam pela potência humana que merecem consideração, não aquelas que em função do ressentimento, procuram estabelecer morais que restrinjam outras perspectivas possíveis.

Diferentemente daquela objetividade que a ciência alega ter, a perspectiva de cada um acolhe seus afetos. Daí a distinção que Nietzsche faz entre perspectivas que partem de sujeitos de ressentimento e uma perspectiva nobre, que afirma sua própria potência. Em a *Genealogia da Moral* (1999), Nietzsche faz um apelo aos seus colegas de profissão, que se contraponham a essa objetividade que ignora os afetos:

De agora em diante, senhores filósofos, guardemo-nos bem contra a antiga, perigosa fábula conceitual que estabelece um “puro sujeito de conhecimento, isento de vontade, alheio à dor e ao tempo”, guardemo-nos dos tentáculos de conceitos contraditórios como “razão pura”, “espiritualidade absoluta”, “conhecimento em si”. Existe apenas uma visão perspectiva, apenas um “conhecer” perspectivo; e quanto mais afetos permitirmos falar sobre uma coisa, quanto mais olhos, diferentes olhos, soubermos utilizar para essa coisa, tanto mais completo será nosso “conceito” dela, nossa “objetividade”. (NIETZSCHE, 1999, p. 93)

Na frase final deste excerto, Nietzsche transvalora a objetividade, que aos olhos dos filósofos seria a imparcialidade, como um conceito que reuniria todas as parcialidades possíveis, é claro, respeitando o valor de cada uma segundo os critérios já mencionados anteriormente, que dizem respeito à potência humana.

O perspectivismo e a genealogia fazem parte de uma crítica maior de Nietzsche à metafísica como pilar fundamental da cultura ocidental. Nietzsche argumenta que a ação e a “exterioridade do acidente” são mais interessantes e valiosos que a suposta essência exata das coisas que a metafísica postula. A distinção metafísica entre verdade e aparência não passaria de um preconceito moral dos filósofos. Desde o platonismo, na Grécia Antiga, com a distinção entre o mundo das ideias onde se encontra a essência das coisas e o mundo das aparências, até a “coisa em si” kantiana, a metafísica perpetuou-se na filosofia ocidental como valor inquestionável. É a “superestimação da verdade” (NIETZSCHE, 1999, p. 34) que os ideais ascéticos postulam. O perspectivismo coloca

em xeque essa verdade una e inquestionável, assim como a genealogia recusa a origem como lugar da verdade. Na perspectiva metafísica, já na origem de eventos históricos é possível encontrar embrionariamente tudo o que irá se desencadear, aludindo a um mundo metafísico em que os conceitos são capazes de capturar verdades, isto é, eventos por inteiro, essências únicas que excluem todo um campo de possibilidades. A genealogia introduz o acaso e as múltiplas possibilidades e perspectivas, isto é, o conceito de perspectivismo. A História, portanto, passa a ser o estudo da proveniência que investiga e mapeia as condições de surgimento, e não mais uma cronologia linear imparcial, portanto, uma única verdade. Nas palavras de Foucault: “A pesquisa da proveniência não funda, muito pelo contrário: ela agita o que se percebia imóvel, ela fragmenta o que se pensava unido; ela mostra a heterogeneidade do que se imaginava em conformidade consigo mesmo”.

Outro paradigma herdado da metafísica que Nietzsche problematiza é a distinção entre corpo e alma. A alma como uma instância nobre e superior ao corpo é questionada por Nietzsche, que utiliza “corpo” como a totalidade do ser, abrangendo tanto aspectos físicos como a afetividade, de modo a negar essa separação metafísica entre os dois termos. O próprio filósofo alemão se referia aos seus períodos de repouso ocasionados por doenças como passagens absolutamente introspectivas, indicando a inseparabilidade da fisiologia para com a vida “espiritual”. O mal-estar obrigaria o doente a permanecer em repouso, implicando um momento mais introspectivo em que o indivíduo ficaria a sós com seu corpo.

A denúncia da separação arbitrária entre o corpo e a alma reforça a ideia de que o agente é uma figura criada, “uma ficção acrescentada à ação” (NIETZSCHE, 1999, p.60). Aquilo que atribuímos à “alma”, em detrimento do corpo, não passa de um juízo de valor que tem sua origem na filosofia metafísica. O *corpo* nietzschiano é uma estrutura de diversas subalmas. A ideia essencializante de que a alma é uma e pode ser resumida em uma “personalidade” não comporta a multiplicidade e potência do corpo tal como aposta a filosofia de Nietzsche. O corpo está sujeito a diversas forças que estão em constantes mudanças, daí o pluralismo de “subalmas”. A abertura deste conceito permite compreender a flexibilidade e potencialidade do homem, sem resumi-lo a uma alma, como a metafísica o fez e ainda o faz. Nas palavras da professora Maria Cristina Franco Ferraz: “‘Corpo’ é, nesse sentido, apenas um nome que recobre, de fato, uma multiplicidade: afetos, pulsões, que intensificados, movidos pela vontade de potência,

lutam entre si e, ao vencerem, subjagam os demais.” Esta perspectiva abala a estabilidade daquilo a que nos referimos como o “eu”. Um corpo sujeito a forças que, em contato e disputa entre si, estabelecem hierarquias provisórias que conduzem o indivíduo. Em outra passagem do livro “Nietzsche: o bufão dos deuses”, Ferraz desenvolve:

Na filosofia nietzschiana o “eu” não é considerado uma essência ou uma substância dada. Cambiante, é pensado como efeito de hierarquizações provisórias, provenientes de determinadas lutas e composições pulsionais, marcadas pelo impulso em direção à potencialização. Este “eu”, que se julgou soberano quando não passa de um efeito provisório, é constituído por uma multiplicidade de vozes. Sua “unidade” é expressão momentânea de combates entre forças que atravessam todo corpo.” (FERRAZ, 2017, p. 241)

Retomando a genealogia do “eu” realizada por Michel Foucault em *História da Sexualidade*, é possível observar esses efeitos provisórios de hierarquização do eu, que corroboram para o entendimento da flexibilidade e multiplicidade do sujeito. Foucault indica com precisão o momento de emergência do princípio da interioridade, este que por muito tempo foi entendido como essencial ao humano. Trata-se de uma desnaturalização de valores e conceitos, apontando o contexto histórico e as tendências emergentes de cada época, definindo a interioridade apoiada no desejo como um fenômeno absolutamente moderno, com manifestações nos mais diversos campos discursivos e de saberes, que vão da medicina à literatura.

A filosofia nietzschiana, além de propor uma análise histórica que permite a revisão de certas narrativas antes tidas como discursos da verdade - agora entendidas como perspectivas que também pertencem a seu tempo histórico suscita uma série de ideias aplicáveis ao presente e ao futuro. A partir do momento em que compreende a si mesmo como um corpo cambiante, sujeito a forças de seu presente que se alteram ao longo do tempo, é possível libertar-se do princípio da essência, uma suposta constante em si. A experimentação possível a partir daí permite-nos questionar valores e “verdades” às quais nos restringimos em função de seu valor como verdade. É a potência à qual Nietzsche se refere, a exploração de novos valores e novas formas de

viver. Segundo o próprio filósofo, é nesta vertente que o ser humano poderia encontrar respostas alternativas a essa constante “vontade de verdade”, que estaria justamente na multiplicidade de perspectivas. A “objetividade”, portanto, estaria na multiplicação de perspectivas.

A padronização dessas subjetividades, que ameaça a diversidade e a multiplicidade de perspectivas, está diretamente relacionada aos meios de comunicação em massa. Os discursos presentes nos meios de comunicação influenciam na percepção e entendimento dos sujeitos a respeito de tudo o que os cerca, inclusive a própria autopercepção. A padronização dos modelos de identidade que vigoram durante certos momentos históricos deve sua divulgação aos meios de comunicação, como foi o caso da modernidade, em que a interioridade ganhou bastante visibilidade com a criação do romance psicológico moderno. Entretanto, atualmente a literatura tem perdido público dentre as formas de comunicação; o audiovisual tem ganhado cada vez mais espaço e, em função disso, ocupado o imaginário de seus espectadores com suas propostas de modos de ser e viver.

Este trabalho terá como objeto de estudo um filme-ensaio, em que será colocada a questão do eu, a sua construção a partir deste formato cinematográfico e as possíveis repercussões da disseminação de certos modelos de identidade em detrimento de outros. Para tanto, neste próximo subcapítulo será problematizado como os meios de comunicação são responsáveis por perpetuar ou, de modo mais interessante, criar rupturas com os modelos tradicionais de subjetivação e suas implicações políticas e sociais.

2.3 Discurso de si: a subjetividade atravessada pela comunicação

Em seus últimos anos de pesquisa, Foucault dedicou-se à análise das práticas de subjetivação, isto é, práticas que levam o sujeito a prestar atenção em si mesmo. O recorte feito pelo filósofo diz respeito ao sexo e às práticas históricas que fizeram o sujeito se compreender como impelido pelo desejo. Para isso, o francês recorreu a textos prescritivos datados da Grécia Antiga, que ditavam os comportamentos aceitáveis do cidadão - isto é, homem, grego e livre – referente a sua sexualidade. Os textos dos filósofos refletem sobre a conduta do homem grego e reforçam a importância do sexo, que não se restringe ao ato sexual, mas diz respeito à relação consigo mesmo, na medida

em que é levado a prestar atenção em si. O sexo torna-se um parâmetro definitivo do status de cidadão dentro dos postulados morais da época, e Foucault se interessa em especial pelo trabalho subjetivo que se faz para cumprir, ou não, os códigos morais impostos, isto é, como o homem grego reflete sobre sua sexualidade e quais as implicações desta questão sobre sua posição como cidadão.

Esse trabalho genealógico de reconhecer moralidades de certas épocas, de acordo com a emergência de tendências específicas, é herança da filosofia de Nietzsche. Em seu livro *Genealogia da Moral* (1999), o filósofo explora o conceito da moralidade como construção social, questionando o valor de verdade atribuído a certas moralidades em diferentes épocas. Com o intuito de estudar tendências históricas e esses mesmos moralismos que ditam os comportamentos sociais dos sujeitos, Foucault dedica-se a examinar a construção dessas moralidades segundo os saberes e as práticas concretas que permitem o indivíduo se constituir como sujeito no contexto específico de sua época. São o que Benilton Bezerra denomina “jogos de verdade” (BENILTON, 2002, p. 232), conceito que pega emprestado de Ludwig Wittgenstein.

Em seu texto *O Acaso da Interioridade e suas Repercussões sobre a Clínica* (2002), o psiquiatra discute justamente a integração de postulados morais, que não deixam de ser políticos, na vida do sujeito moderno. Segundo Bezerra, essa realidade política é capaz de se inserir na realidade psíquica através desses jogos de verdade, que são incorporados ao imaginário de cada um e passam a dar consistência à vida e ao modo como se experimenta a si mesmo.

São nesses jogos de verdade que se encontram os meios de comunicação, como é o caso do cinema e/ou audiovisual. Trata-se de uma das ferramentas que mais afetam o imaginário com suas noções do que é a experiência humana, contribuindo bastante para aquilo que Bezerra chama de dar consistência e significação à existência e à experiência pessoal.

Em seu livro *As Fontes do Self* (1989), Charles Taylor, filósofo contemporâneo canadense, explica a maneira como a comunicação e a experiência humana se articulam. Segundo o autor, o homem ocidental só é capaz de atribuir significado à vida colocando-a em formato narrativo, isto é, em uma história que explique sua jornada, tendo como ponto referencial seus princípios morais, uma espécie de bússola moral pela qual o sujeito se guia nos acontecimentos da vida. Nietzsche, ao discutir a criação de valores morais e verdade absoluta, explica que o humano é capaz de suportar tudo,

exceto a falta de sentido. Portanto, é a expressão discursiva, independentemente de sua forma, seja ela oral, escrita ou audiovisual, que permite ao homem dar sentido às suas experiências, que passam a constituir roteiros de subjetivação. São esses os processos de subjetivação que dão consistência à vida, e que se forjam e cristalizam no processo discursivo. A autora Paula Sibilia explora essa temática em seu livro *O Show do Eu* (2016), enfatizando o caráter formativo e constitutivo da linguagem, em que o indivíduo passa a ser sujeito dotado de história:

Mas se o eu é uma ficção gramatical, um centro de gravidade, um eixo móvel e instável onde convergem todos os relatos de si, também é inegável que se trata de um tipo muito especial de ficção. Relatos são a matéria que nos constitui enquanto indivíduos com um nome, uma trajetória e uma identidade. Nesse sentido, somente a linguagem nos dá consistência e relevos próprios, pessoais, singulares, e a substância que resulta desse cruzamento de narrativas se (auto)denomina eu. É nesse fluxo narrativo que o eu de fato se realiza. [...] A experiência vital de cada sujeito é um relato que só pode ser pensado e estruturado como tal se, de algum modo, for cristalizado na linguagem. Esse relato não representa simplesmente a história que se tem vivido, mas ele a apresenta, de alguma maneira, também a realiza, concede-lhe consistência e sentido, delinea seus contornos e a constitui. A própria vida só passa a existir como tal, só se converte em Minha vida quando ela assume seu caráter narrativo e é relatada na primeira pessoa do singular. (SIBILIA, 2017, p. 57)

A experiência humana na Modernidade Ocidental, no que diz respeito à autopercepção do que é o “eu”, não foge, portanto, do alcance da comunicação. A subjetividade perpassa obrigatoriamente os meios de comunicação, como exposto por Sibilia. O cinema, como recorte desta monografia, é um expoente atual das artes que contribuem para a concepção que se tem do “eu”. Essa característica não passa despercebida pelo mercado, que instrumentaliza a arte em função do capital.

São as “subjetividades-luxo”, termo cunhado por Suely Rolnik, que movimentam um mercado inteiro de produtos que contribuem para essa identidade tão almejada. Essa “subjetividade-luxo” é passível de consumo, desde que perpasse pelos produtos - não necessariamente físicos - divulgados pela mídia. Um exemplo clássico é o fumo, que após sua divulgação em massa pelo cinema e pela propaganda, teve um *boom* nos anos 60 entre os jovens, devido ao *glamour* que atribuía àqueles que fumavam. A arte, portanto, como potência de identificação para compreender-se a si mesmo, passou a ser instrumentalizada pelo mercado. Os indivíduos, sob a pressão de “morte social” (termo também utilizado por Rolnik) consomem as subjetividades-luxo.

A expressão “morte social” se refere a este capital social atribuído às subjetividades-luxo, em que o anonimato ou identidades que não contemplam as tendências desse mercado acabam por cair no isolamento social, uma forma de “óbito” na esfera social.

Entretanto, é justamente essa padronização de subjetividades que podem ser consumidas pelas redes de comunicação que ameaça a potência criativa da arte, e conseqüentemente, do sujeito. Transformando a arte em estratégia de venda, o mercado se utiliza de sua estética e seu alcance midiático para fornecer e vender modelos identitários. Sob essa ameaça de “morte social”, os indivíduos consomem as subjetividades-luxo, restringindo-se a certos padrões. Na medida em que a arte modula e proporciona perspectivas distintas e criativas, passa a ser limitada àquilo que gera capital. O processo de subjetivação, portanto, torna-se restrito àquilo que é considerado adequado ao mercado.

A professora Maria Cristina Franco Ferraz aponta certas vertentes valorizadas pelo mercado naquilo que constitui o sujeito em seu texto *Reconfigurações do Público e Privado* (2001). A tendência à priorização da interioridade dá lugar às teorias “fiscalistas”, que associam a identidade e a subjetividade ao corpo físico do sujeito, como é possível observar na onda de blogueiras fitness que tomou conta das redes sociais.

A padronização dos processos subjetivos pelas tendências do mercado representa uma ameaça ao próprio processo da formação de identidade, na medida em que reduz o leque de possibilidades e ameaça a diversidade, segundo Paula Sibilia, “estimulando a coagulação de certos modos de ser e inibindo todas as demais alternativas” (SIBILIA, 2017, p. 26). Nas palavras de Rolnik, é o processo de domesticar as forças que entra em voga. É, portanto, a ameaça à potência de vida que está em jogo. No próximo capítulo, será proposto um modelo de comunicação capaz de abarcar essa potência, na medida em que se desprende de moralismos e não coíbe a subjetividade à obediência a moralismos impostos.

3 O ENSAIO

O ensaio tem sua origem datada no século XVI com a publicação de *Os Ensaíos* (1580) pelo filósofo Michel de Montaigne, e apesar de sua longevidade é um gênero bastante discutido em termos de suas características. Por ser um modelo de pensamento que ultrapassa o rigor metodológico, suas características são erroneamente consideradas abertas à toda obra que não se encaixa nos moldes tradicionais de gênero, agregando criações diversas que extrapolam a tradição, mas não são ensaísticas. Sua amplitude e abertura à criatividade é facilmente confundida com uma falta de pilares que determinam o que é o ensaio e aquilo que é experimental, mas não ensaístico. Daí a tendência de alguns autores a localizar o ensaio em relação a outros gêneros. Nora Alter (2018) define-o como o que vem depois do fato e da ficção; Max Bense (1948) o classifica como entre a prosa e a poesia, e entre a criação e persuasão. Cabe aqui discutir, portanto, algumas definições de ensaio interessantes para a análise do filme em questão, *Os Catadores e Eu* (2000), como a seguinte de Gabriela Almeida:

[O ensaio] Não propõe respostas acabadas, mas a inquietação, a abertura, a dúvida. Em função de características iminentes que parecem inviabilizar a sua categorização como um gênero narrativo em sentido estrito, o ensaio costuma ser definido a partir de negativas ou de um entendimento frouxo de que se trata de uma forma expressiva em que tudo vale [...] (ALMEIDA, 2018, p. 92)

Segundo Timothy Corrigan (2015), o traço mais característico do ensaio é a contestação do eu em uma experiência pública, registrando a passagem e a mudança da sua autopercepção; portanto, corresponde a uma narrativa em que a subjetividade do autor é expressa e que demonstra sua instabilidade e sua reflexão a respeito de si conforme se submete às experiências registradas. A própria palavra ensaio remete à tentativa, ao experimento, apontando para o caráter provisório do gênero, logo, do autor e de fluxo de pensamento que é posto em curso. A proposta ensaística corresponde a eternizar um momento provisório sem pretender se passar por uma verdade absoluta sobre aquilo que o autor apresenta.

Max Bense (1948) ressalta uma outra face do ensaio, que assinala seu caráter político do ensaio, que vai além da subjetividade individual do autor. Ele propõe que o ensaio é obrigatoriamente crítico, justamente por ser uma tentativa. Os devaneios e reflexões do autor são colocados à prova nesse movimento reflexivo, de maneira a serem avaliados. Logo, algumas características da crítica são incorporadas ao ensaio, como é o caso da ironia, do cinismo, do ceticismo, do raciocínio lógico.

Essa crítica, entretanto, foge daquela objetividade almejada pela academia, ou, no âmbito do cinema, pelo documentário. Isso porque as considerações do ensaísta a respeito do mundo partem de uma autorreflexão, que são marcas de sua subjetividade. É pelo pensamento em voz alta que as considerações e críticas do autor a respeito do mundo são elaboradas, conforme este passa por certas experiências. A narratividade, portanto, não respeita a cronologia tradicional, isto é, uma linearidade; ao contrário, sua linha de condução é conceitual, uma temporalidade estritamente subjetiva e pessoal que acompanha as reflexões do autor – os conceitos- em vez de outros eixos condutivos da narrativa tradicional.

Os conceitos que guiam a narrativa estão longe de serem verdades ditadas pelo autor. Uma característica fundamental do ensaio é levantar questionamentos, criar dúvidas, deixando aberto para que o público reflita também a respeito das indagações feitas ao longo do ensaio. Este público também se diferencia dos outros por ser diretamente afetado pelo ensaio. Constantemente mencionado e evocado, ele é convidado a uma observação participativa, para que reflita junto ao autor sobre as questões discutidas.

O que pode ser considerado o texto mais emblemático a respeito do ensaio, *Ensaio Como Forma* (1954), de Theodor Adorno, associa a conjectura do ensaio à filosofia, contribuindo para o entendimento do ensaio como uma forma que propõe um novo modo de pensar capturado em uma expressividade específica. O primeiro ponto a ser explorado por Adorno é a ruptura do gênero com relação à perspectiva acadêmica da época, por se recusar a trabalhar com conceitos totalizantes e universais. O ensaio é fragmentado em sua narratividade por reconhecer a realidade como fragmentada, negando a linearidade cronológica como a pretensa ordem natural do mundo. O particular e transitório é que ganham visibilidade nos ensaios, em detrimento do universal e constante.

O ensaio, portanto, contempla as críticas de Nietzsche e Foucault em relação à História e como ela é percebida e contada. A História como ciência exata e objetiva, obtida através do estudo supostamente imparcial dos historiadores, não é escrita na forma de um ensaio por conta de suas próprias características. O ensaio é refratário a conceitos universalizantes. Apenas perspectivas carregadas de subjetividade que não pretendem passar por mais do que isso: perspectivas. O historicamente construído, levando em conta as forças que levaram aos acontecimentos é considerado na construção de um ensaio. O asceticismo das ciências que despreza o contexto histórico e que é denunciado por Nietzsche, é evocado por Adorno em outros termos, como purismo científico:

Para o instinto do purismo científico, qualquer impulso expressivo presente na exposição ameaça uma objetividade que supostamente a floraria após a eliminação do sujeito, colocando também em risco a própria integridade do objeto [...] – aproxima-se do obtuso espírito dogmático. (ADORNO, 2003, p.18-19)

Neste excerto, Adorno joga luz sobre um elemento primordial do ensaio: o sujeito. A subjetividade e sua interpretação singular sobre aquilo que é discutido vai de encontro à objetividade que é prezada pela ciência exata, e constitui o diferencial elementar do ensaio em relação aos outros gêneros. Adorno desmitifica a estigmatização de que aquele que interpreta está se desviando do objeto e da verdade, que pode se obter a partir de uma análise imparcial. Dessa maneira, oferece uma perspectiva bastante rica, que não separa estilo e conteúdo.

A colocação do sujeito em narrativa, entretanto, não tem como objetivo atribuir-lhe uma função de voz de Deus ou explorá-lo com as certezas de quem diseca um objeto de pesquisa através de um olhar científico; pelo contrário, é prestigiada certa não-identidade. O fluxo narrativo do ensaio celebra a dúvida e não responde a ela com certezas absolutas. O sujeito é retratado com suas idiossincrasias e contradições, sem apelar para traços definitivos de “personalidade”. O ensaio propicia um campo de experimentação em que o sujeito pode se expressar sem pretensões de estabelecer significados definitivos para si. Timothy Corrigan descreve o ensaio como um movimento de “multiplicar eus”. (CORRIGAN, 2015, p. 39)

Assim antes dito, o ensaio contempla a teoria de Nietzsche a respeito do “eu”, na medida em que é capaz de registrar em narrativa as forças em constante mudança, aquelas hierarquizações provisórias de forças que rompem com um “eu” uno e fixo, e que podem ser registradas de maneira bastante interessante em um gênero flexível e experimental como o ensaio. É comum que o ensaísta mude de opinião ou de rumo em uma mesma obra, sem que precise se preocupar com a coesão da escrita ou filme, na medida em que reconhece que a construção do sujeito não respeita um princípio de coesão, mantendo-se no máximo como um arranjo subjetivo provisório.

Este campo de não-identidade também é fundamental para a construção de uma subjetividade própria, segundo Suely Rolnik (1997). As críticas às identidades *prêt-à-porter* são direcionadas à extinção desse momento de não-identidade, bastante importante para a construção de uma subjetividade singular. O vazio de identidade que o ensaio proporciona é o momento de experimentação em que o sujeito pode formar uma subjetividade livre de conceitos previamente elaborados. A transformação da identidade em capital social, fenômeno que acompanhou a globalização, fixou identidades que correspondem a um maior ou menor status social, excluindo do processo de subjetivização a experimentação.

Essa experimentação se dá na forma como o ensaísta conduz a sua obra. Bense (2012) o chama de “combinador”, já que o propósito do ensaio não é o de perscrutar a si mesmo na busca de uma verdade, mas o de criar arranjos subjetivos que combinem conceitos e valores na busca de uma perspectiva que fuja do senso comum. Trata-se de um trabalho exaustivo de pensar e repensar o eu, colocando-o sob o escrutínio do autor, sem que este se apegue a modelos pré-estabelecidos. Uma expressão que leva em

consideração a falta de coesão do eu, que longe de fixar verdades, dá espaço ao provisório sem pretensões de obter respostas definitivas ao fim do ensaio.

3.1 O Filme-Ensaio

A primeira formulação do que seria um filme-ensaio é atribuída a Sergei Eisenstein, que teoriza uma produção capaz de retratar o conceito abstrato de capital, proposto por Karl Marx. Outros cineastas do início do século XX também expressaram a insuficiência dos gêneros pré-existentes, que limitavam a potência imagética e ideológica do cinema. John Grierson, que estreou o gênero documentário, já denunciava o caráter subjetivo da realidade cinematográfica, que segundo ele, não passava de um rearranjo criativo de interpretações subjetivas dos fatos. Hans Richter, bastante envolvido com as vanguardas artísticas desse período, reconhecia no filme-ensaio uma maneira de transmitir ideias complexas de que nenhum outro gênero era capaz, já que, além de um argumento, apresenta as contradições e fatores irracionais, e por vezes fantásticos, acerca de um conceito. Por envolver não só os aspectos “objetivos” e “racionais” acerca de um assunto, mas incluir perspectivas bastante pessoais do autor, o ensaio oferece ao espectador uma experiência que inclui momentos de questionamento e incertezas do autor, afastando-se de uma narrativa que pretende argumentar um ponto com clareza e sem equívocos.

Foi só em meados do século XX que alguns diretores adotaram uma postura ensaística no cinema, dando ao gênero maior visibilidade. A *Nouvelle Vague* representou um marco importante na história do cinema pela maneira como os cineastas entenderam o fazer cinema e sua posição como diretores. Sem temer comprometer a imparcialidade e a objetividade de um filme, diretores como Jean-Luc Godard, Agnès Varda, Alain Resnais, François Truffaut e Eric Rohmer realizaram filmes com uma presença marcante de suas vozes e expressões singulares.

Por muito tempo, o filme-ensaio foi categorizado apenas como *art film*, uma classificação bastante genérica, que negligencia seus atributos autorreflexivos e subjetivos. A partir de 1940, entretanto, ele ganha mais notoriedade e, portanto, contornos que permitem a classificação mais específica de alguns desses *art films* como filmes-ensaios.

Assim como seu antepassado literário, é característico do filme-ensaio sua indeterminação e abertura, recorrendo a recursos híbridos de outros gêneros, pincelados pelo senso de humor do diretor. Para além de características bastante abstratas em relação aos aspectos formais, como as citadas anteriormente, é bastante difícil definir o filme-ensaio, pois a imprevisibilidade, logo, a ausência de convenções, é essencial à construção de uma obra desse tipo. A transgressão de regras e tradições cinematográficas faz parte do ensaístico. Essa transgressão consiste no desapego a normas tanto da ficção como do documentário, evocando a todo tempo a visão subjetiva do autor.

Segundo Nora Alter (2018), a desnaturalização de problematizações, conceitos e certos entendimentos a respeito da história é um elemento fundamental no filme-ensaio. Aqui, é possível traçar um paralelo com a filosofia de Nietzsche a respeito da genealogia, que também tem como função desnaturalizar conceitos; não é à toa que Alter chama o gênero de “filosofia filmada”. Ambos enaltecem a perspectiva como um entendimento muito mais honesto e valioso do que a “objetividade” pregada pela ciência, e no âmbito cinematográfico, por certa tradição do documentário. Através de um discurso poroso à subjetividade de um artista, os assuntos tratados no filme-ensaio são desenvolvidos sob uma perspectiva diferente daquela do senso comum, mostrando ao espectador uma visão de mundo diferente e provocando-o a desenvolver a sua própria, também capaz de questionar discursos hegemônicos. O desencadeamento de eventos ao longo do filme os concatena a significados muito provavelmente não explorados pelo espectador, de forma a abalar as certezas daquele que assiste, possivelmente desestabilizando aquilo que se tem como verdades, ou ao menos demonstrando a possibilidade de outras perspectivas válidas e diferentes das suas.

Ainda assim, é possível destacar algumas características em comum aos filmes-ensaios: a reflexão, o pensamento crítico, a metalinguagem, uma narrativa não linear, mas fragmentada que se guia unicamente por conceitos e pela linha de pensamento do diretor. Outras qualidades do filme-ensaio evidenciam a presença do diretor e a sua interpelação com o material, se afastando da maioria dos filmes que utilizam diversos recursos para esconder seus criadores. É o caso da voz em off do cinegrafista ou sua presença efetiva em câmera, bem como da manipulação das imagens, além da improvisação que se dá no momento de execução do filme.

Timothy Corrigan (2015) expande o tema da improvisação, considerando-a uma maneira “em que a subjetividade experimenta diferentes posições no mundo como maneiras de experimentar diferentes eus” (CORRIGAN, 2015, p. 34). De fato, a imprevisibilidade do rumo do filme-ensaio permite ao autor se expor ao acaso, de modo que este reconhece como ele mesmo muda conforme estes eventos se dão. Não existe uma essência p... aquele experimenta o mundo.

Corrigan propõe alguns subgêneros do filme-ensaio segundo a proposta de cada filme. O longa *Os Catadores e Eu* (2002), de Agnès Varda, pode ser enquadrado em dois deles, que serão mencionados, porém apenas exemplificados com cenas do filme no próximo capítulo. O primeiro é o que Corrigan chama de “autorretratística ensaística”: o diretor investiga o si-mesmo como um processo de constante mudança, um fenômeno de perdas e ganhos em que o próprio sujeito se repensa conforme experiencia aquilo que é gravado. Outra categoria em que o filme de Varda pode ser inserido é o ensaio de viagens; a autorreflexão do autor se dá a partir de uma experiência específica: a viagem. O sujeito viajante se altera e se desestabiliza à medida que a excursão ocorre, em contato com o diferente. Ambas as denominações permitem ao autor se expor à vertigem, questionar a estabilidade do eu, e refletir a respeito de si e do mundo que o cerca.

O filme-ensaio se localiza na fronteira de outros gêneros, assim como seu antecessor literário, incorporando aspectos de outras categorias e criando sua própria forma experimental. Deste modo, é capaz de explorar outras potencialidades para a imagem em movimento, transgredindo o velho binarismo do cinema: ficção e documentário. A dicotomia entre o imaginário e o verdadeiro é constantemente reduzida a esses dois gêneros, ignorando a capacidade do cinema de penetrar em uma realidade que não pode ser limitada ao subjetivo e ao objetivo como categorias separadas. O perspectivismo nietzschiano é contemplado no filme-ensaio, de maneira que a objetividade e a subjetividade se interpelam a todo o momento: querer reduzir a realidade à imparcialidade e a subjetividade à fantasia seria bastante simplório. O filme-ensaio, ao integrar aspectos de ambos os gêneros em sua forma, é capaz de se libertar desse binarismo e conceber uma obra que celebra a complexidade do real. Nas palavras de Deleuze (1990, p. 207): “É preciso que o cinema (moderno) filme, não o mundo, mas a crença neste mundo” (*apud* CORRIGAN, 2015, p. 38), reiterando a importância de

retratar a realidade, mas não de maneira ascética, mas adicionar contornos que expressem a personalidade e subjetividade do autor que contamina sua percepção do real.

Segundo Elinaldo Teixeira (2012), o documentário, apesar de representar uma grande ruptura do cinema de ficção, manteve certas continuidades, que só seriam desafiadas pelos cinemas experimentais, entre eles, o filme-ensaio. O documentário herdou da ficção a verdade como postulada primordial a confecção de um filme. Apesar dos recursos distintos que utilizam para desenvolver essa verdade, ambos partem da premissa de uma verdade pré-estabelecida que será confirmada pelo filme. O documentário se apresenta como uma argumentação a respeito de um fato que já foi decidido, assim como a ficção que segue um roteiro prévio, definindo a narrativa como um todo. O ensaio propõe o contrário: uma incerteza, a dúvida, a possibilidade de descoberta à medida que o filme é gravado. A improvisação, o questionamento, a abertura e outros recursos mencionados acima permitem essa abordagem pelo ensaio.

As repercussões no modo como a identidade é percebida e colocada nos gêneros acima mencionados mostram como a ruptura se dá para além da forma. A verdade pré-estabelecida tanto no documentário como na ficção cristaliza a subjetividade das personagens, mantendo-as em um estado de imobilidade ou permitindo a sua evolução em arcos que reduzem a complexidade do eu. Apesar de não diminuir o impacto artístico e social de obras que se encaixem nessas categorias, elas muitas vezes contribuem para a compreensão de um eu limitado em alguns aspectos. No filme-ensaio é possível ressaltar a falta de estabilidade do indivíduo, a capacidade de mutação, o processo de ganhos e perdas, isto é, sua potência. A criação da identidade deixa de ser prévia ao cinema: no filme-ensaio, ela se ensaia durante o processo fílmico.

O filme-ensaio, ao contrário dos gêneros mencionados acima, ensaia reflexões em vez de narrar conclusões. A abertura dada à representação da realidade e às subjetividades das personagens permite ao diretor fugir dos clichês que as narrativas tradicionais evocam. A identidade e a subjetividade podem ser desvinculadas de conceitos universais e totalizantes, incorporando seu caráter transitório e descontínuo, de maneira jamais vista pelo cinema.

3.1.1 A Figura do Autor

A abordagem do filme-ensaio feita pelo autor, que incorpora elementos subjetivos e autorreflexivos em sua obra, permite a problematização da figura autoral tradicional. Cabe, portanto, retomar brevemente a historicidade dessa função-autor e mencionar algumas das teorias mais relevantes a respeito do tema.

É a exaltação do indivíduo durante a modernidade que faz do autor uma peça central da obra. Até então, nos séculos XVI e XVII, as peças teatrais, por exemplo, eram publicadas e apresentadas em nome da companhia de teatro, sem dar nome ao escritor, até porque muitas delas eram baseadas em histórias populares sem autores conhecidos, constituindo-se como obras coletivas. A importância do indivíduo e da autenticidade na Modernidade é que faz da autoria uma característica fundamental da obra de arte.

Michel Foucault (1962) associa a emergência da autoria como constituição essencial da obra ao controle de publicações transgressoras. A disseminação de múltiplos sentidos e discursos sem poder atribuir-lhes nomes representava um perigo real; a autoria, portanto, possibilitava a responsabilização por discursos blasfemos e/ou ilícitos. Foucault também relaciona a importância atribuída à figura autoral à transformação do discurso em um bem, em uma figura palpável que tem valor comercial, não mais simplesmente o praticante de um ato. Assim, além da responsabilidade que o autor deve assumir, ele passa a ter direitos sobre sua propriedade. Sobre a transformação da figura do autor, Foucault expressa:

É importante desnaturalizar essa função-autor, e para isso, essa monografia irá utilizar três teorias sobre a figura do autor e sua historicidade, desmistificando o valor universal atribuído a ele, e nas palavras de Foucault “retirar do sujeito (ou do seu papel substituto) seu papel de fundamento originário, e de analisá-lo como uma função variável e complexa do discurso” (FOUCAULT, 2001, P. 285)

Também a respeito da figura autoral, o pensador Roland Barthes a entende como domesticadora do texto. Segundo Barthes, o texto é o ponto de partida de significados, não o de chegada, e portanto, é uma prática de recuo de sentidos constante. Trata-se da recusa de qualquer ponto fixo de estabilidade dos sentidos, logo, questionando os sentidos a todo momento e denunciando o autor como um deles. O autor, como uma unidade tradicional, uma fixação de certos significados que correspondem a outros trabalhos do mesmo autor, limita a multiplicidade dos significados possíveis constituídos na obra. Michael Foucault tematiza o autor em seu texto *O Que é um Autor*:

Um nome de autor exerce certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória: tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. Por outro lado, ele relaciona os textos entre si; relação de homogeneidade ou de filiação, ou de autenticação de uns pelos outros, ou de explicação recíproca, ou de utilização concomitante [...] (FOUCAULT, 2001, p. 274)

O autor é o que permite explicar tão bem a presença de certos acontecimentos em uma obra como suas transformações, suas deformações, suas diversas modificações. [...] O autor é, igualmente, o princípio de uma certa unidade de escrita – todas as diferenças devendo ser reduzidas ao menos pelos princípios da evolução, da maturação ou da influência. (FOUCAULT, 2001, p. 14)

Para ambos os pensadores mencionados, a figura do autor é responsável por cristalizar e fixar certas tendências e significados das obras, e extrair a partir delas alguma lógica que se apoia no autor e seu desenvolvimento tanto pessoal quanto de estilo. O autor torna-se uma justificativa para certas características da obra, apoiando-se no estilo de escrita, ou no momento da vida do autor que explique certos temas. Apesar de Foucault ser crítico de Barthes no que diz respeito ao desaparecimento do autor, por considerar uma visão bastante utópica, ainda assim considera o autor um conceito aglutinador e limitador do texto, justificando cada elemento na obra através de uma suposta relação direta entre a obra e os momentos profissionais e pessoais pelos quais o autor passa.

A figura do autor, portanto, reproduz os estigmas do eu já discutidos no primeiro capítulo. Ela consiste em uma projeção de continuidades que dão lógica à obra segundo um princípio unificador que seria o sujeito, tomado como aquele que produz a obra. Além de domesticar as forças do sujeito para dar consistência a um autor que acompanha a linearidade de suas obras, sem incluir os acasos e descontinuidades, é responsável por domesticar também suas obras, na medida em que estas são balizadas pela figura autoral. As várias posições do sujeito que poderiam ser retratadas em diversas obras, ou talvez em uma única obra, são excluídas dessa lógica de autoria, na medida em que não comporta a multiplicidade do indivíduo. A potência do texto, ou neste caso, do filme, como espaço de abertura para a experimentação do sujeito, desaparece quando este deve exercer um papel unificante de autor, restringindo-o a sua função autoral. O texto como fonte de significações infinitas, como defende Barthes,

também deixa de ser possível, na medida em que existe um ponto de fixação para o entendimento do texto: o autor.

O autor, em vez de ser um princípio balizador de sentido para obra, deveria emergir da própria obra, como um efeito da própria obra. É uma instância que pode ser abstraída pela obra, sem delimitar os significados possíveis, ou qualquer outra faceta da obra. Neste trecho de *Nietzsche: o bufão dos deuses*, Ferraz explica a concepção de autoria do filósofo alemão:

Na filosofia de Nietzsche, ele é destronado da função-sujeito, passando a ser efeito, no máximo um “predicado” – e, mesmo assim, transitório. Nesse sentido, o “autor” é por assim dizer posterior à obra de que ele pensa ser o criador. É engendrado pela obra. Por isso mesmo, enuncia-se na epígrafe a esperança de que “aqui cresça algo maior do que aquilo que somos”. (FERRAZ, 2017, p. 242)

Na filosofia nietzschiana, portanto, o autor deixa de ser um ponto anterior à obra, mas uma imagem que se forma a medida que a obra é consumida. A obra proporciona um entendimento do autor, e não o contrário. O autor como ponto fixo que proporciona sentido às obras é uma construção, e portanto, a obra não deve ser entendida a partir de uma imagem já concebida do autor, mas deve contribuir na formação – sempre em mudança, não uma imagem fixa – da imagem do autor. Essa inversão de valores, mais uma vez, dá abertura ao sujeito para experimentar, já que quando deixa de ser um princípio de suas obras, mas uma projeção que pode se alterar e enriquecer a cada obra, é capaz de desprender-se das amarras de um sujeito linear com uma suposta essência elementar presente em todas as suas obras.

Esta monografia propõe este entendimento de autor ao se referir ao filme-ensaio, na medida em que este se destituiu de sua função como princípio organizador da obra. No filme-ensaio, o autor é convidado a explorar seus limites, a experimentar suas potências, não se restringindo. As fixações subjetivas são ultrapassadas, já que o autor possui uma compreensão distinta daquilo que significa ser autor e ser sujeito, e de que maneira esses dois conceitos se relacionam com a obra.

4 O ENSAIO DE AGNÈS VARDA

Nascida em 1928 em Bruxelas, a diretora Agnès Varda mudou-se para Paris, onde foi criada, durante a ocupação da França pela Alemanha Nazista. Filha de pai grego e mãe francesa, a artista debutou no campo das artes como fotógrafa na Galeria Lafayette, onde era responsável por fotografar crianças no colo do Papai Noel na época do Natal, entre outros retratos. Entretanto, conseguiu certo reconhecimento como fotógrafa com retratos de atores expoentes da época, como Gérard Philipi. Quando se interessou pelo cinema e cocriou o movimento *Nouvelle Vague*, sua experiência com uma câmera restringia-se a retratos encomendados, à diferença de seus colegas cineastas que já tinham experiência e relevância na esfera do cinema.

Ao lado das figuras de peso no cinema francês François Truffaut, Jean-Luc Goddard, Alain Renais, Chris Marker e Eric Rommer, Varda era bastante inexperiente em relação aos seus colegas, além de ser a única mulher a integrar o movimento. Foi em

seu primeiro longa, *La Pointe Courte* (1955), que Agnes conheceu Alain Resnais, quem editou o filme e a apresentou aos demais cineastas da *Nouvelle Vague*. Entretanto, a diretora logo conquistaria reconhecimento com o seu curta *Ô Saisons. Ô Chateaux* (1958), selecionado pelo Festival de Cannes e pelo Festival de Tours.

A questão do feminino aparece em diversos momentos da carreira de Agnès, quem sempre fez questão de dar visibilidade ao feminismo. Segundo a diretora, ela filma como uma mulher, o que significaria fugir dos clichês do cinema do que seria uma mulher, isto é, retratar a busca da identidade da mulher sem cair em estereótipos perpetuados pela mídia. *Cléo das 5 às 7* (1962) acompanha a rotina de uma cantora (Corinne Marchand) na iminência de um diagnóstico de câncer; *Uma Canta, a Outra Não* (1977) conta a história de duas amigas que enfrentam dilemas em uma sociedade machista, uma feminista convicta e outra que no início do filme se encontra confinada na vida de dona de casa; *Os Renegados* (1985) é sobre as dificuldades de uma menina que mora na rua e como se deu sua morte trágica. Agnès Varda, em um gesto de amizade e sororidade, dedica um filme à sua amiga íntima Jane Birkin que, ao se aproximar dos quarenta anos, lamenta sua idade. Agnès, no intuito de redefinir a idade aos olhos de uma sociedade misógina em que a juventude corresponde ao seu valor como mulher, conta a história de Birkin, colocando-a em diferentes situações como forma de demonstrar sua multiplicidade e talento, mostrando sua potência enquanto mulher.

A dicotomia entre os clichês e aquilo que ultrapassa identidades cristalizadas e fixas é uma questão que perpassa sua carreira para além de questões do feminino. Os filmes *Visages, Villages* (2017) em colaboração com o diretor JR; *As Praias de Agnès* (2008) e *Varda por Agnès* (2019), reproduzem a trajetória da diretora e sua biografia através de recursos bastante inventivos capazes de expressar a criatividade única de Agnès. São filmes que se apropriam de elementos documentais e fictícios que desafiam os paradigmas de ambos os gêneros. A história de Agnès é contada através de metáforas ou dramatizações teatrais de elementos reais de sua vida. Em *As Praias de Agnès* (2008), a artista faz uma retrospectiva de sua vida, associando-a à praia, uma paisagem que a acompanha desde a infância, com a qual ela se identifica em diversos níveis.

As alegorias com as quais Varda brinca em seus filmes passam uma imagem bastante fugidia e ao mesmo tempo marcante de Agnès. Ela se apropria de sua história,

preferindo contá-la não de forma realista, mas extremamente influenciada por sua perspectiva e significados atribuídos aos eventos de sua vida. Essa interpretação se dá de tal forma que os filmes de Agnès e ela própria se tornam elementos extremamente imprevisíveis, a única certeza a respeito de seus filmes intimistas é que eles não tratam de passar uma imagem límpida de quem seria a artista, mas de registrar sua perspectiva única e sempre cambiante em relação à vida.

Os ensaios de Agnès Varda, portanto, permitem um leque maior de recursos expressivos que atendem a essa necessidade de criar rupturas com modelos identitários pré estabelecidos. A integração entre ficção e documentário cria um espaço de experimentação em que o diretor não expressa uma realidade imparcial ou uma criação que não se ancora em experiências pessoais reais, mas demonstra uma perspectiva em relação a vida, porosa aos acontecimentos e vulnerável a mudanças, tendo a reflexão como eixo condutivo da narrativa. É nesses filmes experimentais que a diretora se sobressai, com técnica e visão artística preciosas que capturam um modo de enxergar a vida e a si mesmo únicos de Agnès, e que tem uma repercussão profunda no espectador, que é convidado a experimentar uma perspectiva diferente da sua e a refletir sobre si mesmo nas problematizações e questionamentos que a diretora propõe.

Aos setenta e dois anos, Agnès estreia o seu primeiro filme *digital Os Catadores e Eu* (2000), depois de dez anos em inatividade no cinema. É seu filme que mais obteve reconhecimento, apesar de não se refletir em sucesso comercial, por ser exibido exclusivamente em circuitos bastante alternativos. Apesar de não seguir o eixo cronológico da vida de Agnès como *As Praias de Agnès* (2008) e *Agnès por Varda* (2019), é um retrato bastante íntimo da realizadora, em que o espectador é capaz de experimentar a perspectiva de Agnès em relação a diversos assuntos, constituindo uma obra prima que merece público e reconhecimento. Neste próximo subcapítulo, o filme *Os Catadores e Eu* (2000) será analisado, dando ênfase a algumas cenas que permitem o entendimento do ensaio como categoria cinematográfica e ressaltam os recursos expressivos aos que Agnès recorre para retratar a si mesma e seu entendimento de questões levantadas pelo filme.

4.1 *Os Catadores e Eu* (2000)

As sinopses não dão conta de expressar sumariamente o “conteúdo” deste filme, devido ao seu caráter ensaístico que acompanha a linha de pensamento da diretora, tornando-se bastante fugidio por vezes. Isto se dá pois, apesar da relevância social do tema principal, que a genialidade desta obra é matéria de estilo no desenvolvimento do tema, não uma mera objetividade do tema dos catadores. O ensaio permite o desenvolvimento de uma obra que ultrapassa as distinções metafísicas do “objetivo” e “subjetivo”, como já mencionado no capítulo anterior, portanto, o estilo de Agnès que se sobressai nesta obra, e ao qual é atribuída a genialidade de Agnès é justamente sua abordagem de ambos que rompe com perspectivas dicotômicas entre “real” e “fantasia”. O ensaio torna estes dois aspectos de uma obra indiscerníveis, de maneira que um retoma a todo momento o outro.

O início do filme é uma pesquisa de Agnès sobre a tradição da respiga na França. Para isso, ela visita museus com retratos de respigadores, consulta o dicionário a respeito do significado, convidando o espectador a adentrar o mundo dos catadores junto a ela, de maneira que compartilha com o público as informações à medida que as descobre. Essa característica torna o filme bastante imprevisível, já que ela não poupa a audiência de suas ínfimas reflexões e desvios a respeito do tema. São estes recursos híbridos de outros gêneros cinematográficos que contribuem para a formação do estilo de Agnès, que propõe um estudo sobre a respiga sem cair em clichês documentais, que suprimem qualquer indício de subjetividade e parcialidade. A diretora, pelo contrário, dá destaque a essas contribuições tão pessoais, que por vezes parecem até se afastar do objeto de estudo, de maneira que se tornam tão importantes quanto as informações recolhidas em suas entrevistas. Como mencionado anteriormente, o próprio título enfatiza a presença constante da diretora, que se aproxima de tal maneira de seu objeto, que ambas as frentes do filme, uma mais reflexiva e íntima de Agnès e uma de caráter mais social e político da respiga, se interpelam a todo momento.

O filme joga luz sobre o fenômeno dos catadores, uma prática tradicional na Europa em que, após as colheitas de leguminosas, frutas e hortaliças, os proprietários dos terrenos liberam a respiga dos restos pela população. Protegida por lei, é uma tradição centenária que foi retratada por pintores como François Millet, mas pouco explorada pelo audiovisual até a obra em questão. Agnès preferiu uma abordagem um tanto lúdica e experimental para retratar esse costume: o ensaio. Em vez de uma análise objetiva com uma narrativa documental, *Os Catadores e Eu* (2000) ensaia possíveis

desdobramentos do tema, que acompanham exclusivamente o movimento reflexivo da diretora, e não o eixo cronológico ou argumentativo, como na maioria dos documentários.

A dimensão do tema de respiga torna-se colossal quando as limitações das convenções cinematográficas são suspensas. O que parece se tratar de um fenômeno bastante peculiar à Europa rural da Idade Média ecoa em uma França urbana do século XXI, e na relação de Agnès Varda consigo mesma. Portanto, o tema central dos catadores suscita em Varda uma reflexão a respeito dos restos dos outros e a relação que se tem com o descarte.

O filme inicia com a definição da respiga, em seus moldes tradicionais, isto é, o recolhimento de alimentos em ambientes rurais após a colheita feita pelo proprietário. Entretanto, à medida que Agnès adentra o universo dos catadores, a diretora transpõe o significado de recolher aquilo que é considerado lixo pelo outro para outros contextos. Portanto, o movimento de catar, que no início do filme se restringe à plantações de batatas, uvas e repolhos no interior da França, é repensado em outros contextos. Agnès Varda entrevista e acompanha o trabalho de artistas que trabalham apenas com materiais descartados, o psicanalista Jean Laplanche que trabalha o conceito do anti-ego, segundo o qual o ego se origina no outro, pessoas que recolhem restos de feiras urbanas, o chef Edouard Loubet que cozinha pratos à base de ingredientes provenientes de respigas, entre outras situações em que aquilo que provém do outro, muitas vezes considerado descartável, pode ser de grande preciosidade e proveito.

Talvez a reflexão mais interessante sobre a respiga, seja a da própria diretora que se reconhece como catadora. Em uma cena inicial, ela reproduz um quadro de Jules Breton que retrata uma catadora carregando trigo em seus ombros. Entretanto, Varda dispensa o trigo e o substitui pela sua câmera. Ela entende seu estilo documental como um movimento de respiga, filmando objetos, paisagens, ações muitas vezes ignorados e desprezados pelas pessoas. Ela demonstra, com *souvenirs* de viagens, com as batatas em formato de coração, com objetos recolhidos nos lixos das ruas, ser também catadora. E esse movimento de dar atenção àquilo que é desprezado pelo outro, também é posto em prática em sua cinematografia.

Essa é uma das características que se sobressaem no cinema de Varda, seu olhar peculiar que preza por elementos que chamam a atenção da diretora, que à primeira

vista podem parecer desvios de uma narrativa principal, mas que contribuem bastante para o estilo narrativo de Agnès. São cenas que capturam uma perspectiva quase que lúdica e bastante cambiante da diretora, que rompem com uma narrativa tradicional que preza por uma argumentação organizada e clara, e desconsideram opiniões e insights que tangenciem o tema. Varda assume uma postura contrária a essa objetividade, acatando e dando destaque às suas opiniões e descobertas pessoais, que, longe de comprometerem uma linha argumentativa clara, enriquecem o filme.

Algumas cenas que jogam luz nesse olhar pouco pragmático e bastante aberto ao acaso acabam por tornar-se as mais memoráveis do longa. Na visita à plantação de batata, onde entrevista catadores, Agnès se encanta com batatas que têm o formato de coração, que são descartadas pelos proprietários por não se adequarem ao padrão de batata que o mercado procura. Ela as filma, as leva para casa e as deixa germinar, uma sequência de planos que dão origem ao cartaz do filme. Outra cena bastante característica desse estilo autêntico de Agnès é a filmagem dos caminhões na estrada, com os quais brinca com as mãos enquanto viaja pela França. Em outro plano, a diretora esquece de desligar a filmadora, que pendurada em seu pescoço, acaba filmando o balanço da capa da lente enquanto Agnès anda por um plantio, optando por incluir no corte final do filme-ensaio, e dando o nome para o plano de “dança da objetiva”.

Antes de aprofundar em cenas específicas que coloquem em evidência o estilo de Agnès e que contribuam para a compreensão de identidade defendida no primeiro capítulo, é importante fazer uma breve análise dos aspectos técnicos do filme que dão forma e consistência às ambições artísticas e filosóficas de Varda.

4.1.1 Análise Técnica

Os Catadores e Eu (2000) foi o primeiro filme de Varda gravado em uma câmera digital; antes disso, a autora gravava seus filmes exclusivamente em película. Essa mudança por si só permitiu ao filme uma série de recursos que ditam o ritmo e o conteúdo do filme. A portabilidade do equipamento era essencial por se tratar de um ensaio de viagem que, além da mudança constante das locações de filmagens, permitia a Agnès a filmagem de cenas sem o auxílio de mais ninguém. Apesar de representar uma

queda em qualidade, tanto em questão de imagem quanto de áudio, é a sua disponibilidade que encanta Varda.

Esse acolhimento ao acaso permitido pelo aparato técnico escolhido pela diretora corrobora a ideia de que um trabalho se modifica enquanto está sendo realizado, acompanhando o movimento do próprio pensamento. Como já mencionado, Foucault entende que ao se tratar de uma obra, é indispensável dispensar as conclusões anteriores à leitura ou contemplação da mesma, sem tentar criar continuidades entre as obras de um mesmo autor. Assim como o espectador deve respeitar a obra por aquilo que ela é, em sua singularidade, segundo Foucault, o autor também deve respeitar o movimento do trabalho, de modo que ele se modifica a medida que é feito.

Em filmagens que seguem um padrão tradicional de organização, o momento de concepção do filme é bastante distante de sua execução. É preciso passar pelos departamentos de arte, de fotografia, de som, de produção, para que o projeto seja viabilizado. Entretanto, nesse filme-ensaio, as inspirações de Agnès se dão ao clique de um botão da câmera, resumindo todo o processo criativo, que por vezes chega a ser bastante burocrático, à ideia e à gravação pela câmera digital. A qualidade das câmeras digitais nos anos 2000 estava aquém das disponíveis hoje e das analógicas da época; entretanto, o comprometimento da imagem é acompanhado por um estilo absolutamente autêntico expresso em forma de ensaio. Na época, somente uma câmera digital portátil era capaz de corresponder ao ritmo reflexivo de Agnès, que em diversos momentos gravava imagens por impulsos espontâneos, sem planejamento prévio.

No cinema, a escolha de equipamento deve condizer com o propósito do filme, não somente a tecnologia mais recente no mercado, e a câmera digital contempla o gênero do filme-ensaio na medida em que sua portabilidade e facilidade de uso permitiram a Agnès um registro muito mais reflexivo e íntimo, por não necessitar de outros para seu manuseio. O ritmo que o filme leva se deve a essa disposição quase que imediata do equipamento, de maneira que o acaso e as reflexões abruptas possam ser registrados sem preparativos. A imprevisibilidade do filme é acatada e bem executada com esse aparato técnico, como pode ser visto em diversas cenas em que Agnès descobre o rumo do filme enquanto tem a câmera nas mãos. Esses desvios de trajeto, reflexões bastante subjetivas, e a própria mudança de opiniões de Agnès, característicos

do filme como filme-ensaio, conseguem ser capturados, em grande parte, devido aos equipamentos escolhidos.

Outro aspecto técnico que é dispensado neste longa é a decupagem, um procedimento essencial na maioria dos filmes em que os planos e todos os seus aspectos técnicos são decididos previamente. No caso de *Os Catadores e Eu* (2000), a pré-produção do filme parece parar no argumento central, e o desenrolar do filme é improvisado à medida que Agnès conhece novas pessoas, descobre novas informações a respeito da respiga, concomitantemente à execução do filme.

São priorizados, portanto, as tecnologias e procedimentos que contemplem a forma do filme-ensaio, que estejam abertos ao improviso e no desvio constante, mesmo que essa escolha estilística se sobreponha à “qualidade” de imagem e de som. A seguir, serão analisadas algumas cenas que coloquem em evidência conceitos discutidos nesta monografia, para que as correntes filosóficas propostas até aqui sejam analisadas em sua concretude, isto é, quais as técnicas utilizadas por Varda para potencializar sua expressão em filme-ensaio.

4.1.2 Genealogia Filmada

A indústria cinematográfica privilegia filmes que mantenham os padrões aos quais o público está acostumado, deixando à margem do mercado audiovisual experimentações técnicas que desafiam a naturalização de certas tendências. A narrativa de *Os Catadores e Eu* (2002) rompe com a cronologia tradicional da cinematografia em diversos aspectos, mas cabe ressaltar a adoção de outro eixo condutivo que não uma cronologia temporal. Certamente não é o único filme a fazê-lo, mas possui um ritmo bastante único e singular, um estilo que só a diretora Agnès Varda é capaz de reproduzir em vídeo.

Como mencionado anteriormente, o próprio surgimento do documentário como um contraponto à ficção foi um fenômeno que, apesar de dar abertura ao cinema, manteve diversas continuidades em relação à ficção, já estabelecida como indústria no início do século XX. A dicotomia entre “realidade” e “fantasia”, que parecia ser o grande divisor entre os gêneros, é na verdade, bastante superficial, e remonta aos

primórdios da filosofia, à metafísica de Platão, que postula um mundo das aparências e outro, muito mais puro, das ideias.

O ensaio, que nasce justamente desse questionamento filosófico sobre a maneira pela qual se apresenta a realidade, e em que medida os afetos a permeiam, é uma resposta bastante interessante para esse problema. Pelo ensaio, é possível diminuir essa distância imposta entre “subjetividade” e a “objetividade”, na medida que ambos se interpelam, constituindo uma narrativa única, em que esses dois aspectos não se antagonizam, pelo contrário, se complementam.

O filme-ensaio de Varda é repleto de intercorrências que, em uma primeira passagem do filme, podem parecer soltas ou desviantes do assunto principal, os catadores. Entretanto são essenciais na percepção do filme como um todo, isto é, entendê-lo não como um documentário em que o diretor se distancia de seu objeto, mas como um filme-ensaio, em que as reflexões e pensamentos do diretor negam o juízo de valor de que a subjetividade seja inferior à objetividade.

A viagem é um tema recorrente no filme-ensaio de Varda, já que a diretora viaja pela França para retratar os desdobramentos de suas descobertas sobre os catadores.



Uma brincadeira que Agnès faz em suas *roadtrips* nos cinco primeiros minutos do filme, que reaparece aos vinte e aos quarenta minutos do mesmo, é uma interação com os caminhões da estrada:

Fig. 1: Sequência de planos de *Catadores e Eu* (2000) em que Agnès comenta os caminhões.



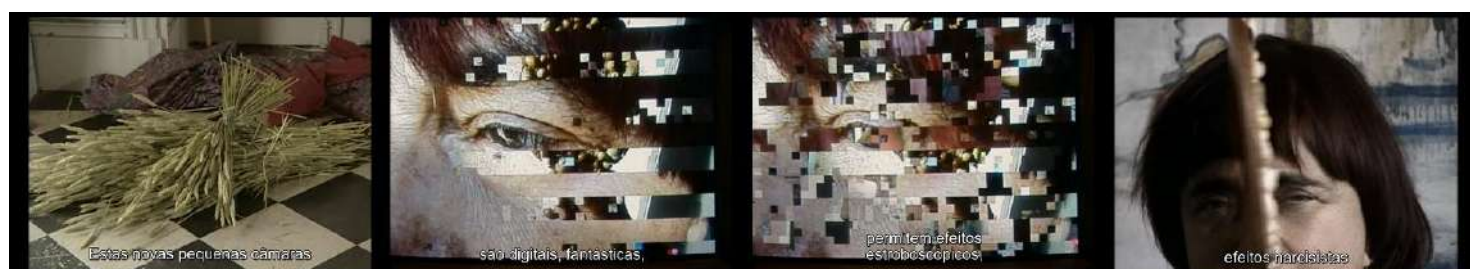
Fig. 2: Sequência de planos de *Catadores e Eu* (2000) em que Agnès brinca com os caminhões.



Fig. 3: Sequência de planos de *Catadores e Eu* (2000) em que Agnès brinca com os caminhões.

Esse movimento de “agarrar” os caminhões que passam pela estrada, como a própria diretora fala, poderia ser o de “reter as coisas que passam”. Entretanto, Agnès nega essa hipótese, é apenas uma brincadeira, não uma tentativa de reter a transitoriedade em filme, filmar acontecimentos para represar o instante. São interações como essas que realçam a perspectiva única de Agnès Varda em relação ao fazer fílmico, e que enriquecem bastante a narrativa em estilo e em carisma, sem prejudicar a compreensão do assunto que dá nome ao filme, a respiga. Ao mostrar os bastidores das viagens que faz pela França, o efeito torna-se quase que contrário, aproximando o espectador da busca pela informação sobre o fenômeno dos catadores, sem desviar sua atenção ou contaminar o filme com assuntos supérfluos.

Essas pequenas reflexões que permeiam o filme em toda sua extensão revelam uma perspectiva única da diretora, não uma verdade objetiva a respeito da respiga, nem uma narrativa que se ancora unicamente na subjetividade da diretora. Um outro exemplo de sequência em que a Varda aborda aspectos técnicos de maneira a incluir sua visão artística e, portanto, criadora no filme é uma pequena reflexão sua sobre a câmera



digital utilizada na filmagem do filme:

Fig. 4: Sequência do filme *Catadores e Eu* (2000) em que Varda brinca com a câmera.



Fig. 5: Continuação da sequência.

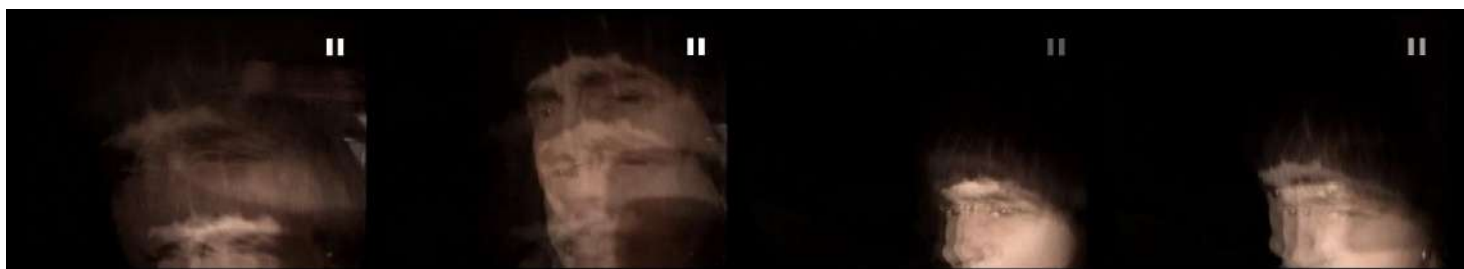


Fig. 6: Continuação da sequência.

Essa sequência é um exemplo de como a artista é capaz de infiltrar aspectos meramente técnicos com suas artimanhas tanto visuais, como a experimentação de efeitos da câmera, quanto de áudio, como as rimas entre as palavras “narcisistas” e “hiper-realistas”. São recursos que quebram com a narrativa tradicional documental, e que são geralmente evitados por sua falta de “objetividade”. Varda, entretanto, não teme o estigma atribuído à subjetividade, ao contrário, coloca-a em evidência sempre que pode, por entender que essa dicotomia é bastante ultrapassada, e que a complementariedade entre ambos, a subjetividade e a objetividade, é capaz de oferecer novas perspectivas que enriquecem o repertório de todos. Apesar de utilizar nesta sequência a palavra “narcisismo”, a ênfase que a diretora dá na figura do “eu” representa mais do que uma mera vaidade, mas uma experimentação da diretora com a representação de si mesma, a experimentação de novas perspectivas.

Além do perspectivismo nietzschiano, isto é, a refutação de uma “objetividade” documental ou “fantasia” fictícia, massa uma perspectiva singular da diretora, o filme também segue uma genealogia dos fatos. O acolhimento do acaso como parte fundamental da narrativa, isto é, a compreensão de que a contextualização de fatos e assuntos é fundamental, e que para tanto é importante não colocar juízos de valores nos acontecimentos, julgando-os como irrelevantes, por exemplo. Colocar-se como um observador imparcial não condiz com a perspectiva genealógica, assim como no filme-ensaio de Varda, em que a diretora se afasta dessa posição de narrador onisciente, mas intervém como participante ativo do filme, que assimila os acontecimentos ao acontecerem, sem desprezá-los como acasos. Ao contrário, Agnès dá destaque aos acasos, que apesar de não serem monumentais ou estrondosos, são consolidados como acontecimentos em sua sutileza e delicadeza características do estilo de Varda.

Durante a viagem de carro pela França, Agnès passa por um bazar de objetos de todo tipo e decide fazer uma parada. Uma vez dentro dele, ela se depara com um pouco de trigo utilizado como enfeite e um quadro de respigadoras, pelo qual ela se encanta.



Ela decide incluir esse evento singular no filme:

Fig. 7: Sequência de planos em que Agnès visita o bazar.



Fig. 8: Continuação da sequência.



Fig. 9: Continuação da sequência.

A inclusão de ocorrências inesperadas, que para um público acostumado a documentários e filmes de ficção que privilegiam uma narrativa de continuidades, pode parecer inadequada. Entretanto, são elementos como esse que permitem a aproximação dos espectadores com relação ao filme, pois são levados a prestar atenção ao processo de descobrimento da própria diretora a respeito dos catadores. O filme deixa de ser uma obra expositiva para dar lugar a uma obra provocativa e reflexiva. Ao acompanhar as experiências da diretora, aquele que assiste passa a ser um espectador participativo, pois, além de presenciar questionamentos de Agnès, é convidado a se questionar também.

Outro momento bastante memorável do filme são as batatas em formato de coração. Entrevistando um homem que cata batatas e questionando-o sobre o fenômeno dos catadores, a diretora se encanta pelas batatas em formato de coração, interrompendo a entrevista para filmá-las e recolhê-las para si mesma.



Fig. 10: Sequência de planos da entrevista na plantação de batatas.



Fig. 11: Continuação da sequência de planos.

Agnès chega a entrar no plano enquanto entrevista o homem que recolhe batatas, uma quebra incomum no documentário. Além disso, a diretora dialoga a todo momento com seus entrevistados, optando por deixar suas falas na edição, mesmo que fora de quadro. São recursos escolhidos propositalmente para incluir a presença da diretora, moldando um filme-ensaio que, além de retratar um assunto com relevância social, também permite a presença da diretora.

Como mencionado, são escolhas técnicas que a diretora privilegia, dando espaço para um estudo ensaístico sobre os catadores, em que a objetividade não reprime a subjetividade e vice-versa. O resultado é um filme-ensaio que não segue uma linha narrativa pré-projetada, acolhendo imprevistos, sem pretender se passar por uma análise imparcial. Os afetos são bem-vindos. É o método genealógico que é ensaiado em filme, oferecendo uma perspectiva bastante rica a respeito da respiga. Um cinema absolutamente afetivo, em que as impressões dos aspectos mais singelos e delicados da vida de Varda tem seu espaço e seu valor, que julgamentos acerca de sua validade, racionalidade ou universalidade são desconsiderados. É na sua individualidade, no seu acaso, e nas suas rupturas com tendências universais e padronizadas que o cinema de Varda se destaca.

4.1.3 Agnès por Varda

Essa monografia pega emprestado um dos títulos dos filmes de Varda, outro filme-ensaio da diretora, para introduzir alguns aspectos mais introspectivos da obra, em



que a autora se dedica a refletir sobre si mesma. Como mencionado anteriormente, a questão do feminino, e em especial a relação da mulher com o envelhecimento é um assunto de bastante interesse para Agnès, que realizou um filme para que sua amiga Jane Birkin pudesse ressignificar o seu processo de envelhecimento. Um plano que se repete algumas vezes ao longo do filme *Os Catadores e Eu* (2000) é o das mãos de Agnès, que, marcadas pelo tempo, apresentam rugas que ela faz questão de mostrar:

Fig. 12: Sequência de planos em que Agnès filma as próprias mãos.



Fig. 13: Continuação da sequência de planos anterior.

/Esse olhar íntimo da diretora sobre si mesma, em meio a uma investigação sobre assuntos sociais de tanta relevância, é uma característica clássica do ensaio. A interpelação de uma “objetividade” e de uma “subjetividade” singular é o indicador mais relevante da narrativa ensaística. E são em cenas como as apresentadas acima que se têm breves revelações sobre a relação de Agnès consigo mesma e de que maneira ela a expressa em filme. Outra cena em que Agnès reflete sobre sua idade é a seguinte:



Fig. 14: Sequência de planos em que Agnès reflete sobre seu envelhecimento.



Fig. 15: Continuação da sequência de planos anterior.

A “velhice amiga” é a perspectiva de Agnès em relação ao envelhecimento, que, ao invés de temê-la ou odiá-la, a acolhe. É possível estabelecer um paralelo entre a perspectiva de Varda sobre a velhice e seu olhar sobre os catadores. É uma empatia em relação aos marginalizados, sejam eles velhos, aqueles que não têm acesso à comida das prateleiras ou restaurantes que em certa medida os une, e que em última instância chega à comparação de Agnès com os catadores. No próximo subcapítulo, essa identificação de Agnès com os catadores será aprofundada.

4.1.4 Agnès, catadora

O fenômeno de catar, ao fim do ensaio, assume um significado maior do que a tradição da respiga, isto é, a colheita de insumos após o proprietário recolher aquilo que venderá ou utilizará para consumo próprio. O significado de catar é expandido para o contexto urbano, em uma crítica da diretora ao desperdício, registrando pessoas que vivem a partir dos “restos” dos outros, sejam eles comida, roupas, eletrodomésticos, e também aqueles que fazem arte com objetos descartados. O filme critica ferozmente uma cultura consumista e de descarte na França do século XXI, indicando modos alternativos de pessoas à margem da sociedade, que são capazes de atribuir novos sentidos ao “lixo” dos outros.

Na construção desse argumento, a crítica também se torna maior do que um julgamento a respeito da cultura materialista; ela também denuncia a construção de identidade na sociedade contemporânea ao filme. Por ser um ensaio, e portanto, permitir essa aproximação do espectador com a diretora e de que maneira ela se retrata em filme, o consumo da identidade como algo fixo que se aproxima do material é também

colocado em questão. A diretora, ao desestabilizar paradigmas narrativos do cinema, sujeitando-se a reflexão e ao questionamento, propicia um outro olhar para si, algo sólido, capaz de ser consumido.

A proposição da psicanalista Suely Rolnik de que existe um mercado de identidades é capaz de explicar essa tendência a subjetividades sólidas e passíveis de consumo. A fixação de “subjetividades-luxo” que carregam consigo capital social, e a marginalização de outras tidas como inferiores reforça a ideia de que, além de sólidas e fixas, as subjetividades podem ser consumidas, não mais desenvolvidas de acordo com a singularidade de cada um. O gesto subjetivo de catar que Agnès propõe é reinventar a relação de cada um consigo mesmo. Reavaliar aquilo que temos por descartável, atribuindo novos sentidos a eles. É o caso de sua “velhice amiga”, um processo temido por vários, mas acolhido por Agnès, que filma com gosto suas raízes brancas e suas mãos enrugadas.

O encontro com o psicanalista Jean Laplanche reforça essa perspectiva em relação à identidade. Responsável pela teoria anti-ego, o filósofo e psicanalista joga luz sobre a formação de um ego a partir dos outros, implicando que a formação do ego parte necessariamente do outro, de fora. Mais uma vez, é a relação de si com o externo que é colocada em questão, no que diz respeito à formação da identidade. É este olhar com o outro que Agnès repensa. Ela propõe iniciar este olhar por aquilo que é julgado como inferior e descartável. O olhar que a diretora tem com relação a certos objetos, como é o caso de um relógio sem ponteiros, que demonstra essa atitude de repensar certos objetos, e sua relevância na construção de si. A partir de um relógio defeituoso, Agnès reflete sobre sua relação com o tempo, o que só foi possível ao vasculhar as ruas com um amigo seu à procura de objetos descartados.

Considerado a obra-prima da diretora Agnès Varda, o filme é uma obra fundamental para aqueles que desconhecem a potência do cinema. Capaz de narrar acontecimentos e contextos de extrema importância para uma formação crítica a respeito do mundo em que se vive, este filme também instiga um olhar sobre si mesmo e a relação consigo em meio a um contexto social. Abrangendo entrevistas que seguem um modelo narrativo tradicional, mas também um olhar singular e único da diretora a respeito de si mesma, torna-se uma obra transgressora de paradigmas cinematográficos, mas também de formação de identidade. Um ensaio que é capaz de capturar as sutilezas

de uma perspectiva única a respeito de um fenômeno coletivo como a respiga torna-se repertório não só para uma formação crítica a uma cultura materialista, mas também para uma maneira de olhar par si, que foge desta lógica de mercado que fixa identidades e maneiras de se viver.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na tentativa de dar destaque aos ensaios de Agnès Varda, em especial, *Os Catadores e Eu* (2000), espera-se que o leitor tenha uma pequena amostra da potência do cinema. A arte, como forma de se relacionar com o diferente, mas também consigo mesmo, é uma experiência essencial na formação de um indivíduo crítico que questiona tudo ao seu redor, mas em especial, a si mesmo.

Varda, extrapolando paradigmas do cinema tradicional, é capaz de questionar sentidos naturalizados na cinematografia, tanto em documentário, como em ficção. A diretora encontra no formato filme-ensaio um meio de comunicar outras perspectivas de si mesmo, problematizando conceitos que constituem a base ocidental do que é a verdade, sendo eles, a subjetividade e a objetividade.

Assistir a esse filme-ensaio, que propõe uma experiência de libertação desses postulados aceitos pela maioria, permite uma abertura filosófica não só em reação ao cinema, mas também a própria vida. Desvencilhar-se de dicotomias metafísicas,

moralismos, entre outras armadilhas que restringem a experimentação do indivíduo na sua formação como sujeito, é uma tarefa difícil, mas que pode ser facilitada pelo consumo de obras que desafiam essas tendências.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. *In*: ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura I**. Rio de Janeiro: Editora 34, Coleção Espírito Crítico, 2003. P. 15-45.

ALMEIDA, Gabriela Machado Ramos de. Ensaio fílmico, eterno devir: projeto de filme inacabado e de um cinema futuro. *In*: **Revista Digital de Cinema Documentário** n. 24. Disponível em: <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/485/293>. Acesso em 15 de novembro de 2021.

ALTER, Nora M. **The essay film after fact and fiction**. New York: Columbia University Press, 2017.

ALVIM, Luíza Beatriz A. M. Voz over e colagens musicais em documentáriosensaísticos de Chris Marker e Agnès Varda da época de Nouvelle Vague. *In*: **Revista Digital de Cinema Documentário** n. 24. Disponível em: <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/485/293>. Acesso em 15 de novembro de 2021.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. A morte do autor: um retorno à cena do crime. *In: Revista Criação & Crítica* v. 12, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i12p161-171>. Acesso em 14 de novembro de 2021.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In: Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENSE, Max. On the Essay and Its Prose. *In: KLAUS, Carl H. e STUCKEY-FRENCH, Ned. Essayist on the Essay: Montaigne to Our Time*. University of Iowa Press, 2012. P. 71-74.

BEZERRA JR., Benilton. O Acaso da Interioridade e suas Repercussões sobre a Clínica. *In: PLASTINO, C.A (Org). Transgressões*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2002. p.229-239.

BIEMANN, Ursula (Org.). **Stuff it: the video essay in the digital age**. Zurique: Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst Zürich, 2003.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. *In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. Usos e abusos da história oral*. 8ª edição. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 183-191.

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

FERRAZ, Maria Cristina Franco. Do espelho machadiano ao ciberespelho: interioridade na atual cultura somática. *In: Revista FAMECOS* v. 16 n. 39, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2009.39.5846>. Acesso em: 16 de agosto de 2021.

_____, Maria Cristina Franco. **Nietzsche, o bufão dos deuses**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

_____, Maria Cristina Franco. Reconfigurações do público e do privado: mutações da sociedade tecnológica contemporânea. *In: Revista FAMECOS* n. 15, 2001.

FOUCAULT, Michael. **História da Sexualidade 1: A vontade de saber**. Rio de Janeiro, Graal, 1988.

_____, Michel. O Que é um Autor? *In: FOUCAULT, Michel. Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298.

_____, Michael. **História da Sexualidade 2: O uso dos prazeres**. Rio de Janeiro, Graal, 2006.

_____, Michel. “Nietzsche, a genealogia e a história.” In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução: Roberto Machado. 10a ed. Rio de Janeiro: Graal, 1992. p. 15-38.

HERRERA, Antonio del Rivero e VILLANUEVA, Lucía del Carmen Sánchez. Autoetnografías: miradas antropológicas del cine. In: **Estudios Cinematográficos: Documental a debate** v. 36. In: <https://pt.scribd.com/document/442836087/Autoetnografias-miradas-antropologicas-d-pdf>. Acesso em 14 de novembro de 2021.

KLINE, T. Jefferson. **Agnès Varda: interviews**. Mississippi: University Press of Mississippi, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____, Friedrich Wilhelm. **Genealogia da Moral**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

OS CATADORES E EU. Direção: Agnès Varda. Produção: Cinè-tamaris. França: Cinè-tamaris 2000. DVD.

RASCAROLI, Laura. The Essay Film: Problems, Definitions Textual Commitments. In: **The Journal of Cinema and Media** v. 49 n. 2. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41552525>. Acesso em 15 de novembro de 2021.

REYNA, Carlos. Antropologia do Cinema: as narrativas cinematográficas na pesquisa antropológica. In: **Teoria e Cultura: Revista da Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFJF** v.12 n.2. Disponível em: <https://doi.org/10.34019/2318-101X.2017.v12.12376>. Acesso em 15 de novembro de 2021.

RODRIGUES, José Carlos. **Antropologia e comunicação: princípios radicais**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003.

ROLNIK, Suely. A Vida na Berlinda. In: COCCO, Giuseppe (Org.). **O trabalho da multidão: Império e Resistência vida na Berlinda**. Rio de Janeiro: Editora Griphus, 2002. p.109-120.

_____, Suely. In “Toxicômanos de identidade. Subjetividade em tempo de globalização”. In: LINS, Daniel (Org). **Cultura e subjetividade. Saberes Nômades**. Campinas: Papirus, 1997. p.19-24.

SIBILIA, Paula. **O show do eu**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

TAYLOR, Charles. **As fontes do "self"**: a construção da identidade moderna. São Paulo: Loyola, 2010.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Cinemas “não narrativos”**: experimental e documentário – passagens. 1ª edição. São Paulo: Alameda, 202.

WIENRICHTER, Antonio (Org.). **La Forma Que Piensa**: Tentativas em torno al cine-ensayo. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007.