



Agnès Varda/ Todas as Imagens: Divulgação

A cineasta do outro

Com meio século de carreira, a francesa Agnès Varda diz não se importar muito consigo mesma e que seu verdadeiro interesse são as pessoas que retrata em sua obra

Cláudia Mesquita

Agnès Varda completou 50 anos de cinema em 2004 – no verão de 1954, ela filmava *La Pointe Courte*, seu primeiro longa-metragem, saudado “a quente” pelo célebre crítico francês André Bazin como “um filme livre e puro”. No Brasil, ainda que no encerramento do ano passado, esse marco foi lembrado: o 8º Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte programou uma mostra retrospectiva com 19 filmes de Varda. E a obra inaugural, não poderia faltar, é claro. *La Pointe Courte* foi considerado um prenúncio da *nouvelle vague* (Jean Baroncelli referiu-se a ele, uma experiência autodidata, como “o primeiro som de sino de um imenso carrilhão”).

Única mulher entre um bando de rapazes (Jean-Luc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer e Claude Chabrol, entre outros), Varda não se aproximou da realização através da cinefilia, diferentemente de seus companheiros de geração – em 1954, com 26 anos de idade, ela dizia ter visto “no máximo uns dez filmes na vida”. Realizado em La Pointe Courte, bairro de pescadores de Sète (Herault), cidade portuária francesa onde a cineasta cresceu, o filme surgiu do desejo algo inocente de “colocar palavras sobre imagens”. Antes de

começar no cinema, ela trabalhava como fotógrafa do Théâtre National Populaire (antigo Théâtre de Chaillot), e chegou a realizar reportagens fotográficas para revistas de prestígio nos anos 1950, como *Marie-France* e *Réalités*.

Se não havia referências cinematográficas na empreitada de *La Pointe Courte*, de onde vinha sua motivação? Agnès Varda conta que havia, na origem, a lembrança onipresente da paisagem local – com a “ferocidade do calor e a horizontalidade dos lugares” – mas também uma inspiração literária: o romance *Palmeiras Selvagens*, de William Faulkner, sugestão para a estrutura do filme. *La Pointe Courte* mostra, em paralelo, o reencontro de um casal em crise, que volta ao vilarejo natal do protagonista para um “balanço”, e a vida de um grupo de pescadores – justapondo, à maneira do romance, o drama privado do casal e o cotidiano de uma comunidade, em histórias que se desenvolvem independentemente uma da outra.

Descascar legumes Para chegar ao roteiro e aos diálogos, Varda conta que passou dias entre os pescadores: “Para encontrar o tom, comecei por descascar legumes com as mulheres de La Pointe Courte, porque os trabalhos domésticos

propiciam as confidências e porque eu devia memorizar os gestos, as palavras, o próprio jeito dos habitantes”.

De um lado, transformar em roteiro os “modos de ser” e o dia-a-dia dos moradores de um vilarejo a partir de intensa aproximação documental. De outro, expressar as emoções de um casal fictício através do retrato de uma paisagem real. Já se encontram em *La Pointe Courte* alguns traços marcantes da obra extremamente pessoal de Agnès Varda, que hoje contabiliza mais de 40 filmes: o impulso “ensaístico” no qual referências trazidas de diversas fontes se integram harmoniosamente numa percepção da realidade assumidamente aberta e subjetiva; a emoção estética por uma paisagem como ponto de partida para criação de um filme; a inspiração em “pessoas reais”; o desejo de encontrar e conhecer modos de vida diversos dos seus para compor histórias e personagens, e, correspondente a essa liberdade de criação, o trabalho artesanal rigoroso e medido (nos enquadramentos, na composição da imagem e na montagem). E, não por último, a busca do documentário na ficção e da ficção na realidade.

La Pointe Courte e outros 18 filmes de Agnès Varda fizeram parte da retrospectiva programada pelo

forumdoc.bh.2004, o 8º Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte, realizado em dezembro. Para debater a obra de Varda, uma das mais importantes “autoras de cinema” em atividade no mundo, foram convidados, entre outros críticos e pesquisadores de cinema, Bernard Bastide e Jean-Claude Bernardet.

Embora tenha focado sobretudo a face documental da obra da cineasta, a retrospectiva programou também alguns de seus filmes de ficção mais significativos, como o próprio *La Pointe Courte* (1954); *Cleo de 5 à 7* (1961) e *Le Bonheur* (1964), “clássicos” da *nouvelle vague*; *L’Une Chante L’Autre Pas* (1976), um dos muitos filmes que trata da condição feminina na obra de Varda; *Documenteur* (1980), considerado pela cineasta como a segunda parte de um “duo” iniciado com *Mur Murs* (1980), documentário sobre os murais de Los Angeles (*Mur Murs* seria “um documentário filmado como ficção”, e *Documenteur*, “uma ficção filmada como documentário”); e *Sans Toit ni Loi* (1985), um de seus trabalhos de ficção mais populares.

Entre os filmes propriamente “documentais”, o elenco é vasto e abarca desde curtas realizados sob encomenda no começo da carreira – *Ô Saisons, Ô Châteaux* (1957) e *Du Côté de La Côte* (1958) – até longas contemporâneas de grande sucesso, como *Les Glaneurs et La Glaneuse* (2001) e *Deux Ans Après* (2003). Também foram exibidos filmes que têm como matéria-prima a fotografia, procedimento criativo recorrente na obra de Varda, que deixou de viver de suas fotos mas não de utilizá-las em seu trabalho como cineasta. Entre os notáveis exemplares de sua “cinematografia” (como escreveu Bastide, que abordou o tema em mesa durante o festival), foram exibidos *Salve os Cubanos* (1963), documentário musical sobre a ilha composto inteiramente a partir de fotografias (1.500 fotos tiradas numa viagem de três meses a Cuba, a convite do então jovem governo socialista); e *Ulysse* (1982), filme curto que indaga o imaginário e a memória a partir de uma fotografia realizada por Varda em 1954 (alguns dias antes de iniciar as filmagens de *La Pointe Courte*).

Em seu conjunto, a obra documental de Varda se caracteriza por uma relação



Salve os Cubanos (1963): documentário composto inteiramente a partir das fotografias de uma viagem à ilha

muito pessoal – constantemente exposta – com os seus “objetos”. Quando aborda Cuba e os cubanos (*Salve os Cubanos*), ou quando fala de seus vizinhos na rua Daguerre em Paris (*Daguerréotypes*), Varda está sempre, assumidamente, falando de sua percepção da realidade. Seus filmes, portanto, não tratam apenas deste ou daquele aspecto do mundo, mas também, e sobretudo, da cineasta diante do mundo. Em 1958, ao definir *L’Opera-Mouffe*, curta sobre a rua Mouffetard em Paris, Agnès Varda já falava em “documentário subjetivo” e essa mesma definição é retomada hoje com as seguintes palavras: “*L’Opéra-Mouffe* não é um documentário social, é um certo olhar, o meu, sobre a realidade tal como a senti naquele dado momento, como mulher, como cineasta. Isto para mim é um documentário subjetivo”.

Catadora de imagens Emblemáticos dessa postura são os recentes *Les Glaneurs et La Glaneuse* (2001) e sua continuação, *Deux Ans Après* (2003). No primeiro (exibido no festival “É tudo verdade”, em 2002, com o título “Os catadores e eu”), Varda propõe uma analogia de fundo entre o gesto e o trabalho de catar restos (sobretudo de comida, mas também de objetos que se transformam em arte pelas mãos de diversos *bricoleurs*) e o gesto de catar imagens, impressões, fatos etc. O filme propõe de saída, portanto, uma aproximação entre os “catadores”

(eles mesmos bastante heterogêneos entre si) e alguém que se nomeia uma “catadora” de imagens. Varda nos introduz a uma espécie de epistemologia documental contemporânea, na qual as fronteiras entre o “sujeito” que filma e o “objeto” filmado não são rígidas. Na verdade, a própria noção convencional de “objeto” documentado não se aplica ao filme. Trata-se, aqui, de um objeto conceitual: Varda se propõe a conjugar no presente o verbo “glaner”, análogo, na origem, ao português “respingar”, recolher o que ficou por ceifar nos campos depois da colheita. Essa “conjugação” se dá basicamente por associação de idéias. *Les Glaneurs et La Glaneuse* busca a afinidade de fundo entre os gestos de catar batatas depois da colheita, fazer esculturas a partir de objetos achados na rua, reciclar alimentos na cozinha e comer a salsa colhida no final de uma feira livre. Em todos os casos, “dar uma segunda chance a coisas que já tiveram uma primeira vida”, como diz um personagem do filme; vitalizar o que foi socialmente considerado lixo, dado como morto. Já no título, Agnès Varda se coloca *ao lado* desse gesto, *ao lado* dos *glaneurs* contemporâneos. Entremendo os encontros da cineasta com os personagens, há seqüências que podem ser vistas como “digressões pessoais”, nas quais Varda filma seu próprio corpo, reflete sobre a idade, faz brincadeiras lúdicas filmando caminhões na estrada ou transforma a imagem involuntária-

mente captada da tampinha da câmera (que foi esquecida ligada...) num divertido balé. Varda compara o procedimento com um improviso jazzístico: “É como num concerto de jazz. Eles pegam um tema conhecido e tocam todos juntos. Aí o trompete parte do tema e faz um número solo. No fim do solo, o tema retorna, e todos tocam juntos de novo. Acho que minhas digressões são um pouco assim: uma pequena fantasia, uma pequena liberdade de tocar a música das coisas como eu sinto. E depois voltar para o grande tema: as pessoas vivem de nossos restos”. Semelhante em abordagem e tratamento, *Deux Ans Après* (2003) filma, *dois anos depois*, o

reencontro com personagens do primeiro filme e o encontro com outros *glaneurs* que passaram a se corresponder com a cineasta depois que assistiram a *Les Glaneurs et La Glaneuse* nos cinemas.

Há cerca de um ano Varda começou a criar instalações nas quais diversas telas projetam simultaneamente filmes diferentes. Como escreveu o crítico Bernard Bastide, a cineasta continua na ativa, “nunca onde é esperada”. “Inclassificável entre os inclassificáveis, marginal como ninguém”, sua obra é também exemplo de autonomia em termos de produção. *La Pointe Courte* foi financiado por Tamaris-Films, uma co-

operativa criada na ocasião por atores e técnicos do filme, em regime de participação. A cooperativa se transformaria em Ciné-Tamaris, produtora independente que até hoje realiza e distribui os filmes de Agnès Varda. Ainda segundo Bastide, “é a fábrica Varda, um artesanato cinematográfico onde o ‘feito a mão’ e o ‘feito em casa’ teimam em permanecer, contra ventos e marés”.

Na seqüência o leitor confere trechos de entrevista concedida por Varda à equipe do *forumdoc.bh.2004*, realizada a partir de questões propostas por Ana Siqueira, Cláudia Mesquita, Jean-Claude Bernardet, Marília Rocha, Mateus Araújo e Tiago Mata Machado.

“O que me interessa é o que acontece fora de mim”

REPORTAGEM No livro Varda par Agnès você escreve: “Nada me excita tanto quanto encontrar na vida real modelos e personagens para filmar... ou não”. Onde tudo começa? É o mesmo impulso que leva à ficção e que leva ao documentário? Ao fim e ao cabo, mas sobretudo no processo, o que diferencia os dois como experiência?

Agnès Varda Eu mesma me pergunto onde começa ou, antes, quando começa o desejo de um filme. É muito sutil, muito secreto: um olhar sobre alguém que recolhe legumes depois da feira (*Les glaneurs et la glaneuse*), o quadro de um pintor alemão representando uma bela mulher e um esqueleto (*Cleo de 5 à 7*), a proposta de um canal de TV alemão e um mágico que, subitamente, se apresenta no café da esquina (*Daguerréotypes*)... Ou uma melancolia repentina, o desejo de palavras, certa luz em certa hora, que me parece estar na origem de uma cena de um filme ainda não escrito. Documentário ou ficção? Curta ou longametragem? Evidentemente, isso depende do momento em que o desejo de filmar é acionado, pois somos cineastas o tempo todo, seja em vigília ou em ação. Posso dizer que vivo, filmando ou não, mas sou cineasta o tempo todo. Me nutro de vida, de acontecimentos e de emoções próprias. Às vezes, lamento não ter talento suficiente para saber compartilhar com o espectador a rajada de impressões, emoções e pensamentos que em mim são

contínuos, mas não tomam forma.

REPORTAGEM André Bazin escreveu a respeito de sua primeira (e autoidadada) experiência cinematográfica, *La Pointe Courte*, que se tratava de um filme tão livre quanto o romance que você poderia ter escrito em seu lugar. Bazin não pôde ver a eclosão da *nouvelle vague*, mas parece ter pressentido em seu filme o começo da era da “camera-stylo” (câmera-caneta) sonhada por seu amigo Alexandre Astruc. Como você descreveria o conceito de “cinécriture” (cinescritura), criado por você?

Varda Entre a “*caméra-stylo*” de Astruc e minha “*cinécriture*” há uma grande diferença de sentido. Astruc sonhava com uma filmagem tão livre e tão pessoal quanto a escrita de um romance ou de um ensaio e eu falo do estilo de um filme. Quando evocamos um filme bem escrito, freqüentemente nos referimos ao roteiro ou aos diálogos. Para mim, um filme foi bem “cinescrito” quando o cineasta fez todas as escolhas que indicam uma “escrita de cinema”: filmagem em cenário natural ou estúdio, com atores profissionais ou não, com esta ou aquela objetiva, com movimentos de câmera ou sem, quando definiu um estilo de montagem, de música, de mixagem etc. Um filme é escrito, “cinescrito”, por todas essas escolhas.

REPORTAGEM Pode-se vislumbrar

uma dimensão política (ainda que oblíqua) em sua obra: a presença constante de personagens situados nas franjas da ordem capitalista burguesa, branca e patriarcal – pobres, estrangeiros imigrados, negros, mulheres, *hippies*, contestadores, artistas sem dinheiro, sem-teto, desajustados. Você não edulcora sua representação nem os idealiza, escondendo seus defeitos. O modo de relacionar-se com eles nos permite, porém, vislumbrar um modelo mais íntegro e respeitoso de sociabilidade. Você cria esses personagens para poder se aproximar deles e entendê-los melhor?

Varda Você lista as pessoas e personagens que me tocam e/ou me inspiram: todos mais ou menos marginais, mais ou menos rebeldes ou rejeitados. Por que se interessar pelos outros, tão seguros de seus lugares numa sociedade voltada à conquista de posições e de dinheiro? Em um documentário, me

Daguerréotypes, sobre os vizinhos de Varda em Paris, mostra sua percepção da realidade



aproximo das pessoas para filmá-las. Eles, elas, não são “personagens”, mas pessoas de verdade. Às vezes, seu caráter, a intensidade de seus comportamentos ou de suas palavras, fazem com que eles sejam percebidos pelos espectadores como “personagens”. Eu tento ter uma relação despretensiosa com eles: converso antes de eventualmente fazer perguntas, explico meu projeto e digo-lhes que preciso deles para realizá-lo. Já os personagens criados para um filme de ficção são muitas vezes compostos por traços de diferentes pessoas que tive a oportunidade de conhecer. Todos os romancistas, todos os roteiristas têm algo como uma pequena reserva, um fundo onde podem buscar citações, impressões, pesquisas, lembranças ou narrativas. E também inventamos. Dito isso, escrevemos e filmamos sem necessariamente compreender os personagens.

REPORTAGEM *Seus filmes costumam ter uma abordagem muito lírica e parecem ser muito ligeiros e descontraídos na for-*



Mur Murs (1980), “documentário-ficção” sobre os murais de Los Angeles, forma um duo com Documenteur (1980)

ma. A impressão que fica é a de que o lirismo é uma característica espontânea do seu modo de ser, ao passo que o efeito de descontração é fruto de um trabalho rigoroso e medido. Você costuma falar que há “intuição” na filmagem e “estruturação” na montagem. Fale sobre esses dois momentos.

Varda Não vou parafrasear sua fala. É verdade: antes de rodar, tenho a impressão de convocar o acaso e, durante a realização, este torna-se meu principal assistente. Guardo o projeto do filme, da seqüência e do plano, mas me deixo

levar por intuições, propostas que faço a mim mesma, associações de idéias, imagens, sons ou sentidos. É verdade também que dedico muito tempo à montagem. É aí que se faz o filme em sua versão “pensada”: achar uma ordem ou um caminho e uma estrutura na qual aquilo que realmente foi filmado se torna mais importante do que o projeto original – deixar os elementos da filmagem me solicitarem e guiarem, pensar naqueles que vão ver e escutar. Isso é emocionante.

REPORTAGEM *Em boa parte dos filmes, você assume sua própria subjetividade ao tratar de seus objetos. Ao falar dos outros, acaba falando de si mesma. Em 1958, comentando L’Opéra Mouffe, você já falava em “documentário subjetivo”. Comente um pouco esse conceito.*

Varda Não creio de modo algum que meus filmes falem sobretudo de mim. Não tenho tanto interesse em mim mesma – nem o mínimo interesse em minha infância, por exemplo. Em geral, sou uma cineasta que existe dentro de seus fil-

mes porque eu mesma escrevo e narro meus comentários. Mas o que verdadeiramente me interessa é o que acontece fora de mim. Em *L’Opéra-Mouffe*, filmei pessoas – mendigos, pobres, velhos, bêbados etc – que circulavam na rua Mouffetard, em Paris. Eu as olhava com uma enorme ternura, consciente de que cada uma delas havia sido um dia uma criança recém-nascida: um pequeno bebê, todo doce e meigo.

Eu estava grávida: isso não é dito no filme, nem colocado como uma situação pessoal, mas se coloca como um

olhar específico. *L’Opéra-Mouffe* não é um documentário social: é um certo olhar – o meu – sobre a realidade, como a senti naquele momento, como mulher e cineasta. Para mim, isso é um documentário subjetivo.

REPORTAGEM *Em Les Glaneurs et la glaneuse, você filma seu próprio corpo: sua voz, performance e gestos. Aparecem na tela seu jeito, seu gosto e suas idéias. Como foi “compor-se” como personagem? Você se vê, diante do público, da mesma maneira que se via, com seus colaboradores, na sala de montagem?*

Varda Se em *Les Glaneurs* filmei minhas mãos, isso aconteceu por acaso, mas este acontecimento mínimo ganhou vida no interior do documentário. Ali está minha mão que envelhece e minha mão que brinca de pegar caminhões... Isso também aconteceu por acaso, num dia em que eu fazia o enquadramento com a mão, e acabou também entrando no filme. Sou bastante espontânea e me aproveito disso. Na verdade, não me vejo como “eu mesma”. Nem como a imagem que se tem de mim. Gostaria que as pessoas apreciassem meus filmes e as impressões que eles suscitam, mas sei que um pouco de afeto acaba chegando até mim, como cineasta, e isso me dá prazer.

REPORTAGEM *Os hippies, o underground, os Panteras Negras: sua fase americana nos anos 1960 foi dedicada à contracultura. Como você vê a onda neoconservadora da América de hoje?*

Varda Acreditou-se, ou alguns americanos acreditaram nos anos 1960 que iriam sacudir os pilares do edifício conservador e puritano que são as instituições americanas. O voto recente dos americanos mostra que nada foi sacudido, a não ser bem pouco e durante algum tempo, quando o “paz e amor” fazia sentido – podia ser expresso como um desejo ou, ao menos, como *expressão de um desejo*. Essa contracultura californiana – sexo e política – foi sedutora e engraçada. Eu aprendi muito por lá e voltei. ■

Trechos desta entrevista, sem identificação dos seus autores, foram publicados pelo jornal *Folha de S.Paulo*.

Cláudia Mesquita é jornalista e doutoranda em Cinema na ECA-USP. É uma das coordenadoras do forumdoc.bh, Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte (MG).