

# ELOGIO DA CURIOSIDADE LAUDATIO AGNÈS VARDA

ANTÓNIO PRETO

É com muita satisfação e, sobretudo, com grande honra que recebemos, pela segunda vez, Agnès Varda na Universidade Lusófona do Porto. Há menos de um ano, tivemos o privilégio de assistir, nesta mesma sala, à sua concorridíssima *masterclass* onde, a convite do curso de Comunicação Audiovisual e Multimédia, conosco partilhou generosamente convicções e dúvidas, inquietações e perplexidades de que se tem feito a sua obra. Hoje, cabe-me a responsabilidade – feliz, mas desproporcionada – de apadrinhar o Doutoramento Honoris Causa que a Universidade Lusófona lhe atribui, e, por isso, a árdua tarefa de sinteticamente recordar a singularidade do longo e multifacetado percurso artístico de Agnès Varda. Receber Agnès Varda na cidade do seu amigo Manoel de Oliveira e preferir este discurso de elogio é, evidentemente e com a modéstia que se impõe, um privilégio. Um privilégio exigente que assumo, porém, com a firme convicção de que nada há de mais difícil, nem inglório, do que elogiar o que não precisa de elogios. Todos os superlativos serão, por isso, desnecessários e insuficientes.

Comecemos pelo princípio. É sabido, pelo menos desde a idade média, que os gatos – como Zgougou, mascote da Ciné-Tamaris – têm sete vidas. Agnès Varda afirma ter tido três: primeiro como fotógrafa, depois como cineasta e, mais recentemente, como artista. Após uma breve passagem pela Sorbonne para estudar filosofia,

curso que cedo abandona por considerar “estúpido, abstracto e escandalosamente inadequado” às “nobres necessidades”, próprias da sua juventude, Agnès Varda volta-se para a pintura antiga, paixão que é uma herança materna, perpetuada em muitos dos filmes que viria a realizar, e inscreve-se na Escola do Louvre no intuito de vir a ser conservadora. Constatada “uma rara falta de jeito” nessas matérias, volta-se para a fotografia por nela reconhecer “uma forma de artesanato em que o intelectual tem um primado sobre o manual, sem o excluir”.<sup>1</sup> As suas primeiras imagens são marcadas por uma grande preocupação estética, mas será na sequência do encontro com Jean Vilar e acompanhando, enquanto fotógrafa oficial, o trabalho do Théâtre National Populaire desde a segunda edição do Festival de Avignon, criado por Vilar em 1947, que Agnès Varda desenvolve uma particular atenção ao enquadramento e a composição, mas também ao processo criativo, à montagem teatral e à captação do “instante decisivo” que lhe permite, nos retratos, pôr a nu a tensão entre o actor e a personagem, entre o objecto real e o objecto ficcional. E será esse mesmo olhar que enforma as reportagens fotográficas que assina, ao longo da década de 50, para várias revistas francesas e que a levam a Espanha, Inglaterra, Alemanha, a Cuba, à China e a trazer, também, em 1953, a Portugal: imagens em que Varda conjuga a preocupação de captar a realidade com a necessi-

dade de a mediatizar artisticamente, construindo, encenando e teatralizando os seus objectos etnográficos, e assim confirmando que, para além do que se vê, também o invisível é parte integrante do visual. Retrato e reportagem, documento e representação, realidade e imaginário são, por isso, polaridades que, tendo a sua origem na actividade fotográfica de Agnès Varda, transitam como dominantes para o seu trabalho no campo do cinema.

Seja no modo como, logo no seu primeiro filme, *La Pointe Courte*, de 1954, articula ficção e documentário, alternando entre a representação abstracta e antinaturalista do reencontro de um casal desencontrado, interpretado por Philippe Noiret e Sylvia Monfort (duas figuras saídas de um quadro de Piero della Francesca) e a crónica do bairro piscatório de Sète, que não só dá o título ao filme como é também o lugar onde, entre 1940 e 1944, Agnès (que nessa altura se chamava Arlette) viveu a sua adolescência fugindo, com a sua família, à guerra. Seja, ainda – falamos da fotografia – no modo como, pela via do cartão-postal, ela se oferece a Varda como ponto de partida para desconstruir ironicamente diferentes estereótipos: dos paraísos turísticos, em *Ô saisons, ô châteaux* (1957) ou em *Du côté de la cote* (1958); às representações da felicidade, como em *Le Bonheur* (1965), seu primeiro filme a cores, impressionista e ao som de Mozart, que é igualmente uma resposta subver-

siva às representações estereotipadas da mulher na imprensa cor-de-rosa dos anos 60, procurando, como explica a cineasta, fazer “um relatório minucioso, quase maníaco, das imagens e dos clichés de uma certa felicidade”, isto é, daquelas “fotografias de família em que, debaixo das árvores, todos erguem os copos”<sup>2</sup>; ou ainda da mulher que, como Cléo, se recusa a ser a loira-cliché, definida pelo olhar dos homens quando “é ela que quer olhar”.<sup>3</sup> Trata-se, por isso, de quebrar a superfície da imagem pronta a vestir ou a consumir, de desmontar o décor e demitir os figurantes, de destabilizar a economia das representações porque, como confidencia Varda, é em Noirmoutier que encontra os postais da Bélgica e é na Bélgica que compra os postais de Noirmoutier: “É forçosamente mais barato”.<sup>4</sup> Seja, finalmente, no modo como a fotografia constitui, directamente, material cinematografável – em *Salut les Cubains* (1963) –, como materializa o passado e problematiza a memória – em *Ulysse* (1982) –, ou é, ainda, objecto polissémico, de múltiplas leituras e comentários – como vemos na série televisiva *Une minute pour une image* (1982) – e, sempre, móbil para uma crítica do regime patriarcal e matéria de análise reflexiva para um cinema que a nossa moradora da rue Daguerre interroga como forma *pensante*. O questionamento da fotografia, enquanto tradução moderna da caça, metáfora da necessidade de aprisionamento tradicionalmente masculina e signo da sua impotência – como

em *L'Une chante l'autre pas* (1977) – onde se manifesta o desejo de possuir, através da imagem, a mulher amada, não só aguça a lâmina iconoclasta de Agnès Varda como, reconfigurando a relação entre sujeitos e objectos, coloca em crise os códigos da dominação e, portanto, os códigos da representação.

Em 1962, por altura da realização de *Cléo de 5 à 7*, Agnès Varda deixa de se interessar pela prática da fotografia, pelo menos de um ponto de vista artístico e profissional (ela serve-lhe, sobretudo, como auxiliar no processo de *repérage*), só a ela regressando, volvidos mais de quarenta anos, em *La cabane aux portraits*, instalação apresentada em 2006 no âmbito da exposição *L'île et Elle*, na Fundação Cartier em Paris. Constituída por 48 retratos de homens e mulheres de Noirmoutier, colocados face a face, a instalação funciona como uma reacção às sondagens eleitorais e à maneira como estas reduzem a população a números e intenções de voto. Interessada, pelo contrário, em saber quem são essas pessoas, Agnès Varda lança-se num trabalho de campo, tendo por única metodologia o encontro e a conversa, e cria, na rua, um estúdio de fotografia portátil: jogando com duas telas de fundo (uma para os homens, outra para as mulheres) os retratos individualizados contestam, de frente, a uniformização e despersonalização, próprias de uma sociologia quantitativa.

Mas não é apenas com referência à fotografia que *La Pointe Courte* pode ser pensado. Importa, igualmente, sublinhar a influência literária que está na origem deste “ensaio de filme para ser lido”,<sup>5</sup> nomeadamente de Faulkner e do seu *Palmeiras Selvagens*, romance onde se intercalam duas narrativas autónomas, situadas em tempos e lugares diferentes: uma, conta a paixão tumultuosa de um casal; a outra, faz o retrato pitoresco do Sul dos Estados Unidos. O filme constrói-se, assim, numa complexa colagem de impressões que Varda conhece bem enquanto leitora: “as colagens de Dos Passos, a liberdade de tom de Cendrars e a interioridade de Virginia Woolf não pareciam ter equivalência nos filmes de que ouvia falar”,<sup>6</sup> refere a cineasta. A liberdade com que o filme dialoga com uma matriz literária é, de resto, imediatamente notada por Bazin, quando escreve, em 1956: “Quero falar dessa total liberdade de estilo que nos dá a sensação, tão rara no cinema, de nos encontrarmos face a uma obra que não observa nada mais do que a vontade do seu autor, sem nenhuma sujeição exterior. Uma obra de inspiração tão livre como o romance que Agnès Varda poderia ter escrito sobre o mesmo assunto”.<sup>7</sup> A intuição de Bazin, confirmada por Varda ao afirmar que “a liberdade é o estilo”,<sup>8</sup> está porventura na origem da noção de *cinécriture* – que a cineasta define como uma elaborada combinação de imagens, vozes e sons, como uma escrita ecléctica directamente cinematográfica que integra todas as

fases da realização e anula as diferenças entre o argumento e o filme, como um “movimento de sensações”<sup>9</sup> de que não está ausente a questão do corpo: tudo isto, central na estética de Varda. Mas, indo um pouco mais longe na leitura de Bazin, *La Pointe Courte* seria, não só, um filme que dialoga com o pendor neorrealista de *Viagem a Itália*, de Rossellini, mas também, acrescenta o crítico em respeito ao “tom”, antes de mais “um filme de uma mulher, quero dizer, do mesmo modo que existem romances femininos, o que é quase único no cinema”.<sup>10</sup> Ora, se Agnès Varda entende a questão do género como “um falso problema”, na medida em que “a *mise en scène* não é mais difícil para uma mulher do que para um homem. O que é difícil é fazer um cinema livre”,<sup>11</sup> a classificação histórica da cineasta no panorama do cinema francês da década de 50, como única mulher a integrar o grupo da *nouvelle vague*, não deixa de ser problemática. Importa, por isso, questionar o facilitismo sexista, tantas vezes repetido, com que se pretende reconhecer em Agnès Varda “a mãe da *nouvelle vague*” (noutros casos, a avó...). Fundamentalmente uma *outsider*, rebelde a classificações simplistas e tão *insaisissable* quanto a figura de Mona em *Sans toit ni loi* (1985), Agnès Varda não encaixa, apesar das óbvias afinidades, pacificamente nessa categoria. O desencontro de Varda com os “jovens turcos” dos *Cahiers du Cinéma* – Truffaut, Godard, Rivette, Chabrol, Rohmer, Resnais... – declina-se em diversas frentes: em

primeiro lugar, Varda não é uma cinéfila (afirma, aliás, com insolência que quando realiza, em 1954, *La Pointe Courte*, não teria visto mais do que meia-dúzia de filmes). Depois, o seu interesse pelo teatro é simétrico ao desprezo que os aspirantes a cineasta dos *Cahiers* têm por essa disciplina, que consideram caduca e obsoleta. Finalmente, o modo como reclama a sua identidade feminina, faz com que esteja entre os seus camaradas, assim o afirma, “como por anomalia”<sup>12</sup>: Agnès Varda foi e continua a ser a única mulher associada à *nouvelle vague*, mas a conjugação do seu estatuto de *autora* com a sua identidade de *mulher*, escapa aos pressupostos patriarcais da “*politique des auteurs*”, como preconizada por Truffaut. Ninguém duvida que Varda é, com toda a legitimidade, vista – logo na década de 50 – como uma autora, ninguém contesta que o seu cinema “livre e puro” abre numerosas pistas formais e conceptuais para a inscrição do cinema no domínio da arte, mas a afirmação da sua individualidade – também autoral – terá de se debater, fora das normas, e num contexto em que a realização cinematográfica é, como se sabe, “coisa de homens” com todo o tipo de equívocos e paradoxos. A sua *démarche* na procura de contaminações entre cinema e literatura pode, por isso, representar – como bem o terá compreendido Bazin – uma forma de legitimação do seu estatuto autoral pela via da aproximação a um domínio de criação onde as mulheres-escritoras há muito deixaram de constituir

motivo de escândalo. Pode, assim, dizer-se que Agnès Varda antecipa a *nouvelle vague* da mesma maneira que Nathalie Sarraute é uma precursora do *nouveau roman*. Certamente não por acaso, a ela é dedicado *Sans toit ni loi*, além de uma breve evocação em *Les plages d’Agnès* (2008).<sup>13</sup> Certo parece ser também, como o recorda Vanessa Schwartz, que *La Pointe Courte* – ignorado pela maioria dos escritos sobre a *nouvelle vague* – terá surgido demasiado cedo para se lhe ter podido dar o devido crédito, sobretudo antes de Truffaut.<sup>14</sup>

Não surpreende, portanto, que Agnès Varda tenha abraçado, desde cedo e com uma persistência que atravessa quase toda a sua obra, a causa feminista. Firmando a convicção de que as novas imagens das mulheres têm de ser feitas por mulheres – aquilo a que chama *filmer en femme* – o cinema de Varda é o laboratório de uma escrita fílmica no feminino, o que implica uma redefinição recíproca do subjectivo e do social, do privado e do público, do histórico e do político. É provavelmente nestas preocupações – estreitamente ligadas à significação política do corpo – que enraíza a concepção do “documentário subjectivo”, noção pela primeira vez formulada por Varda no âmbito do filme *L’Opéra Mouffe* (de 1958): assumindo que o filme foi, em parte, uma reacção à sua experiência da gravidez, a realizadora produz um ensaio que pluraliza as representações da mulher no cinema (solteira, grá-

vida, casada ou não) ao mesmo tempo que, numa perspectiva mais realista do que idealizada dessa gravidez subverte as imagens clássicas da maternidade.<sup>15</sup> Mas “documentário subjectivo”, também, porque Varda não prescinde de decifrar o mundo com os seus próprios olhos, colocando-o – como o faz Cléo – em ressonância ou interacção simbólica com a sua história pessoal, restituindo-o na primeira pessoa e pela sua própria voz: objectivamente, o que este cinema propõe de forma contundente é que não é possível pensar em termos de comunidade se não houver, antes de mais, uma reflexão sobre o indivíduo. Não é esta uma visão egocêntrica, bem pelo contrário, mas uma recusa das narrativas paradisíacas, uma desnaturalização da História e um questionamento radical das seduções totémicas da antropologia: que significa, exactamente, dizer “as mulheres”?

A questão feminista e a libertação sexual da mulher enunciam-se, em Agnès Varda, de muitas maneiras. Trata-se de desmontar os modelos opressivos do cinema clássico no que toca à construção das personagens femininas (quase sempre passivas) a partir da sua subordinação ao tão debatido paradigma do triplo olhar masculino (da câmara, das personagens e do público), como se vê, por exemplo, em *Cléo de 5 à 7* ou em *Sans toit ni loi*, dois *road movies* – o primeiro urbano, o segundo, rural – onde as heroínas deixam de estar confinadas ao espaço

doméstico para, sem contemplações, imporem o seu próprio olhar ao olhar daqueles que, no espaço público, procuram reconduzi-las à imagem convencional da sua condição feminil. E ambos os filmes são ainda mais ironicamente transgressivos se considerarmos que um dos modelos formais mais generalizados pela *nouvelle vague*, em resposta à narrativa clássica, consiste na representação de heróis masculinos que deambulam em longos planos sequência através da cidade, ao sabor da digressão, tanto quanto dos seus encontros com personagens femininas (invariavelmente secundárias). Para Varda, não interessa contar outra coisa, interessa contar de outra maneira.

Trata-se, também, de confirmar a igualdade entre homens e mulheres enquanto agentes históricos igualmente implicados na esfera pública, no que respeita, por exemplo, à paridade da participação masculina e feminina na revolução cubana, em *Salut les Cubains* (1963), ou nas lutas raciais, em *Black Panthers* (1968).

Trata-se, igualmente, e mais ainda na sequência da passagem de Agnès Varda pelos Estados Unidos, no final dos anos 60 – e do contacto com as versões anglo-saxónicas do feminismo, que a conduziram a visões substancialmente mais radicais do que as das suas contemporâneas francesas –, de reclamar, inequivocamente e sem medos, o direito feminino ao desejo e conseqüente des-

vinculação entre mulher e maternidade, como em *Réponses de femmes* (1975), ou de participar activamente na luta contra a criminalização do aborto, como em *L'Une chante l'autre pas* (1977).

Trata-se, enfim – e este é, por certo, o sentido mais original do imperativo de *filmer en femme* –, de ser uma mulher sendo, ao mesmo tempo, todas as mulheres, como precisa Varda acerca da sua participação em *Les Veuves de Noirmoutier*.<sup>16</sup> Desmultiplicação de uma identidade instável que a cineasta formula, com frequência, nos interstícios entre a representação do outro e a duplicidade do auto-retrato; jogo de reflexos a meio-caminho entre a fórmula paradoxal de Rimbaud e a dialéctica não-sintética de Fernando Pessoa: a caminhada incessante de Mona impossibilita a sua fixação num retrato coerente, em *Sans toit ni loi*; a androginia de Jane Birkin desdobrada, em *Jane B. par Agnès V.* (1987) em múltiplas representações de uma mulher por outra mulher; a canção que se ouve em *Cléo*: “*je suis une femme, je suis deux femmes, il y a mil femmes en moi*”. Se, como propõe Varda, a máscara funerária é, em rigor e em definitivo, o único retrato realmente possível, atribuir à mulher uma imagem dinâmica constitui, como facilmente se compreende, um gesto político radical, além de condição essencial para rasgar o espartilho das representações convencionais. Inquirir a mudez petrificada das cariátides que sustêm as fachadas haussmanianas de

Paris para melhor perceber a persistência dos seus gestos nas mulheres que carregam os filhos à cabeça na praia da Nazaré. Filmar o outro para se filmar a si própria, olhar para a própria imagem para nela ver o outro, pedir ao outro para tomar o nosso lugar e contar a nossa história, pôr-se no papel do outro, eis os princípios protocolares e complementares deste cinema da empatia, da interpeção. “Imagens que nascem no corpo”,<sup>17</sup> dirá a cineasta como quem fala de uma ontologia exotérica, na certeza – nem é preciso dizê-lo – de que é imagem a representação indirecta. Espelhos refletindo espelhos.

Em suma, sendo a militância feminista uma das faces mais visíveis e mais vezes sublinhada do cinema de Agnès Varda – uma reivindicação com contentamento, a que a própria se refere como *fémminisme joyaux* –, ela não descarta a necessidade de pensar a obra da cineasta num espectro mais amplo, quer pelo modo como esta luta não se deixa simplesmente instrumentalizar por temas ou causas, mas se prolonga numa revolução que tem, igualmente, de ser formal (o que faz de Agnès Varda uma excepção, próxima, nesse ponto, de Marguerite Duras e de Chantal Akerman); quer ainda pelo facto do fazer cinematográfico de Varda traduzir inquietações políticas que não se confinam às questões do género.

Com efeito, há em Agnès Varda uma poética que se confunde com uma

política do quotidiano. Interessa-lhe tudo o que, a um olhar mais desatento, não tem interesse, interessa-lhe o que dificilmente se vê, o resíduo, o rejeitado ou marginalizado, a pequena história, interessa-lhe interrogar a singeleza dos objectos pessoais ou desconhecidos que nos contêm ou nos rodeiam. Vale a pena citar Georges Perec que, como Varda, bem compreendeu a extraordinariedade do *infra-ordinário*: “É muito importante que [as questões] pareçam triviais e fúteis: é isso, precisamente, que as torna tão ou mais essenciais do que tantas outras através das quais tentámos em vão captar a nossa verdade”. Porque, se o que detém a atenção dos jornais é, por norma, o excepcional, o invulgar, o acontecimento insólito, nada disso confere consistência à invisibilidade do quotidiano: ao que verdadeiramente se passa, ao que vivemos, “a tudo o resto”, diz Perec. É, por isso, necessário reinventar a capacidade de nos continuarmos a espantar com o banal, o comum, o ruído de fundo do dia-a-dia e ver o mundo como se o olhássemos pela primeira vez: ser capaz de interrogar o que parece óbvio, sabendo que “a verdadeira filosofia é o reaprender a ver o mundo”. Daqui decorre a mais difícil das tarefas: como interrogar o habitual quando, justamente, a ele estamos habituados? Como reaprender a olhar para o quotidiano e para o que vivemos sem pensar, sem perguntas nem respostas, anestesiados e “dormindo a nossa vida num sono sem sonhos”? “Mas onde está a nossa vida? – questio-

na-se Perec – Onde está o nosso corpo? Onde está o nosso espaço?”

E numa recomendação que parece emprestar-se directamente ao guião de *Jane B. par Agnès V.*, nomeadamente, no momento em que vemos Jane Birkin esvaziar o seu saco, sentada na escadaria do Palais du Chaillot, acrescenta: “Fazei o inventário dos vossos bolsos, do vosso saco. Interrogai-vos sobre a proveniência, a utilização e o destino de cada um dos objectos que daí retirais. Interrogai as vossas pequenas colheres. O que se encontra debaixo do vosso papel de parede? Quantos gestos são necessários para marcar um número de telefone? Porquê? Porque é que não se vendem cigarros nas mercearias? Pouco importa que estas questões sejam fragmentárias, dificilmente indicadoras de um método, no máximo de um projecto”, precisa Perec, “porque é precisamente a sua aparente trivialidade, supostamente fútil e desnecessária, que as torna mais essenciais do que tantas outras através das quais tentámos, em vão, captar a verdade das coisas”.<sup>18</sup>

Pode dizer-se que – seja num tom lúdico, ou mais sério – todo o percurso artístico de Agnès Varda se agencia pelo desmantelamento simbólico das figurações do poder, pela desmonumentalização da História e da realidade. Se as implicações políticas deste gesto – também no que à questão de género diz respeito – não precisam de grandes explicações,

importa sublinhar que a atitude profanatória de Varda mais do que destrutiva, é fundamentalmente subversiva. Veja-se, por exemplo, o modo como o Leão de Belfort – escultura monumental que ocupa o centro da praça Denfert-Rochereau, em Paris – desaparece misteriosamente do seu pedestal para dar lugar a Zgougou, a célebre gata de Agnès Varda em versão XXL, sob o olhar atónito da aprendiz de cartomante de *Le Lion Volatil* (2003); mas atenda-se, sobretudo, ao facto desta substituição de felinos (um, símbolo da virilidade e da força; o outro, doméstico) não ser um acto gratuito, como o proposto por Breton, em 1933. À pequena criatura, morta no verão de 2005, dedica Varda uma campa rasa, decorada com conchas e flores de papel, no jardim de sua casa, e um filme, grandioso túmulo cinematográfico que se eleva, numa longa sequência, do nível do chão a um ponto de vista estratosférico sobre a ilha de Noirmoutier. Veja-se, ainda, como na instalação criada no contexto da homenagem aos *Justos de França*, em 2007, Agnès Varda leva para dentro do espaço “impressionante” do Panteão francês centenas de retratos e nomes de desconhecidos, fotografias dos muitos “anónimos” que, durante a Ocupação, salvaram do extermínio milhares de judeus.<sup>19</sup> Honrar a memória dos desconhecidos, conferir-lhes uma imagem, uma representação no Panteão Nacional, implica o reconhecimento de que a construção histórica, longe de ser apanágio exclusivo dos homens ilustres,

relevar da memória anónima de homens e mulheres ignorados.

Próximo destas preocupações está, igualmente, a atenção que Agnès Varda tem vindo a dedicar às batatas. O interesse pelo modesto tubérculo tem origem no processo de realização de *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000) onde, partindo de uma composição em mosaico que nivela – num mesmo plano e sem hierarquia – os pontos de vista e as razões dos diferentes respigadores (necessidade alimentar ou cozinha *gourmet*, passatempo ou activismo ecológico, base para a actividade artística...), Agnès Varda descobre que, entre as toneladas de batatas anualmente rejeitadas por não corresponderem às normas de calibragem do mercado, há até algumas em forma de coração. O requisito de uniformização – de normalização – que regula a produção industrial de batatas na dita era da mundialização serve à cineasta-respigadora de bitola para pensar a “norma” e a “margem” no campo dos padrões sociais. Às batatas com formas de coração, respigadas em *Les Glaneurs et la Glaneuse*, voltaremos a encontrá-las passados três anos, já envelhecidas e com rebentos, mas engrandecidas na tripla projecção monumental de *Papautopia*. Esta instalação, apresentada na Bienal de Veneza de 2003, marca assim uma nova etapa no percurso de Agnès Varda, passando, aos 75 anos e como ela mesma o propõe, de velha cineasta a jovem artista. Quanto à respigadora-

cineasta, ela percorre França de norte a sul à procura das suas imagens e testemunhos para se confrontar, por fim (mas logo na abertura do filme), com as rugas das suas mãos. É certo que Varda sempre demonstrou um interesse particular pelo que tem “à mão”: objectos, lugares, pessoas integram uma *geografia emocional*, um espaço vivido, como em *L’Opéra Mouffe* – integralmente rodado na rua Mouffetard, em Paris – ou circunscrito, como em *Daguerréotypes* (1975) – realizado na rua Daguerre, onde vive, e num raio de 80 metros a partir de sua casa (esse era o cumprimento dos cabos eléctricos utilizados nas filmagens). Um “cinema de bairro”, digamos assim, que é também, nalguns casos, um “cinema em família” – como em *Kung-fu Master* (1987), onde Jane Birkin se apaixona por Mathieu Demy, filho da cineasta –; por vezes, um cinema colectivo (como já o fora *La Pointe Courte*, o primeiro filme), artesanal, feito com câmaras amadoras; outras vezes, um cinema da intimidade; quase sempre, um cinema da desmistificação, que se inscreve no quotidiano, próximo e familiar, e que encontra em *Les Glaneurs et la Glaneuse* uma das suas formulações mais radicais: com uma mão filma-se a outra mão. Para dizer tudo – já que esse é, efectivamente, o limite para quem respiga: um cinema ao alcance da mão.

Este propósito desmistificador – tão caro a Agnès Varda – é, além disso, extensível à sua própria obra e, natural-

mente, ao seu estatuto autoral. A desmonumentalização da obra, que Varda recicla e transfigura a cada novo filme, é de resto literalmente tematizada em *Ma Cabane de l’Échec*, um abrigo rústico construído com o reaproveitamento de película, nomeadamente com as cópias de exploração de *Les Créatures*, filme de 1966 votado ao fracasso comercial, apesar de contar com um elenco de luxo (Catherine Deneuve e Michel Piccoli, nos principais papéis). Varda não esconde nem se deixa habitar pelo insucesso: a edificação desta barraca com material “em segunda mão” é, pelo contrário, criação de um espaço habitável que permite ver à transparência a redenção do insucesso.

Mas, se o interesse que, ao longo da última década, a realizadora tem demonstrado por novos dispositivos, como a instalação – ou seja, por modelos de exibição que escapam à convencionalidade da sala escura – preconiza não só uma reflexão assente nas mutações recentes das formas cinematográficas, como também sobre a disseminação e dissolução do cinema na arte contemporânea, e, portanto, um reclamar da liberdade criativa que sempre caracterizou o seu percurso (e justifica o facto de Agnès Varda ser a produtora dos seus próprios filmes), este interesse não totaliza as modalidades de releitura e transfiguração da obra. De facto, há muito que Agnès Varda respiga, reutiliza e reinventa imagens dos seus próprios

filmes – como, também, dos filmes de Jacques Demy, seu companheiro de armas e de vida. Esta releitura é, no seu sentido comum, uma estratégia de análise meta-cinematográfica que confere uma segunda vida às imagens e intensifica a coesão da obra dando-lhe a coerência de um enorme políptico. Mas – no sentido inverso –, o modo como, ao mesmo tempo, lhe permite aprofundar, refractar ou completar sentidos é indicador da predileção de Agnès Varda pelo fragmento e pelo inacabado, isto é, pelo cinema como forma aberta. Condição que o seu método de trabalho, tão inspirado nos processos surrealistas de associação livre de elementos díspares e inesperados, reforça. *Amour fou* e acaso, *bricolage* de filmagem espontânea, reacção ao “instante decisivo”, mas montagem estrutural, observação dinâmica que descreve para tentar compreender, fluidez e um enorme *puzzle* onde restará sempre um vazio central: tudo são e serão sempre hipóteses. Pense-se, por exemplo, nos diálogos que se estabelecem entre os “filmes gémeos” ou duplos: próximos, como *Du côté de la côte* e o desaparecido *La Cocotte d’Azur* (ambos de 1958), *Mur, murs* e *Documenteur* (realizados em 1981, sendo o segundo dos filmes uma espécie de *zoom* sobre o primeiro) ou nos ecos mais distantes entre *La Pointe Courte* (1956) e *Les Créatures* (1966), *Cléo de 5 à 7* (1962) e *Sans toit ni loi* (1986); pense-se nas inúmeras sequelas e continuações, nos filmes que nascem no interior de outros filmes: *L’Une*

*chante l’autre pas* (1977) e *Plaisir d’amour en Iran* (1976), *Jane B. par Agnès V.* (1987) e *Kung-fu Master* (1987), *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000) e *Deux ans après* (2002), ou no tríptico composto por *Jacquot de Nantes* (1991), *Les demoiselles ont eu 25 ans* (1993) e *L’Univers de Jacques Demy* (1995). Pense-se, por fim, na edição integral da obra em DVD e no cuidado que Agnès Varda lhe dedica, acrescentando bónus, suplementos, filmes satélite, surpresas... Tudo tem para ela a mesma importância: curtas e longas metragens, filmes para cinema, para televisão, para os DVDs, para as galerias de arte ou os museus, documentário ou ficção, cor ou preto e branco, superproduções ou filmes realizados com condições amadoras. Do mesmo modo que tudo concorre, também, para o questionamento da relação entre cinema de autor e cinema colectivo, entre acabado e inacabado, entre filme único e múltiplo, numa total recusa de hierarquias, uma recusa das normas da indústria que põe em causa a lógica do “produto” e dos consumos culturais ao mesmo tempo que problematiza – quando não caricatura – o estatuto autoral da *flâneuse* das praias.

Crónica do quotidiano, história vivida, choque ou inversão de escalas, diário pessoal, mas igualmente inventário. Tendo desistido de ser conservadora do Louvre, Agnès Varda é, porém, uma colecionadora, como é próprio de alguém que viveu a guerra, que conheceu o exílio e, tudo tendo deixado para trás,

cedo compreendeu a frágil precariedade do real. Sendo francesa, é também uma estrangeira em França; nascida na Bélgica, tem, pela parte do pai, origens gregas e um tio chamado Yanco, que em 1967 vivia num barco atracado na Califórnia. Do mesmo modo que Jane Birkin, a cavalo e vestindo uma armadura tão pesada quanto um equipamento de esqui, jamais desempenhará o papel de Jane d’Arc, por mais que o considere magnífico, tão mais espantoso quanto nunca o poderá desempenhar de forma convincente, por ser incapaz de dizer (como, aliás, eu próprio de o reproduzir): “Je vais bouler les anglais hors de France”.

Chegada à Bélgica, Christiane, mãe de Varda, “adaptou-se às casas estreitas” com jardim, igualmente estreito, nas traseiras e “à língua flamenga, que se ouvia aqui e ali”. Quando a rainha Astrid morreu num acidente de carro, a 29 de Agosto de 1935, Christiane reuniu álbuns de documentos e postais desse ícone real, trágico e popular; Agnès não partilhou a emoção da mãe, mas inscreveu, ainda assim a rainha Astrid no seu panteão de imagens nostálgicas. Da mãe ficou-lhe o gosto de coleccionar, nomeadamente, vinhetas que saíam nas barras de chocolate e que lhe permitiam “reconstituir a história da civilização, os habitantes de cada continente, as roupas de festa e outras informações essenciais sobre as medusas, os modelos de aviões nos anos 30 e as plantas carnívoras”, como confia no catálogo da exposição

*Agnès Varda: Patates & compagnie*, patente neste momento no Museu d'Ixelles, em Bruxelas.<sup>20</sup>

A catalogação do real nunca foi, para Varda, cedência a uma melancolia nostálgica: signo de uma curiosidade insaciável, a necessidade de inventariar, reconstituir e imaginar uma realidade responde, antes, a uma privação ou falta de quem sabe ser preciso inventar uma vida, um passado, uma *persona*, um espaço habitável, um amor e uma viuvez a que chamou Jacques Demy. Como diz uma das personagens de *Lions Love (...and Lies)* (1969), "a vida é como um filme. Não sei se estou num filme ou a fazer um filme. O que vem primeiro? O cinema ou a realidade?" Para Varda, que poderia ter dito estas palavras se as não tivesse escrito no guião do filme, verdade e ficção engendram-se mutuamente sem que se saiba se a arte imita a vida ou se é a vida que imita a arte. Do que a aluna de Bachelard não tem dúvidas é de habitar o cinema que faz – mesmo que se disfarce, por vezes, de Jonas no ventre da baleia (como em *Les Plages d'Agnès*) – para melhor "colocar as imagens na dupla perspectiva dos sonhos e do pensamento",<sup>21</sup> já que a imagem ajuda a pensar o conceito e o pensamento a analisar a imagem: esse é o "milagre do real". E, por isso mesmo, parafraseando o que se ouvirá num dos seus filmes: "il faut du faux, tout est trop vrai".

Como diz Agustina Bessa-Lúis, "a história dos Homens é uma teoria, e uma teoria nunca é trágica".<sup>22</sup> Só um grande criador, como Agnès Varda, sem dúvida uma das maiores e mais íntegras artistas do nosso tempo, é capaz de não se levar excessivamente a sério para nos ensinar a enfrentar seriamente, e com toda a gravidade, a alegria trágica da vida. A isto se chama um cinema da partilha e do encontro, um cinema que nos revela todos os mistérios. Os seus, que são também – claro está – os nossos.

Tenho dito.

## Notas

- 1 Agnès Varda em entrevista a Jean Clay, «Une Cinéaste vous parle: Agnès Varda», *Réalités*, n.º 195, Abril 1962.
- 2 Agnès Varda em entrevista a Mireille Amiel, «Propos sur le cinéma par Agnès Varda», *Cinéma 75*, n.º 204, Dezembro 1975.
- 3 *Ibid.*
- 4 Agnès Varda, *L'Île et Elle*, Paris, Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, Actes Sud, 2006, p. 10.
- 5 Agnès Varda, texto de apresentação de *La Pointe Courte* escrito para a projecção do filme no Festival de Cannes, em 1955. Citado em *Varda par Agnès*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1994, p. 226-227.
- 6 Agnès Varda, *Varda par Agnès*, p. 38.
- 7 André Bazin, «La Pointe Courte», *Le Parisien libéré*, 7 de Janeiro 1956, republicado em *Agnès Varda: Os filmes e as fotografias*, Luciana Fina (dir.), Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 1993, p. 65.
- 8 *Ibid.*, p. 38.
- 9 Agnès Varda, *Varda par Agnès*, p. 62.
- 10 André Bazin, «La Pointe Courte», *ibid.*, p. 65.
- 11 Agnès Varda em entrevista a Monique Mounier, «Le cinéma n'est pas plus difficile pour une femme que pour un homme», *Paris-Presse/L'Intransigeant*, 17 de Abril 1962.
- 12 Agnès Varda, *Varda par Agnès*, p. 13.
- 13 Cf. *Agnès Varda: Interviews*, T. Jefferson Kline (ed.), University Press of Mississippi / Jackson, 2014, p. 143, 191.
- 14 Vanessa Schwartz, «Who Killed Brigitte Bardot? Perspectives on the New Wave on Fifty», *Cinema Journal* 49, n.º 4, 2010, p. 148.
- 15 Cf. Delphine Bénézet, *The Cinema of Agnès Varda: resistance and eclectismo*, Nova Iorque, Columbia University Press, 2014, p. 10-22.
- 16 Cf. Marie-Claire Barnet, «“Elles-Ils Islands”: Cartographies of Life and Death by Agnès Varda», *L'Ésprit Créateur*, 51 (1), 2011, p. 106.
- 17 Agnès Varda em Hélène Rouré, *Féminité et création*, tese de doutoramento sob a direcção de Pierre Tap, Université de Toulouse-Le Mirail, 1992, p. 276, citado em Bernard Bastide, «Agnès Varda, une auteure au féminin singulier», in *Agnès Varda: le cinéma et au-delà*, Antony Fiant, Roxane Hamery e Éric Thouvenel (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 19.
- 18 Georges Perec, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.
- 19 Ver Agnès Varda, «Création pour le Panthéon», programa da *Hommage de la Nation aux Justes de France*, Paris, Panteão, 18 de Janeiro 2007, p. 8.
- 20 Agnès Varda, «Du côté de maman», *Agnès Varda: Patates & compagnie*, Julia Fabri, Rosalie Varda e Claire Leblanc (dir.), Bruxelas, Musée d'Ixelles, 2016, p.14.
- 21 Gaston Bachelard, *La Terre et les Rêveries du repos*, Paris, Corti, 1948, p. 130.
- 22 Agustina Bessa-Luís, *Camilo: Génio e Figura*, Cruz Quebrada, Casa das Letras, 2008, p. 43.