

# CINEMA E LITERATURA: A CINESCRITA DE AGNÈS VARDA

Jannini Gautério Kierniew (UFRGS/NUPPEC)<sup>1</sup>  
Simone Zanon Moschen (UFRGS/NUPPEC)<sup>2</sup>

**Resumo:** *Agnès Varda se autodenomina cinescritora. Seus filmes projetam imagem, som, movimento e ritmo como se fossem texto. O artigo busca percorrer o enlace entre cinema e literatura para entender como Agnès Varda realiza seus filmes de modo a destacar seu estilo ensaístico como um recurso de experimentação do pensamento que prioriza a ficção na produção de efeitos de verdade. Nesse percurso, destaca-se o filme L'opéra-mouffe por sua posição paradigmática no que tange a revelar que a diretora move sua câmera tal qual uma caneta, escrevendo uma narrativa ficção-verdade pela via da imagem.*

**Palavras-chave:** *psicanálise; literatura; cinema; cinescrita.*

Agnès Varda inicia sua carreira como fotógrafa do *Théâtre National Populaire* para, em seguida, começar a realizar filmes em pleno despertar da Nouvelle Vague francesa. Representante feminina em uma época dominada por diretores homens, Agnès Varda se difere por não fazer parte da chamada geração *Cahiers*, formada fundamentalmente por cineastas-cinéfilos. Ao fazer seu primeiro filme, ela afirmou que não havia assistido a quase nada em película, desconhecendo grandes obras da história do cinema. Como escreve no livro *Varda par Agnès*: “Minha total ignorância dos belos filmes, muito antigos ou recentes, me permitiu ser ingênua e atrevida quando me lancei no *métier* de imagem e som” (Varda 1994: 38). Sua estreia na grande tela foi em 1954, com um filme baseado no romance *Palmeiras selvagens*, de William Faulkner, intitulado *La pointe courte*, que recebeu o Grande Prêmio do Filme

<sup>1</sup> Mestra em Educação pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade do Rio Grande do Sul. Membro do Grupo de Pesquisa em Psicanálise, Educação e Cultura. (NUPPEC/UFRGS). E-mail: [janninyk@gmail.com](mailto:janninyk@gmail.com).

<sup>2</sup> Professora do Programa de Pós-Graduação em Educação e do Programa de Pós-Graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura da Universidade do Rio Grande do Sul. Pós-Doutora em psicanálise pela UERJ, Coordenadora do Núcleo de Pesquisa em Psicanálise, Educação e Cultura (NUPPEC/UFRGS) e Bolsista Produtividade do CNPq. E-mail: [simoschen@gmail.com](mailto:simoschen@gmail.com).

de Vanguarda em Paris. Nesse filme ela traz para o cinema um estilo mais descompromissado, sem restrições de estúdios, produtores ou roteiristas, exercendo uma subversão própria que já aparecia nos seus trabalhos anteriores como fotógrafa e também como artista plástica.

*La pointe courte* é um filme que retrata duas histórias cruzadas que acontecem no mesmo espaço. Duas histórias paralelas que funcionam em espelho, uma refletindo a outra. Pela primeira vez, a fotógrafa Agnès Varda tem o movimento à sua disposição, o que a faz explorar longos *travellings* e fluxos internos de planos, em cujos quadros os atores se deslocam constantemente. Esse filme foi lançado exatamente no mesmo ano em que Truffaut, ainda como crítico dos *Cahiers du Cinéma*, escrevia um artigo intitulado *Une certaine tendance du cinéma français*, em que fazia uma severa crítica ao modo como a literatura era adaptada às telas, sempre se pretendendo fiel à história e traindo o cinema e as suas possibilidades. Nesse texto, Truffaut critica a tendência das grandes obras do cinema na época, denominada “qualidade francesa”, na qual as adaptações literárias eram conhecidas como “cinema de roteirista”. Esse era o caso de Jean Aurenche e Pierre Bost, roteiristas de prestígio de filmes como *A sinfonia pastoral* (1946), adaptado do escritor André Gide, e *Deus precisa dos homens* (1950), adaptado de Henri Queffélec, ambos dirigidos por Jean Delannoy. Ou ainda, filmes como *Adúltera* (1947), adaptado de Raymond Radiguet, e *Amor de outono* (1953), adaptado da escritora Colette, dirigidos por Claude Autant-Lara (Yakhni 2014). Agnès Varda tem sua primeira ficção, e sua entrada no cinema, inspirada em uma obra literária. A experimentação dos recursos cinematográficos proporcionou que ela se lançasse na possibilidade do exercício livre do seu estilo, afastando-se de qualquer promessa trabalhada pelo “cinema de roteiristas”.

Agnès Varda, bem como outros cineastas da Nouvelle Vague, Chabrol, Godard, Resnais, Rivette, Rohmer etc., compuseram filmes que para Gilles Deleuze rompem com “a forma da verdade para substituí-la por potências de vida, potências cinematográficas mais profundas” (Deleuze 2005: 165). Com a Nouvelle Vague, o cinema não mais aspirava ser um retrato da realidade ou se manter fiel a certa tradição clássica. Com a Nouvelle Vague, a verdade é a ficção, e o ponto de fabulação criado pelos cineastas desse período é justamente sua potência, uma vez que, como lembra Deleuze (1990), no texto “A potência do falso”: “o que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem real ou fictícia, através dos seus aspectos objetivos e subjetivos. É o devir da personagem real quando ela própria se põe a ‘ficcional’”, quando entra “em flagrante delito de criar lendas’, e assim contribui para a invenção do seu povo” (Deleuze 1990: 183). Ao tomar as obras documentais de Jean Rouch como exemplo e parâmetro da mudança de perspectiva nas produções cinematográficas, Deleuze (1990) afirma ainda que, no momento em que percebemos que o personagem deixa de ser real ou fictício, da mesma maneira em que deixa de ser visto objetivamente ou de ver objetivamente, é quando ele transpõe as passagens e fronteiras, pois “inventa enquanto personagem real, e torna-se tão mais real quanto melhor inventou” (Deleuze 1990: 184). Para Deleuze (1990), esse cinema vai se contrapor à forma de identidade “Eu = Eu”, para passar a ser “Eu é outro” – referência à famosa frase de Rimbaud –, que, de alguma maneira, revela “a formação de uma narrativa simulante, de uma simulação de narrativa ou de uma

narrativa de simulação que destrona a forma da narrativa veraz ” (Deleuze 1990: 186).

O gesto de transitar pelo cinema apoiada na literatura de personalidades como Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire, Rilke e Mallarmé, faz Agnès Varda ser comparada, por jornalistas e críticos, a escritoras como Virginia Woolf, Colette e Marguerite Duras. Ao incorporar em seus filmes uma relação intrínseca entre imagem e texto, entre cinema e literatura, entre realidade e ficção, Agnès começa a estabelecer sua carreira a partir da noção de cinema como escrita, ou como ela mesma gosta de chamar: cinescrita.

### A cinescrita

Entrar em contato com a obra de Agnès Varda é, em um mesmo movimento, tocar o que há de mais humano e misterioso. Também é, em outro curso, deixar-se conduzir pelo inesperado, pelo acaso, por uma leitura desviante aberta à poética daquilo que não se sabe. A postura atenta, respeitosa, inventiva e interventiva que propõe certa contemplação da distração, faz o trabalho de Varda ser muito próximo também à leitura de Clarice Lispector, que, no limite, lembra-nos de algo expandido entre assombro e cotidiano. Seu cinema a todo momento nos convida à literatura, chama-nos a transpor as fronteiras do determinado para encontrar, na imagem, uma escrita, uma ficção. A partir da quantidade de efeitos de linguagem que o cinema de Varda convoca, será que se pode falar em escrita da imagem? Será que poderíamos dizer que Varda não faz apenas cinema, mas também estabelece uma forma de escrita, de literatura?

Agnès Varda se autodenomina uma cinescritora. Para ela, sua câmera capta palavras que surgem ao mesmo tempo em que as imagens traçam sobre a película impactos de sua experiência com o mundo. Agnès escreve imagens e compõe uma escrita cheia de enigmas, em que o cinema é concebido como texto, como narrativa que traça suas próprias impressões.

Na história cinematográfica, a escrita se incorpora ao cinema muito apoiada por uma tradição que está na origem do movimento da Nouvelle Vague. Um ensaio publicado pelo crítico e cineasta Alexandre Astruc na revista *L'écran français* ganhou na época características de manifesto sob o título “Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo”. Nesse texto, Astruc afirma que o cinema se livraria da tirania do que é visual, da imagem pela imagem, “das imediatas e concretas demandas da narrativa, para se transformar num meio tão flexível e sutil como a linguagem escrita [em que] o diretor/autor escreve com a câmera como um escritor escreve com sua caneta”. (Astruc citado por Graham 1968 p: 19). Não por acaso, Jean-Luc Godard afirma que escrever é fazer filmes, em que cada plano age como uma letra, e o que vemos na imagem é texto (Godard 1988). Assim, temos um cinema sob a perspectiva de uma linguagem própria, um cinema que é ato e criação. É uma relação entre imagem e texto que não se confunde com a tradição do “cinema de roteiristas”, com a adaptação fiel de romances ou peças literárias, uma vez que são coisas distintas, pois a linguagem fílmica, nesse contexto, adquire códigos específicos que fundam um campo composto por particularidades e elementos próprios.



A Nouvelle Vague revela um cinema que, assim como um texto, extrai palavras-imagens capazes de instaurar significantes numa posição que rompem com o modelo tradicional, tencionando, na mesma medida, os paradigmas da imagem-verdade e consolidando um novo regime da imagem-ficção-verdade. Não à toa, que em 1981 Agnès Varda estreia *Documenteur*, título que faz um trocadilho com as palavras documentário e mentira, na intenção de questionar o efeito de verdade da imagem e do documentário como inscrição da realidade.

O entrelaçamento entre imagem e texto, proporcionado por um pensamento experimental livre, aliado à aproximação da literatura, fez com que os filmes, no contexto da Nouvelle Vague, usassem procedimentos até então não utilizados. Cineastas apaixonados pela literatura e pelas narrativas ficcionais viram no cinema uma possibilidade de ampliar os recursos em termos de linguagem. É nesse caldo que é lançado, em 1959, *Hiroshima, mon amour*, filme de Alain Resnais com roteiro da escritora Marguerite Duras, e em 1961, *L'année dernière à Marienbad*, roteiro do romancista Alain Robbe-Grillet. Os filmes *Les quatre cents coups* (1959), de Truffaut, e *À bout de souffle* (1959), de Godard, são também obras que marcam profundas mudanças estilísticas no modo de realizar longas. A encenação livre de marcações, a luz natural, os cenários externos, o uso da rua e o uso da narração em *off* como recurso, permitiram emergir a possibilidade do acaso como potência. A câmera experimentada em diversos ângulos flagrava a sua presença, explicitando o aparato cinematográfico e dando lugar a uma indiscernibilidade entre o que a câmera mostra e o que o personagem vê, fazendo irromper o que Deleuze chamou de “descrições óticas e sonoras puras” (Deleuze 2005: 165), que destronam a verdade como sua perspectiva última.

O que é a literatura senão também a criação de ficções-verdades? Podemos dizer que existem tantas definições de literatura quanto talvez existam escritores e leitores. Roland Barthes, por exemplo, vai dizer no texto *Aula* (1977), que a literatura não é entendida como um corpo ou uma sequência de obras, nem como um setor do comércio ou do ensino, mas antes como um grafo complexo das pegadas de uma prática, a prática da escrita (Barthes 2013), de modo que o texto é o tecido dos significantes em que “a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro” (Barthes 2013: 17). Já Antoine Compagnon afirma que a literatura pode ser simplesmente “o uso estético da linguagem escrita” (Compagnon 2001: 39); porém, ao usar as palavras de Paul Valéry, lembra que “a literatura é, e não pode ser outra coisa senão uma espécie de extensão e de aplicação de certas propriedades da linguagem”, (Compagnon 2001: 40), e ainda citando Valéry, diz que a literatura é “experimentação dos ‘possíveis da linguagem’” (Compagnon 2001: 41). Raul Antelo, crítico literário, vai nessa mesma direção e afirma, no livro *Transgressão e modernidade* (2001), que a literatura, como um espaço para ficção, apresenta-se não como um documento “da existência (o que acarreta, antes ou depois, concepções monumentalistas da cultura), mas como formação do mesmo viver comum, um saber da experiência tão impossível como necessário” (Antelo 2001: 27). É no espaço da ficção que “cabe, com efeito, não apenas o discriminado em outros espaços, mas o indizível e o rumor, o obtuso e o inconfessável, babel e algaravia” (Antelo 2001: 26). Essa concepção trazida por Raul Antelo é importante para pensar o enlaçamento entre cinema e literatura,

enquanto campos que são palcos para acontecimentos, que permitem suportar a falta de determinação e abrem espaços para navegar nas fronteiras do desconhecido da ficção.

Certa vez, Italo Calvino, ao comentar a proximidade do cinema com a literatura para a revista *Cahiers du Cinéma*, disse que muito provavelmente a linguagem cinematográfica tem origem na arte dos contadores de história e também nos romances populares do século XIX. Diz ele:

O cinema tem sua origem, em parte, na arte do contador de histórias [...] e, em parte, na literatura popular do século dezenove (romance de aventuras, romance gótico, romance policial, romance de amor, romance social), no qual as séries sucessivas de imagens têm uma relação com a maneira de escrever. (Calvino 1989: 74-75, tradução nossa)

O cinema teria, então, relação com uma “maneira de escrever”. Seria um lugar da ficção, tal qual a literatura, que faz o convite para suspender um tempo, uma paragem que proporciona percorrer caminhos da criação. A Nouvelle Vague, por ser um movimento que trouxe para o cinema o teor ficcional próprio da literatura, libertou as imagens fílmicas das amarras da verdade, de apresentar um filme ou uma obra fiel e comprometida com a realidade. Trouxe a palavra não só oral, mas a escrita para as telas, na mesma medida em que transportou também os modos do processo literário, transformando a câmera em caneta. Certamente entendemos que há infinitas e distintas diferenças entre cinema e literatura. Porém, o que faz novidade a partir desse período, é o tipo de proximidade, cumplicidade e colaboração entre essas artes. A vizinhança entre imagem e texto e os processos de linguagem em questão provocam uma passagem que deixa o pensamento se experimentar, fazendo surgir outras maneiras de criar com a linguagem.

### **O ensaio como pensamento experimental**

Agnès Varda se alinha ao movimento do cinema como escrita, uma vez que propõe experimentações de linguagens que dialogam com diferentes processos narrativos e outros circuitos entre imagens, sons, movimentos e palavras. Agnès apresenta o cinema como um ensaio, como uma maneira única e singular de representar e pensar o mundo. Na literatura, entendemos, desde Montaigne, que o ensaio é esse espaço em que o pensamento não se submete a um discurso preciso, muito pelo contrário, há um interesse em partir das próprias considerações, ideias e propósitos pessoais. O ensaio é um método que considera os desvios e enseja uma atitude mais livre e diletante. O filósofo alemão Theodor Adorno lembra que o ensaio “não apenas negligencia a certeza indubitável, como também renuncia ao ideal dessa certeza”, é um gênero em que “o pensamento não avança em um sentido único”; ao contrário, faz vários movimentos que se entrelaçam, tornando o pesquisador um pensador “que nem sequer pensa, mas faz de si mesmo o palco da experiência intelectual” (Adorno 2012: 30).

Em um artigo chamado “Do ensaio como pensamento experimental”, a crítica literária Silvina Rodrigues Lopes também escreve sobre esse gênero, apontando o ensaio como uma forma de experimentar o pensamento que incorpora a fragmentação, a dissonância, e que aceita a incerteza do conhecimento. Para ela, aquilo que chamamos de ensaio são “os textos em que o pensamento põe de parte a oposição entre o racional e irracional”, na medida em que se movem segundo “um impulso de aventura, não sistemático: não apenas o conceito, mas também a imagem, não as diferenças, mas as diferenciações, não o fixo, mas o que está em devir” (Lopes 2012: 121). A autora situa que o ensaísta trata as palavras como seres vivos, individualizados e em movimento; esse modo de tramar o pensamento valoriza a palavra e as suas relações de “vizinhança, ressonâncias, ligações privilegiadas, divergências, semelhanças das suas dissemelhanças e vice-versa” (Lopes 2012: 122). Privilegiar as relações de vizinhança é parte fundamental no ensaio, pois é uma atitude que corresponde à disponibilidade e a uma atenção ao outro que não é limitada pela ordem temporal, mas, antes pelo contrário, tende a ignorar o tempo e a percorrer a história em função de afinidades e movimentos de deriva. O ensaio é, ainda, para Silvina Rodrigues Lopes, uma apropriação intelectual em que o exercício de um pensamento é ensaiado por tentativas, sem temer o “fracasso da totalidade”. É, por excelência, um lugar de “rasgão da ideologia, através do qual se abre a possibilidade de reconciliação do mundo consigo mesmo, com seu infinito, com a natureza, que não é outro da aparência, mas a força da aparição” (Lopes 2012: 129). O ensaio é um modo de partir de textos literários, poemas, vozes, gestos, ideias ou lugares, sendo uma expansão em formas e ritmos de uma energia corpo-linguagem que “diverge das fixações indenitárias do hábito e dá lugar à invenção de conexões imprevistas” (Lopes 2012: 130). No ensaio, prova-se e experimenta-se. São movimentos indissociáveis em que o mais importante é a sua promessa de acontecimento (Lopes 2012).

O ensaio é um laboratório de produção singular, e Agnès Varda faz dele seu território próprio. É interessante tomar o ensaio como um espaço de experimentação do pensamento, tal como sugere Silvina Rodrigues Lopes, ampliando os horizontes textuais no manejo da linguagem escrita e sendo concebido como uma maneira de pensamento experimental, que encontra ecos no campo cinematográfico. Arlindo Machado, em “O filme-ensaio” (2003), transporta a ideia de ensaio para o campo do audiovisual e lembra um texto de Jacques Aumont, chamado *À quoi pensent les films* (1996), que traz a ideia de que o cinema é uma forma de pensamento, um apanhado de ideias, emoções, afetos por um discurso de imagens e sons tão densos quanto o discurso das palavras (Machado 2003: 63). Para Arlindo Machado, os filmes-ensaios podem ser construídos com qualquer tipo de imagem ou recurso, misturando elementos que ultrapassam os limites do documentário, “porque a sua verdade não depende de nenhum ‘registro’ imaculado do real, mas de um processo de busca e indagação conceitual” (Machado 2003: 72).

Filmes-ensaios, cinema-ensaio ou ensaios fílmicos têm seu propósito construído sobretudo no cinema francês. No ano de 1958, André Bazin definia o filme *Lettre de Sibérie* (1957), de Chris Marker, como ensaístico. Para o crítico francês, Marker “renova profundamente a relação habitual entre texto e imagem” realizando um filme “sem precedentes” na produção documental (Bazin 1998: 257). André Bazin



estava se referindo a uma forma que hoje entendemos como híbrida, sem regras ou definição possível, mas que preserva um traço específico de misturar experiência de mundo, de vida e de si (Lins, 2009). Ao se inscrever no domínio do audiovisual, a forma ensaística traz consigo a herança da literatura. O cinema, por sua vez, apropria-se desse território já demarcado e o recria a partir dos recursos próprios de sua linguagem. Jean-Luc Godard, que se considera um cineasta ensaísta, em *Histoire(s) du cinéma* (1998) vai definir o cinema como “uma forma que pensa”, na qual podemos entender que o ensaio é uma manifestação desse princípio: uma forma que pensa, se pensa, se ensaia e se experimenta; uma forma que está muito próximo do que Didi-Huberman (2015) define como uma forma informe.

O cinema-ensaio tem algo de indeterminado que desloca consigo sua própria lei. Ao manipular as imagens, os cineastas passam a inserir a ficção no cerne do cinema, sobretudo no que diz respeito ao cinema documentário. O ensaio no cinema tem a especificidade de trazer o elemento subjetivo para as telas. Para Lins (2007), Agnès Varda é uma das pioneiras em integrar experiências pessoais aos próprios filmes, articuladas a uma interrogação sobre o mundo e a uma reflexão sobre as imagens, por meio de uma narração em *off* ensaística e subjetiva. A autora ainda acrescenta que Agnès Varda, ao realizar seus filmes, revela um cinema-ensaio que usa dispositivos de filmagem que a levam a se liberar de suas histórias pessoais, dos seus dramas, dos seus segredos e capturar o que surge do seu encontro com o mundo, transmitindo, assim, um pensamento de ficção-sujeito por meio da escrita da imagem.

### Escrever com a câmera: *L'opéra-mouffe*

No primeiro plano de *L'opéra-mouffe*, filme de 1958, lemos na tela: “carnet de notes filmées rue Mouffetard à Paris par une femme enceinte en 1958”. Agnès anuncia, logo de saída, que a narrativa se trata de um “caderno de notas filmado, na Rua Mouffetard em Paris, por uma mulher grávida em 1958”. As letras brancas expostas na tela escura emulam uma escrita desenhada à mão, que acompanhada pela trilha sonora de Georges Deleure, dança na tela. Um caderno de notas é aquilo que essencialmente remete à escrita dos dias, e Varda parece alertar ao espectador que suas imagens são registros anotados sem compromisso, na rua Mouffetard ou, como ela chama, rua *Mouffe*. Um caderno de notas é também o que Roland Barthes publicou no livro *Incidentés*, resultado de uma viagem para o Marrocos. Todo composto por fragmentos, nele a escrita sem pretensão assume um modelo daquilo que um caderno de notas costuma ser: um diário do que anotamos despreocupadamente, e por não se dirigir a ninguém em particular, evoca a divagação da experiência íntima e desinteressada. Ao cometer a câmera como uma caneta, o que Agnès faz em *L'opéra-mouffe* é escrever imagens sobre a película, totalmente entregue à criação e ao fragmentário. São anotações, associações e impressões que revelam, pela imagem escrita, a sua ficção.

*L'opéra-mouffe* é o terceiro filme de Varda e foi realizado logo depois das filmagens de *Ô saisons, ô châteaux* (1957), um filme encomendado pelo *Office National du Tourisme* da França, com intuito de apresentar os castelos do Vale de Loire. Em uma entrevista para a *Cahier du Cinéma*, em abril de 1965, Agnès Varda comenta que

estava muito decepcionada pelo fato de ter feito um filme sob encomenda. Então, resolveu consolar-se rodando um filme de cunho mais pessoal. Assim, *L'opéra-mouffe* pode ser considerado como o primeiro filme de Varda em que há uma experimentação da sua própria linguagem e da sua subjetividade. Escrever imagens pela via da anotação é o recurso que a diretora usa como um modo de gerar suas memórias e de materializar um movimento, dando a ver um olhar singular.

É interessante observar que para Roland Barthes, a atitude de tomar notas é ainda um gesto que antecede a escrita de um romance. Ao questionar sobre como é possível fazer uma narrativa (romance) com o presente vivido, o autor revela que “pode-se escrever o presente anotando-o – à medida que ele ‘cai’ em cima e embaixo de nós” (Barthes 2005: 36). Ou seja, para ele, o presente é capturado por um movimento, por uma cena fugaz que se inscreve na brevidade de um gesto. Uma escrita que presentifica um tempo na mesma medida em que reivindica um futuro e não esquece um passado. As anotações contidas em *L'opéra-mouffe* operam com a expressão de um olhar de uma mulher grávida sobre a rua Mouffetard e servem como meio de ficcionalizar algumas situações vividas e sentidas pela diretora. Ou seja, Agnès Varda dá pistas sobre a criação de um romance próprio. Barthes (2005), no livro *A preparação do romance I*, vai salientar ainda que, por vezes, um romance se inicia pela prática ordinária da anotação, cujos registros podem servir como uma espécie de arquivo da preparação de métodos. Para ele, as anotações prévias à confecção de um romance são “um rio de linguagem, linguagem ininterrupta: a vida – que é texto ao mesmo tempo encadeado, prosseguido, sucessivo, e texto superposto, histologia de textos em corte, palimpsesto” (Barthes 2005: 37), e como tal inscrevem-se em uma “interseção problemática” entre vida e obra, anunciando a obra como vontade (Barthes 2005: 37).

O exercício da anotação aparece em Agnès Varda, tal como descreve Roland Barthes, compondo uma prática que diz de um desejo de escrita e de escritura, porém, pelo recurso da imagem. As anotações são um dispositivo que encena a sua singular experimentação, na qual, por meio da linguagem fílmica, Agnès profana as imagens e as inscreve como anotações dos instantes vividos no dia a dia da feira na rua Mouffe.

Ao desaparecerem da tela, as letras do plano inicial em *L'opéra-mouffe* dão lugar a uma imagem fixa, uma espécie de fotografia em que surge uma mulher nua sentada em um banco, de costas ao espectador. Na imagem, há traços de um desenho rabiscado que se assemelham a uma cortina. A música anuncia a entrada dos créditos e, conforme eles vão terminando, a imagem da mulher nua permanece fixa ao fundo. De repente, a cortina, que era um rabisco, anima-se na forma de um tecido preto, que sobe na tela até sair do quadro. O filme mostra indícios de que vai começar, ao mesmo tempo em que o tom da música muda. Somos colocados diante do corpo da mulher grávida, sem um rosto, apenas a barriga e os seios, que remetem imediatamente à apresentação da narradora: uma mulher grávida que conta uma história. Há um corte e a câmera se aproxima da barriga da mulher, que ocupa quase a totalidade da tela, a ponto de acompanharmos a sua respiração e nos envolvermos no mesmo ritmo de seu corpo. Agnès faz, assim, um convite para entramos no seu mundo e acompanhar sua pulsação pela rua de Paris.



A montagem em *L'opéra-mouffe* não obedece à cadência das montagens clássicas, de modo que privilegia cortes secos e abruptos em cada transição de cena. Quando somos apresentados à narradora, por exemplo, há pelo menos três cortes em um período muito curto de tempo. Esses cortes súbitos que interrompem o olhar sugerem a fragmentação como mais uma estratégia que Varda utiliza para compor seu caderno de notas filmado. Na companhia de Roland Barthes, sabemos que um caderno de notas é o lugar da fragmentação, e o fragmento é também, por excelência, um modo de ensaiar que busca dar lugar à descontinuidade. Lacoue-Labarthe e Nancy (1978) vão dizer que o fragmento e o fragmentário habitam a desordem e o caos, mas não se furtam a certa ordenação casual. Para eles, suas ditas imperfeições são os seus bens mais preciosos, e é por meio do fragmento que os pensamentos são compostos de maneira a se desfazerem e se desmembrarem permeados por interrupções que implodem os discursos pela via do inacabado.

Os fragmentos dizem de uma maneira de pensar e de articular as ideias em livre associação. O que Agnès Varda nos apresenta no filme é a imagem se fazendo escrita e pensamento, na medida em que se desenrolam frações de uma trama que não possui uma ação específica. Os cortes não deixam o espectador indiferente, e os fragmentos guiam o olhar não no sentido de um eixo dramático encadeado por uma sequência fatural. As imagens são, antes, pequenas amostras que Agnès oferece, de maneira a convidar que o espectador produza uma relação entre elas. As imagens escritas na tela agem como metáforas e metonímias de um jogo entre os sentidos. Temos um exemplo disso quando acabamos de assistir à primeira cena, em que a barriga da mulher grávida é substituída por uma abóbora em primeiro plano. A abóbora colocada logo na sequência é anunciada novamente pela música, que traz uma mudança súbita e introduz a metáfora visual do parto, uma vez que a abóbora é cortada ao meio por uma faca, tendo seu miolo e suas sementes expostas. Agnès Varda lança signos que dão pistas para que o espectador acesse a sua linguagem. É dessa forma que somos convidados a não mais assistir ao filme de Varda, mas a ler a sequência proposta como quem atravessa um texto. As brechas proporcionadas pelos cortes e fragmentos agem tal como a narrativa de um livro, em que o leitor precisa estar implicado na obra para acompanhar a trama.

A feira da rua Mouffe vai sendo introduzida aos poucos, com tomadas que percorrem quadros de alimentos e de pessoas. O olhar que a diretora lança sobre os fatos do cotidiano exhibe certo estranhamento, pois o recorte mostrado não é convencional. Agnès Varda escolhe anotar com sua câmera cenas peculiares que iniciam mostrando os alimentos vendidos, até expressões faciais que flertam com algo do burlesco. Na composição fílmica dessa feira, feita sob o olhar da mulher grávida, não há planos abertos, e tudo o que vemos são detalhes, fragmentos de pequenas alegorias de um universo interior. A imagem rápida de uma senhora sendo refletida pela rachadura no espelho esboça o sutil movimento de um duplo. As entranhas dos animais expostos para o comércio revelam certa dinâmica do dentro e fora do corpo. As visões inquietantes de uma lâmpada que se quebra com o golpe de um martelo, ou de um animal recém-nascido agonizando dentro de um copo, descortinam algo da dor e da perturbação. Cada plano ou sequência é pensado de maneira a fazer referência a determinadas situações. Varda compõe com as imagens metáforas daquilo que tenta dizer acerca das suas próprias impressões sobre estar

grávida, uma vez que, na época das filmagens, ela estava grávida de sua primeira filha.

O filme não é realizado apenas com fragmentos do cotidiano da rua Mouffetard. Agnès também mistura encenações às imagens documentais. Em uma sequência entre um casal de jovens, fica indicado a dramatização dos amantes, que se envolvem apaixonadamente enquanto a vida segue na rua. A forma como os dois se relacionam, o enquadramento dos corpos em cada plano e o posicionamento da câmera revelam uma estrutura fabricada para guiar o olhar do espectador por uma ideia planejada. Podemos dizer que essa cena do jovem casal apaixonado é de fato o início de um romance. Há também outras sequências filmadas em estúdio, que são igualmente montadas e manipuladas para atingirem o efeito significativo que Varda pretende. Essas imagens carregam consigo um teor onírico e poético, algo de uma composição estética que flerta com o movimento surrealista. Essas imagens, ao lado das encenações dramáticas, rompem com os limites daquilo que até então o filme vinha mostrando como efeito de verdade, para aproximar-se do contexto da ficção, do sonho e da imaginação.

A narrativa em *L'opéra-mouffe* é cadenciada por dois elementos: a música, que tem um importante papel na organização das notas, pois conduz um tipo de emoção para cada situação; e os títulos, que são inseridos para marcar a divisão de cada capítulo da obra. Esses títulos são inseridos por uma cartela preta, tal qual no início do filme, com letras brancas que imitam uma escrita à mão; porém, as palavras anunciadas são apenas mais um recurso do enlaçamento entre imagem e texto, pois o eixo da cinescrita vardadiana, não está condicionado ao uso das palavras na tela, mas, antes, ao modo como a diretora usa a câmera para expressar sua linguagem. Pensamos que Agnès se vale dos processos literários para ensaiar seu pensamento, uma vez que escreve na tela imagens em forma de signos, implicando o espectador a fazer uma leitura do seu mundo.

*L'opéra-mouffe* termina com uma mulher saindo da floricultura carregando um ramo de flores. Ela para muito próximo à câmera, aproxima a flor do rosto e começa a comer as pétalas. A personagem devora o botão de rosas e depois um buquê de flores, embriagada por um semblante de satisfação. No instante seguinte, a câmera move-se rapidamente para uma porta de comércio que se desenrola fechando o estabelecimento. Vem o corte, o quadro preto, e vemos a palavra "cortina". Ela não mais mostra o desenho ou a figura de uma cortina através da imagem, como fez no início do filme, Agnès literalmente passa a escrever na tela.

### Considerações finais

Agnès Varda estreia em *L'opéra-mouffe* o que depois ficou conhecido sob a perspectiva de "ensaio fílmico". A tradição ensaística herdada da literatura permitiu à autora compor imagens como se fossem uma escrita, revelando um método que antes da Nouvelle Vague era pouco utilizado. As experimentações de linguagem e a liberdade de expressão revelam um cinema que é texto pela via da imagem, manifestando em sua plenitude as possibilidades de criação. A paixão pela literatura, associada aos cortes, às composições, às palavras escritas na tela, à música e o modo

de misturar ficção e verdade, são características que permitiram à Agnès Varda ensaiar e experimentar o pensamento por meio da escrita da imagem.

*L'opéra-mouffe* é um filme que, ao afirmar logo de saída que é um caderno de notas, já estabelece um diálogo direto com um cinema que é escrita. A câmera se comportando como uma caneta escreve sobre a película as imagens-anotações da diretora. A utilização de metáforas, metonímias e signos linguísticos, fizeram de Agnès Varda não apenas uma cineasta, mas, sim, uma cinescritora. Desse modo, podemos dizer que, em seus filmes, o que ela realiza pode ser descrito como literatura. Ou seja, o que Agnès Varda faz é escrever uma narrativa ficcional por meio dos recursos cinematográficos.

### CINEMA AND LITERATURE: AGNÈS VARDA'S CINE-WRITING

**Abstract:** Agnès Varda calls herself a cine-writer. Her films project image, sound, movement and rhythm as they were text. The article aims to cover the bond between cinema and literature to understand how Agnès Varda makes her films so to point out her essayistic style as a resource of thought experimentation, prioritizing fiction in the production of effects of truth. In this course, the film *L'opéra-mouffe* is highlighted due to its paradigmatic position concerning the disclosure that the director moves her camera like a pen, writing a fiction-truth narrative by means of image.

**Keywords:** psychoanalysis; literature; cinema; cine-writing.

### REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: \_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2012, pp. 15-47.

ANTELO, Raul. *Transgressão e modernidade*. Ponta Grossa: UEPG, 2001.

BARTHES, Roland. *A preparação do Romance I: vida e obra*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

BAZIN, André. Chris Marker. In: \_\_\_\_\_. *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, pp. 257-263.

CALVINO, Italo. *The literature machine*. Trad. Patrick Creagh. London: Picador, 1989.



COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão/Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

DELEUZE, Gilles. A potência do falso. In: \_\_\_\_\_. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990, pp. 155-188.

\_\_\_\_\_. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Semelhança informe*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

GRAHAM, Peter. *The new wave*. London: Secker & Warburg, 1968.

GODARD, Jean-Luc. "L'Art à partir de la vie": entrevista com Alain Bergala. In: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, v. 1, 1950/1984. Ed. Alain Bergala. Paris: Cahiers du Cinéma, 1988. p. 924.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *L'Absolu Littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil, 1978.

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

LOPES, Silvina Rodrigues. Do ensaio como pensamento experimental. In: \_\_\_\_\_. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2012, pp. 121-131.

MACHADO, Arlindo. O filme-ensaio. In: *Concinnitas*, ano 4, n. 5, 2003, pp. 63-75.

TRUFFAUT, François. Une certaine tendance du cinéma français. In: *Cahiers du cinema*, v. 31, 1954.

VARDA, Agnès. *Varda par Agnès*. Paris: Editions Cahiers du Cinéma et Cine-Tamaris, 1994.

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

---

ARTIGO RECEBIDO EM 14/03/2017 E APROVADO EM 25/06/2017