UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

CARLA REGINA GALLO SANTOS

Deméter, Vênus e Varda:
um olhar a partir de *A Ópera Mouffe*

São Paulo

2018

CARLA REGINA GALLO SANTOS

Deméter, Vênus e Varda:
um olhar a partir de *A Ópera Mouffe*

Dissertação apresentada à
Escola de Comunicações e Artes
da Universidade de São Paulo,
para a obtenção de título de Mestre
em Meios e Processos Audiovisuais

Área de concentração: Meios e Processos Audiovisuais

Orientador: Prof. Dr. Cristian da Silva Borges

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação, total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Dados fornecidos pela autora

Santos, Carla Regina Gallo

Deméter, Vênus e Varda: um olhar a partir de A Ópera
Mouffe / Carla Regina Gallo Santos. - - São Paulo: C. R. G.
Santos, 2018.

195 p.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Meios e
Processos Audiovisuais – Escola de Comunicações e Artes/
Universidade de São Paulo.

Orientador: Cristian da Silva Borges

Bibliografia

1. Agnès Varda 2. Documentário 3. Feminino I. Borges,
Cristian da Silva II. Título.

CDD 21. ed. – 791.43

FOLHA DE APROVAÇÃO

Carla Regina Gallo Santos

Deméter, Vênus e Varda: um olhar a partir de *A Ópera Mouffe*

Dissertação apresentada à
Escola de Comunicações e Artes
da Universidade de São Paulo,
para a obtenção de título de Mestre
em Meios e Processos Audiovisuais

Área de concentração: Meios e Processos Audiovisuais

Orientador: Prof. Dr. Cristian da Silva Borges

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Cristian da Silva Borges, pela orientação fundamental na linha de chegada.

À Olivia e Cesar, que me alimentam como Deméter e Vênus.

À Ana Paula Malagueta, que acendeu a luz.

RESUMO

Deméter, Vênus e Varda: um olhar a partir de *A Ópera Mouffe*

A Ópera Mouffe (1958) é um filme inaugural na obra da cineasta Agnès Varda. Um “documentário-ficcional” que utiliza diferentes modos expressivos, construído a partir de imagens em fluxo constituídas de forma ficcional, a partir de elementos simbólicos, ou registradas em situações observacionais na rua Mouffetard, em Paris. De natureza subjetiva, o filme exhibe, ainda, o primeiro registro do corpo de Varda em sua obra, na ocasião grávida de sua primeira filha, Rosalie. Foi a gestação que a mobilizou para a feitura do filme e a maternidade é o foco da narrativa. Varda faz desse pequeno curta uma espécie de manifesto feminista sensorial, ao apresentar, de forma poética, os conflitos reveladores das angústias das mulheres no interior da sociedade patriarcal, através da expressão em consonância dos arquétipos de Vênus e Deméter, respectivamente a Amante e a Mãe, conjugados na personagem central. Em vários de seus filmes posteriores, Varda irá expandir a configuração e combinação destes mitos, através de personagens que apresentam conflitos em relacionamentos, comportamentos, ou traços de personalidades que ecoam esses arquétipos. Essa característica possibilitou a Varda apresentar narrativas que permitem analisar criticamente o papel reservado às mulheres em nossa sociedade.

Palavras-chave: Agnès Varda; *A Ópera Mouffe*; documentário; arquétipos; feminino.

ABSTRACT

Demeter, Venus and Varda: an overview through *The Mouffetard Opera*

The Mouffetard Opera (1958) is an inaugural film in the work of French filmmaker Agnès Varda. A “fictional documentary” that uses different expressive modes, constructed from a flow of images constituted of fictional form, symbolic elements, and documentary images registered in observational situations at the Mouffetard Street, in Paris. Of subjective nature, the film also shows for the first time Varda’s body in her work, at the time when she was pregnant of her first daughter, Rosalie. It was the gestation that mobilized her to make the film and motherhood functions as the trigger of the narrative. That short film is as a kind of sensorial feminist manifesto which reveals, in a poetic way, conflicts engendered by the anguish women experience within patriarchal society through the consonant expression of the archetypes of Venus and Demeter, respectively the Lover and the Mother, combined in the central character. In several of her ulterior films, Varda will expand the configuration and combination of those myths through characters that present conflicts in relationships, behaviors, or personality traits that echo those archetypes. Such tools allowed Varda to present narratives that allow a critical perspective over the role offered to women in our society.

Keywords: Agnès Varda; *The Mouffetard Opera*; documentary; archetypes; female.

Sumário

Introdução	1
Capítulo 1. O útero, a abóbora e o copo de bar.....	6
No trânsito de <i>A Ópera Mouffe</i>	14
O contexto francês	28
1.1. Imagens como instrumento de subjetividade	35
Registros Observacionais	38
Imagens Simbólicas	48
Encenações	57
A Música	63
Capítulo 2. Deméter, Vênus e Varda	70
Um filme feminino na primeira pessoa	83
2.1. Para além de <i>A Ópera Mouffe</i>	89
Vênus liberta	91
Deméter e Vênus acorrentadas	98
Deméter e Vênus portadoras do fogo	110
Considerações finais	121
Referências bibliográficas	124
Filmografia de Agnès Varda	130
Anexo: O curta <i>A Ópera Mouffe</i> decupado	132

INTRODUÇÃO

Rua Mouffetard, 1958. ¹

Na carreira da cineasta Agnès Varda, *A Ópera Mouffe* (1958) talvez seja visto somente como um degrau. Embora tenha sido exibido e reconhecido em alguns festivais², não é geralmente citado como um dos grandes filmes da cineasta. Contudo, esse pequeno curta, que propõe reflexões e emoções relacionadas à gravidez, ao relacionamento amoroso e à condição humana, tomando como cenário a rua Mouffetard, em Paris, é um marco inaugural na carreira da cineasta, sob muitos aspectos.

¹ Imagem da rua Mouffetard no mesmo ano da realização de *A Ópera Mouffe*. Não há indicação de autor. Fonte: <<http://www.parisrues.com/rues05/paris-avant-05-rue-mouffetard.html>> (acesso em 17/02/2017).

² Prêmio da Federação Internacional de Cineclubes na Exposição Universal de Bruxelas (1958), Prêmio de Curta-Metragem de Vanguarda de Paris, Prêmio da Semana Internacional de Curtas-Metragens de Viena (1962).

No momento em que Varda iniciou sua carreira cinematográfica, a presença de mulheres na direção de filmes era bastante tímida, sobretudo quanto à proposta de enunciar questões referentes ao universo feminino. A partir do contexto francês, Roger Odin contestava essa situação: “Que lugar o Grupo dos Trinta, que se diz social e progressista, concedeu às mulheres e aos problemas das mulheres em uma época em que existe um divórcio profundo entre os direitos reconhecidos e a situação real em termos de vida cotidiana e de representação?”³.

De certo modo, Varda atende a esses questionamentos em *A Ópera Mouffe* - e o faz de forma transgressora. Sua gravidez foi o gatilho para a realização do filme, onde a mulher é sujeito do enunciado, projetando o que sente interiormente. É também neste curta que surgem, pela primeira vez em sua filmografia, dois arquétipos fundamentais e alicerces da psique feminina, cuja combinação é combatida na sociedade: Vênus e Deméter.

O objetivo desta dissertação é analisar *A Ópera Mouffe* através de seu caráter iniciático, de sua singularidade formal e da manifestação do feminino. Esta tarefa será realizada a partir do estudo das ferramentas estéticas operadas pela cineasta na composição do filme, mas também a partir da análise das características arquetípicas da “personagem-corpo”, autora do caderno de notas, que direcionam este filme e ecoarão em outros títulos realizados posteriormente por Varda.

Assim, no primeiro capítulo, refletiremos sobre *A Ópera Mouffe* a partir dos recursos estilísticos e narrativos empregados que apontam para a subjetivação, as características ensaísticas, a relação com a Fotografia em diálogo com as Artes Plásticas, os procedimentos ficcionais aplicados ao documentário, tendo em vista

³ ODIN, Roger. *L'âge d'or du documentaire*. Paris: L'Harmattan, 1998, p. 35 (tradução nossa).

como a construção de imagens através da exploração de registros variados possibilitou à cineasta a expressão de um olhar bastante peculiar.

No segundo capítulo, iremos analisar como Varda trabalha suas personagens em *A Ópera Mouffe*, a partir dos arquétipos⁴ de Vênus e Deméter, e como ela se propõe a discutir importantes questões femininas e ir além, trabalhando no desmonte de estereótipos despertados por eles. Iremos, ainda, analisar filmes ao longo de sua carreira que ecoaram esses mitos.

Nossa proposta de análise fílmica tem como referência a obra de Michel Marie e Jacques Aumont, cujos parâmetros apresentam possibilidades de leitura, interpretação e atribuição de sentidos respeitando a singularidade de cada objeto de estudo. Não seguiremos um método específico, entendendo a partir das colocações dos autores que este tipo de análise nunca é restritamente objetivo, ainda que deva apoiar-se em conceitos, teorias e informações históricas, mas é sobretudo um ato pessoal e um exercício de interpretação. Nossa intenção é propor uma reflexão, um exame da forma e dos conteúdos narrativos, buscando compreender de que maneira a cineasta constrói este pequeno documentário de expressão sobretudo pessoal.

O olhar com que se vê o filme torna-se analítico quando, como a etimologia indica, decidimos dissociar certos elementos do filme para nos interessarmos mais especialmente por tal momento, tal imagem ou parte da imagem, tal situação. Assim definida, de forma minimal, mas exata, pela atenção prestada ao pormenor, a análise é uma postura comum ao crítico, ao cineasta e a todo espectador minimamente consciente. Em particular deve ficar claro que um bom crítico é sempre, mais ou menos,

⁴ O termo ‘arquétipo’ será bastante utilizado nesta dissertação, principalmente no segundo capítulo. A definição que adotamos parte, sobretudo, de Joseph Campbell, uma das maiores autoridades no campo da mitologia. No livro *O poder do mito* (São Paulo: Palas Athena, 1993, p. 54), ele diz: “arquétipos são ideias elementares, que poderiam ser chamadas de ideias-base”. Para ele, tais ideias aparecem sob diferentes roupagens, em todo o mundo e em diferentes épocas. No episódio 6, “Máscaras da Eternidade”, da série de TV também intitulada *O poder do mito* (1988), Campbell diz: “Arquétipo é uma forma constante, básica e fundamental, que aparece nas obras daquela pessoa ali, ou desta pessoa aqui, sem conexão entre elas. São estruturas da psique humana.”

um analista, mesmo que potencialmente e que uma de suas qualidades é precisamente a atenção para os detalhes, associada a uma forte capacidade interpretativa.⁵

Para facilitar a análise do filme e das ferramentas utilizadas pela cineasta em sua confecção, enumeramos as sequências partindo da estrutura narrativa já proposta no interior da obra, de certa forma capitular. Assim, as cartelas do filme serão nossa marca inicial em cada sequência - à exceção da primeira aparição da feira, a partir da imagem da abóbora, que introduz um novo cenário sem a utilização de cartela.

Temos então 11 sequências:

- Sequência 1: Caderno de notas de uma mulher grávida (01:00:07;22)
- Sequência 2: Feira (01:01:27;22)
- Sequência 3: Dos amantes (01:03:16;07)
- Sequência 4: Do sentimento da natureza (01:05:03;05)
- Sequência 5: Da gravidez (01:05:37;12)
- Sequência 6: Alguns (01:06:40;06)
- Sequência 7: Os queridos desaparecidos (01:09:45;06)
- Sequência 8: Felizes festas (01:10:17;04)
- Sequência 9: Da embriaguez (01:12:17;25)
- Sequência 10: Das angústias (01:13:21;26)
- Sequência 11: Dos desejos (01:14:45;22)

A Ópera Mouffe é um documentário complexo pois utiliza diferentes modos expressivos. Varda não tem medo da ambiguidade na composição de seu discurso, trabalhando com materiais heterogêneos, captados em situações de rua ou através de construções ficcionais, mantendo o foco na linguagem, no discurso cinematográfico e

⁵ AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A Análise do filme*. Lisboa: Armand Colin, 2004, p. 11.

fazendo com que o espectador trabalhe sobre suas significações, seus mecanismos de decodificação e conotações, o que suscita associações e por vezes causa estranhamentos. Em sua filmografia, acreditamos que este é o filme que mais se destaca na exploração de tais operações. Essas são questões que motivaram a escolha do mesmo como objeto de pesquisa, mas também a constatação de que este é o primeiro filme em que Varda se apresenta diante da câmera, estreando sua manifestação subjetiva, o seu olhar sobre o outro, e apresentando, também pela primeira vez, dois arquétipos que serão desenvolvidos em vários filmes importantes de sua obra.

CAPÍTULO 1. O ÚTERO, A ABÓBORA E O COPO DE BAR

A Ópera Mouffe é um filme que mora no encontro, no choque, na aproximação incomum de imagens. De naturezas diversas, elas exprimem a gestação e o horizonte da morte, o desejo e a repugnância, o amor e o instinto de Varda diante do mistério de receber uma vida em seu corpo. Grávida durante a realização do filme, a cineasta se lança à criação de imagens em fluxo, exprimindo temores, angústias, ideias sobre sexo e compaixão humana: o conjunto de emoções que nós, mulheres, sentimos ao gestar um bebê.

Eu estava grávida. Eu sentia em mim a contradição de esperar uma criança, de estar cheia de esperança e de circular nesse mundo de pessoas pobres, bêbadas, sem esperança, que pareciam infelizes. Eu tinha ternura ao olhar para eles, sobretudo os velhos. Eu os imaginava bebês, quando suas mães beijavam suas barrigas. Quando eu estava na feira, no meio dos alimentos, eu sentia uma confusão entre o barrigão da mulher grávida e o barrigão de comer demais. Era algo entre o desejo e o asco. Eu tentava soltar imagens confusas, não realmente medos, mas algum tipo de fantasma, o imaginário da gravidez. Eu terminei o filme em abril de 1958, em maio eu pari Rosalie.⁶

⁶ Apud MARIE, Michel. “La Frontière documentaire/fiction au début de La Nouvelle Vague, à l’exemple d’Agnès Varda et d’Eric Rohmer (L’Opéra Mouffe, Place de l’Étoile)”. Conferência realizada no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo, em 29/01/2014, p. 2 (tradução nossa).

Para desvelar esse “imaginário da gravidez”, Varda cria uma atmosfera de poesia composta de imagens com sentidos figurados, metáforas audiovisuais e múltiplas associações. O filme nos conduz, de imagem a imagem, da mulher grávida aos legumes, do pintinho agonizando no interior de um copo de bar ao bêbado caído na via, nos guiando pela rua Mouffetard, em meio a pedaços de carne e retratos de pessoas, num trânsito subjetivo mulher-gravidez-barriga-abóbora-feira-comida-sexo-pessoas-miséria, onde uma imagem engendra a outra, através de um fluxo poético raro que provoca estranhamentos de sentido e constantes ressignificações.

No filme, as imagens surgem e associam-se, e essas aproximações complexificam o horizonte de significados. A partir das intersecções entre si, onde uma imagem provoca ou evoca a outra, elas têm seu sentido ampliado em um fluxo que pode ser impulsionado por aproximações geométricas ou rimas visuais, relativas à forma: como o redondo da barriga que conduz ao redondo da abóbora, ou a lâmpada quebrada que nos leva ao ovo de casca rachada. Outras imagens são apresentadas a partir do espaço compartilhado, no qual a abóbora inaugura a feira, que atrai seus transeuntes e nos apresenta a miséria. Nesse fluxo, há ainda um trânsito de imagens aparentemente mais clássico em termos de narrativa: as sequências encenadas nas quais um casal de jovens enamorados vivem seu pequeno romance. Há também outro conjunto, mais incomum em termos de construção, composto de imagens de “naturezas-mortas” que nos solicitam um movimento mais profundo de leitura e recodificações – quando, por exemplo, vemos um repolho brotando, um tronco de madeira e uma rodela de laranja em espeto de metal. Contudo, apesar de heterogêneo, esse conjunto de imagens é construído e associado de forma a convergir para um sentido único: o imaginário da gravidez de Varda a partir do universo da rua Mouffetard.

Lançado em 1958, *A Ópera Mouffe* (16mm) é um curta-metragem habitualmente definido como documental. Nos materiais que apresentam a filmografia da cineasta, que comumente classificam os filmes entre documentários ou ficções, *A Ópera Mouffe* é definida como documentário – para Varda, trata-se de “um documentário subjetivo”⁷. No material de sua conferência, Michel Marie o define como “em primeiro lugar, um documentário sobre uma das mais antigas ruas de Paris, a rua Mouffetard, no 5º arrondissement”⁸; mais à frente, afirma que “Varda inscreve o seu curta-metragem no gênero do ensaio, na fronteira do documentário e do relato ficcional”.⁹ Tendo em vista os elementos que compõem o filme, Varda potencializa as possibilidades de linguagem do documentário, através da utilização empregada dos registros de situações e pessoas na rua Mouffetard, encenações, imagens de naturezas-mortas, rimas poéticas, cartelas e música original, todos convergindo para expressar seu universo interior.

De natureza subjetiva, *A Ópera Mouffe* não apresenta um tema definido através de informações, mas a partir de impressões e poesia. Ao longo de sua filmografia, Varda foi trazendo experiências pessoais mais diretamente e assumidamente para o interior de seus filmes, como na penúltima obra da cineasta, *As Praias de Agnès* (2008), na qual o foco narrativo é o relato da cineasta em retrospecto de sua carreira. Nesse filme, Varda dirige o olhar para si e estabelece sua personagem logo na primeira sequência, através de uma fala direta para a câmera: “Faço o papel de uma velhota roliça e tagarela, que conta sua vida.”

⁷ KLINE, T. Jefferson. *Agnès Varda: Interviews - Conversations with Filmmakers Series*. University Press of Mississippi, Kindle Edition, 2014, p. 150 (tradução nossa). Cabe notar que no site oficial da produtora de Varda, Ciné-Tamaris, o filme é apresentado como “curta-metragem de ficção-documentário”. Ver: <http://www.cine-tamaris.fr/films/l-opera-mouffe> (acesso em 30/01/2017).

⁸ MARIE, Michel. “La Frontière documentaire/fiction...”, *op. cit.*, p. 2 (tradução nossa).

⁹ *Ibid.*, p. 3.

Sequência do filme *As Praias de Agnès* (2008), na qual a cineasta realiza fusões de sua imagem no interior de uma baleia com a imagem da pomba no interior de um recipiente de vidro, presente em *A Ópera Mouffe* (1958).

Cinquenta anos antes de *Praias*, contudo, Varda estabelece, também de início, a personagem do relato em *Ópera*, só que desta vez através das informações presentes na primeira cartela do filme: “caderno de notas de uma mulher grávida”. Ambos podem ser considerados filmes-ensaio, segundo a definição de Timothy Corrigan: “o filme-ensaio torna-se mais importante na identificação de uma prática que renegocia pressupostos a respeito da objetividade documentária, da epistemologia narrativa e da expressividade autoral dentro do contexto determinante da heterogeneidade instável de tempo e lugar”.¹⁰ No curta, Varda complexifica esta suposta “objetividade documentária” de que nos fala o autor, transitando entre espaços e tempos diferentes, a partir de imagens diversas que dialogam sem obviedade de sentido. Em termos de construção imagética, o material fílmico de *Ópera* possui essa heterogeneidade de que nos fala Corrigan – assim como a música, que altera ritmos e propõe movimentos também diferentes ao longo do filme. Uma vez que Varda permite que imagens

¹⁰ CORRIGAN, Timothy. *O filme-ensaio, desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas, SP: Papirus, 2015, p.10.

diversas surjam e assentem, emergindo de seu imaginário e compondo o fluxo narrativo, relacionando-se e nos propondo conexões de sentido – tais como “broto de repolho/bebê sendo gestado na barriga” ou “pintinho morrendo no interior do ovo/homens caídos embriagados” –, o ensaísmo nasce a partir de associações e aproximações dialéticas, em fluxo errático, que compreendem também as relações entre os textos das cartelas, a natureza da música e o significado das palavras escritas ou cantadas.

Contudo, diferentemente de *Praias*, aqui as ações e as imagens não se referem assumidamente à Varda. Em termos diegéticos, a subjetividade de *Ópera* não é biográfica ou sustentada diretamente por aspectos biográficos da cineasta, uma vez que, no âmbito do filme, Varda não assume ser a grávida que abre a primeira sequência¹¹. Na ausência de um rosto, temos uma mulher sem identidade definida, decapitada, e a imagem desse corpo feminino em um enquadramento que apresenta sua cabeça rigorosamente cortada gera desconforto e se choca profundamente com os

¹¹ Embora no filme não tenhamos essa informação, nem nos créditos, Michel Marie diz que sim: “O filme se inicia com imagens de um corpo feminino nu, o da própria cineasta, que se representa primeiro de costas, depois de perfil, com sua barriga proeminente.” In MARIE, Michel. “La Frontière documentaire/fiction...”, *op. cit.*, p. 3 (tradução nossa).

registros realizados das pessoas durante todo o filme – onde os rostos particularmente recebem destaque. Assim, do ponto de vista diegético, os traços de subjetividade presentes em *Ópera* referem-se mais a um tipo de olhar, à natureza particular da expressividade com que a cineasta manifesta suas ideias e intenções através da linguagem apresentada, da construção das imagens e da composição audiovisual, do que a traços específicos ou diretamente ligados à sua vida pessoal. Ou seja, a subjetividade presente em *Ópera* não é ancorada em um discurso biográfico, um relato explícito que versaria sobre seus medos e anseios em relação ao futuro de sua filha Rosalie, ou de suas experiências íntimas, como acontece em *Praias*. A opção de Varda em *Ópera* é apresentar impressões e sugestões de significados a partir de uma “personagem-corpo”, também grávida, que manifesta inquietações em relação à maternidade nascente, de forma indireta: a “personagem-autora do caderno de notas”. Em termos de subjetividade, sua opção é portanto complexa, pois ainda que não se coloque explicitamente, Varda se revela através da personagem que cria e do olhar que lança sobre as coisas e os seres.

Ainda comparando ambos os filmes, em *As Praias de Agnès*, a cineasta conta sua história principalmente através de materiais ligados a si mesma: imagens de sua obra, depoimentos para a câmera, auto-ficções e performances; em *A Ópera Mouffe*, Varda parte de uma situação que sabemos particular – a gravidez – para propor reflexões através de registros que não são de si nem se referem a ela diretamente, mas imagens documentais de pessoas e situações de uma feira e arredores, registros ficcionais e naturezas mortas. Assim, há também um caráter social presente nesta subjetividade manifesta em *Ópera*, uma vez que a reflexão proposta pela cineasta está disparada no *olhar para fora*, que parte do exterior para expressar questões pessoais – os bêbados da rua Mouffetard que revelam o temor diante do futuro do bebê que gesta

–, diferentemente do que acontece em *Praias*, onde o olhar empregado está voltado diretamente para si, com registros da própria Varda em diversos locais – no rio Sena para falar de sua juventude, na aldeia de pescadores para falar da experiência de seu primeiro longa, etc. –, enquanto relata sua trajetória pessoal.

Esse tipo de operação – o olhar para fora que revela interioridades – já havia sido proposto por Varda em seu primeiro filme, *La Pointe Courte* (1954). Sobre a estreia da cineasta, André Bazin escreveu:

La Pointe Courte é um milagre. Por sua existência e por seu estilo. (...) Não podemos naturalmente nos esquecer de ponderar sobre *Viagem à Itália* de Rossellini (que não pode ter, aliás, por razões cronológicas evidentes, influenciado Agnès Varda), onde encontramos um contraponto comparável entre os sentimentos dos heróis e o espaço geográfico e humano. Essa aproximação honra tanto um quanto o outro filme. Entretanto, o de Agnès Varda é bem diferente em seu tom e técnica. Em primeiro lugar, trata-se de um filme feminino, assim como existem romances femininos, o que é raro no cinema. Em segundo lugar, a autora adotou um *parti pris* no que concerne à imagem. Neste sentido, Agnès Varda talvez não tenha suficientemente esquecido seus talentos de fotógrafa. Mas, em contrapartida, ela nos proporciona um diálogo admirável. Seus heróis dizem somente coisas inúteis e essenciais como essas palavras que nos escapam quando sonhamos.¹²

La Pointe Courte é uma ficção em longa-metragem. De volta ao local onde nasceu, o protagonista recebe sua esposa e com ela discute a possibilidade da separação. Em caminhadas pela aldeia eles falam do amor, do peso do tempo sobre a relação, além de decepções e traições, tomando consciência das diferenças entre si. A

¹² BAZIN, André. *La Pointe Courte*. http://cinekinos.blogspot.com.br/2006/09/la-pointe-courte-vardebazin_01.html (acesso em 04/03/2017). Esse texto foi publicado primeiramente no diário *Le Parisien libéré*, no dia 7 de janeiro de 1956 e consta na antologia *Le cinéma français de la libération à la nouvelle vague*, organizada por Jean Narboni e publicada pela Editora Cahiers du Cinéma.

história do casal surge imersa no universo dos pescadores do vilarejo, às voltas com problemas de saneamento que prejudicam sua atividade, pois a água do mar está contaminada. Enquanto os homens se preocupam com as limitações de sua prática econômica, as mulheres cozinham, cuidam dos filhos e colocam roupas no varal. Planos abertos e travellings se destacam na apresentação desses universos, enquanto o casal surge prioritariamente através de planos fixos e bastante compostos. Planos e contra-planos de Ele (Philippe Noiret) e Ela (Silvia Monfort) enquanto conversam possuem composições distintas e independentes, que não seguem regras de eixo de olhar e muitas vezes também não evidenciam a proximidade de ambos durante os diálogos. O filme é povoado de imagens metafóricas, espécies de naturezas mortas ou planos destituídos de contexto – como em *A Ópera Mouffe* –, que ajudam a compor o significado do discurso ou a narrativa da situação corrente. Assim, a imagem de uma rede manuseada por um pescador submerge em um líquido viscoso e negro, assim como um plano intermediário no interior da sequência em que um médico examina uma criança, o pequeno Daniel, prenunciando sua morte. Da mesma forma, enquanto o casal discute o peso do tempo sobre a relação, surge um plano de uma carcaça de animal que jaz sobre as pedras na margem do mar.

La Pointe Courte (1954)

Os contrapontos observados por Bazin, entre os “sentimentos dos heróis e o espaço geográfico e humano”, presentes tanto em *Viagem à Itália* (1954) quanto em *La Pointe Courte*, acontecem também em *A Ópera Mouffe*. Em *Viagem à Itália*, Rossellini faz emergir a angústia existencial, os desentendimentos do casal e suas dúvidas em relação ao casamento das imagens dos corpos em uma escavação em Pompéia e das imagens de pessoas em uma procissão na sequência final. Em *Ópera*, as sequências captadas no espaço da rua Mouffetard expressam as inquietações da mulher grávida. Mais do que o cenário do filme, é através do registro das carnes vendidas nas bancas da feira, no desamparo expresso no olhar de alguns transeuntes ou na degradação humana a partir do alcoolismo que Varda revela seu sentimento de inquietude frente à continuidade da vida.

No trânsito de *A Ópera Mouffe*

Embarquemos então neste fluxo: um corpo feminino nu, de costas, sentado num banco de madeira em um ambiente escuro, através de uma cortina desenhada em transparência, sobre a qual aparecem os créditos do filme. Essa cortina é substituída num corte por um véu negro que sobe, desvelando a mulher sem roupa, para, nos

planos seguintes, revelar seu estado de gravidez. Varda nos oferece imagens do corpo que será a fonte do enunciado de todo o filme: uma mulher grávida, sem identidade, sem rosto, a autora do “caderno de notas” que iremos apreciar.

A cortina é inicialmente um desenho – sobreposição de um vidro pintado diante da objetiva – e depois propriamente um objeto de cena. Essa mistura de elementos apresenta uma das características centrais da obra da cineasta: a liberdade narrativa. Em vários de seus filmes ela não se furta em misturar linguagens e suportes: seja introduzindo cenas do primeiro cinema em *Ó Estações! Ó Castelos!* (1957), ou inserindo, no meio do depoimento de uma das catadoras em *Dois Anos Depois* (2002), uma imagem de televisão (arquivo) que apresenta um cachorro urinando em um vaso do qual cai uma flor (em animação 2D).

Ao levantar essa cortina, a cineasta sugere que irá revelar algo que estava oculto, ao mesmo tempo em que assinala um espetáculo a começar. Há, portanto, uma teatralidade conferida ao filme – que irá se confirmar na cena final, na qual a porta de ferro de um estabelecimento comercial é abaixada, seguida da palavra “rideau” (cortina) escrita à mão sobre tela preta. Varda estabelece, assim, um tempo cênico – com um início e um fim narrativo, delimitados pelo abrir e fechar dessas “cortinas imaginárias” –, dentro do qual irão acontecer revelações e representações.

A alusão ao teatro já se encontra presente no trocadilho que dá título ao filme: *Ópera Mouffe* deriva de *opéra bouffe* (ópera bufa¹³, em francês), que por sua vez remete à expressão coloquial *bouffe* (comida, em francês, principal elemento de uma feira de alimentos) e se aproxima sonoramente de Mouffe, apelido carinhoso da rua Mouffetard, palco do filme. E tal qual uma ópera, o filme também se encontra

¹³ TEIXEIRA, Ubiratan. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005, p. 206: “**Ópera bufa**. Ópera de assunto jocoso, caracterizada por seu caráter cômico e muito próximo da farsa, que surgiu na Itália no fim do século XVII, como desenvolvimento dos intermedios e dos melodramas. Distingue-se da ópera cômica pela introdução em cena de personagens burlescas, tipos facetos ou patuscos, e por uma música mais ligeira ou exageradamente cômica”.

mergulhado em música, do início ao fim. De andamento heterogêneo e letras que aludem ou se contrapõem ao que vemos na tela, a trilha sonora apresenta um jogo de significados da mesma natureza que ocorre no plano das imagens, com letras que ampliam os sentidos e propõem constantes ressignificações, também em movimento dialético.

Uma ópera específica inspirou Varda na realização do filme: *A Ópera dos Três Vinténs* (1928), de Bertold Brecht.¹⁴ Como fotógrafa oficial do Teatro Nacional Popular de Jean Vilar por mais de dez anos, a cineasta era conhecedora do repertório brechtiano. A peça é um musical que apresenta crítica social e de relações humanas através de personagens miseráveis (mendigos, ladrões, prostitutas e policiais corruptos) que tentam sustentar seus múltiplos e contrastantes interesses, em meio à coroação da Rainha da Inglaterra.

A Ópera dos Três Vinténs (1931), de G. W. Pabst

A Ópera Mouffe (1958) de Varda

É na segunda sequência do filme (01:01:27;22) que Varda nos introduz propriamente à feira da rua Mouffetard. Este movimento se dá por aproximação entre as formas arredondadas da barriga da mulher grávida com uma abóbora, que é cortada

¹⁴ Que, por sua vez, é uma adaptação de *The Beggar's Opera* (*Ópera do Mendigo* ou *Ópera do Vagabundo*, 1724), de John Gay, sátira mordaz à *opera seria* italiana, com fortes elementos de crítica social e política.

ao meio. Através de planos próximos, vemos suas sementes serem retiradas, sendo posteriormente dividida em pedaços menores. Na imagem que se segue, em plano médio, de costas, um músico toca um violão acompanhado pela primeira frase da música: “A Ópera Mouffe, à primeira vista, ao primeiro acorde... é comida!”.

Varda anuncia, através destes dizeres, que o que veremos está sob a superfície. De novo, e agora de forma literal, ela nos comunica que irá revelar algo que permanece oculto aos olhares menos atentos. Assim como em outras obras da Nouvelle Vague – *Acossado* (1960), *Os Incompreendidos* (1959) ou mesmo seu segundo longa-metragem de ficção, *Cléo de 5 às 7* (1961) –, as ruas de Paris se transformam em palco narrativo. Mas, apesar das imagens de legumes, verduras e barracas, não temos planos profundamente dedicados à feira ou descritivos da rua Mouffetard: a cineasta concentra seu olhar sobretudo no outro, detendo-se nas pessoas, atenta aos detalhes, olhares e gestos, buscando o ser humano que reside em cada transeunte.

Como cineasta e mulher grávida, neste movimento de partir de uma personagem olhando para um caráter social mais amplo – a miséria humana como possibilidade de horizonte para um bebê gestado –, Varda inaugura em sua filmografia o seu olhar sobre o outro em termos de registro documental, uma vez que seu documentário anterior não possuía tal viés.

Com título emprestado do poema homônimo de Arthur Rimbaud, *Ó Estações! Ó Castelos!* é um curta cujo objeto narrativo são os Castelos do Vale do Loire. Assim como várias produções realizadas à época, o documentário foi feito sob encomenda, neste caso para a Secretaria de Turismo. O filme possui algumas sequências encenadas, como a de abertura, na qual vemos zeladores dos castelos se movimentarem de forma coreográfica, surgindo de costas para a câmera e desvelando

o quadro, cruzando o enquadramento com vassouras e carrinhos de mão ou simulando o toque de um instrumento de sopro em sincronia com a trilha sonora. Uma narração feminina (não usual à época) comenta o contexto histórico das construções – que muitas vezes privilegiavam a edificação de fortalezas favorecendo a defesa e o ataque em detrimento de características estéticas – e dá informações acerca das dinastias e reinados, além de personagens que circularam em algumas dessas edificações – como Joana D’Arc no Castelo de Chinon. Há análises dos diferentes estilos de construção e do progresso arquitetônico que abarca influências góticas, feudais, medievais, da arte italiana e do Renascimento. A cineasta olha também para os arredores, como jardins, lagos, ruínas, e, de forma tímida, para alguns habitantes dos vilarejos. E Varda, em suas características primordiais, já está ali: com bom humor e certa ironia, ela interrompe o fluxo narrativo (em primeira instância, institucional) em nome da liberdade estilística. De tempos em tempos, pequenos depoimentos não-identificados cortam a locução – “Na época do Natal, este Cedro fica todo prateado”, diz uma voz masculina, ao mesmo tempo em que vemos a imagem de um homem, zelador do castelo, observando o entorno de uma frondosa árvore –, assim como pequenos trechos de poemas são recitados por vozes masculinas. De forma inusitada, imagens de um filme mudo são introduzidas para mostrar os guardas que teriam apunhalado Henri de Guise no Castelo de Blois,¹⁵ assim como placas de ruas com duplo sentido: “Homens a 14 km”; “Ameixeiras a 3 km”; “Viúvas a 2 km”. Mais à frente, Varda volta seu olhar para animais, gatos e pavões, e insere duas moças desfilando elegantemente em diferentes vestidos e fazendo poses pelas dependências dos Castelos. A aparição delas é incomum não apenas pela forma como se dá – já que lembram poses de modelos fotográficos para revistas –, mas também em relação ao

¹⁵ Trata-se do célebre filme silencioso francês *O Assassinato do Duque de Guise* (*L'Assassinat du Duc de Guise*, 1908), dirigido por André Calmettes.

figurinos usados, atuais para a época do filme, anacrônicos em relação à época dos castelos.

Ó Estações! Ó Castelos! (1957)

Foi a decepção com esse curta sob encomenda que deflagrou em Varda o impulso de realizar um filme mais pessoal. E esse movimento consistia em olhar para seus sentimentos, mas também para o que havia no interior do ser humano, o outro. E isso se torna evidente já na segunda sequência de *Ópera*, quando observamos o caminhar difícil de um senhor e conversas de senhoras na rua que abriga o filme – sempre sem a utilização de som direto, pois temos apenas a música que segue, ininterrupta, desde o início do curta. De forma suave, a rua Mouffetard aparece nesta segunda sequência em um registro mais passageiro, que será aprofundado somente na sequência 6 (*Alguns*, em 01:06:40;06), quando Varda depositará sobre as pessoas um olhar mais demorado, captando traços individuais em situações específicas, nas quais encontram-se compenetradas em gestos pessoais, ajeitando cabelos ou óculos, mas também olhando fixamente para a câmera de forma a terem expressas um esboço de identidade.

A cartela “Dos Amantes” (01:03:16;07) abre a sequência seguinte, na qual vemos um jovem casal em momentos de intimidade. A letra da música diz:

Entre silêncio e gato
Entre nossos braços
Você está aqui, você sonha em outro lugar
Eu estou em outro lugar, eu sonho aqui.

Esses pequenos versos concedem um tom poético à sequência. É uma situação encenada, que apresenta a intimidade do casal através de planos compostos com o mesmo grau de rigor formal daqueles encontrados na primeira sequência, onde temos o corpo da mulher grávida. E se a primeira mulher/corpo feminino é a fonte de relato do filme e não possui identidade, agora temos uma mulher mais propriamente configurada como personagem, através de ações, gestos, e do relacionamento com um parceiro. Ambos ficam nus no quarto, na cama, envoltos em carícias, mas também passeiam pelo quintal em meio a roupas no varal, com imagens do rapaz se espreguiçando entre galhos e brincando com um gato.

Esta terceira sequência nos permite delinear uma situação específica – o casal de enamorados em relação íntima –, mas é construída de forma a privilegiar a descontinuidade narrativa, através de imagens que se encadeiam a partir do movimento das ações, mas que permitem imagens digressivas no interior desta sequência. É o caso da inserção da personagem nua, deitada e se olhando no espelho, em alusão à obra *Vênus ao espelho* (1647), de Diego Velásquez. Com formação em Artes Plásticas na Escola de Belas Artes e no Louvre, a cultura iconográfica de Varda repercute diretamente em seus filmes: *Os amantes* (1928), de René Magritte, inspira

uma sequência de *As praias de Agnès*, assim como a pintura de Piero della Francesca, em *La Pointe Courte*, influencia a escolha da atriz¹⁶.

A Ópera Mouffe (1958)

Vênus ao espelho (1547-1551) de Diego Velásquez

As Praias de Agnès (2008)

Os Amantes (1928) de René Magritte

Silvie Monfort, em *La Pointe Courte*

Madonna del Parto (1455-1465)
de Piero della Francesca

¹⁶ “Havia referências à pintura, e particularmente a Piero della Francesca, que são visíveis em particular na escolha de Silvia Monfort com seu rosto redondo e pescoço longo com aquele decote baixo”, diz Varda em KLINE. T. Jefferson. *Agnès Varda: Interviews (Conversations with Filmmakers Series)*, op. cit., p. 25 (tradução nossa).

Após esta sequência ficcional, Varda nos lança um conjunto enigmático de imagens após a cartela com os dizeres “Do sentimento da natureza” (01:05:03;05):

Havia uma praia
E o sol irrita o olho

Aqui os versos cantados sugerem um cenário, uma praia, onde vemos as nervuras do tronco de uma árvore se insinuando como ondas do mar e uma rodela de laranja que evoca o sol. As formas e cavidades de um repolho roxo cortado ao meio, girando no breu, e uma árvore artificial, completam a sequência, aludindo à gestação e relacionando a imagem da natureza e do broto de repolho à vida que irrompe. Tais imagens precedem a sequência 5 e a cartela “Da gravidez” (01:05:37;12):

O peixe no ovo
A bela gema na casca
E a pomba, a pomba na água.

Aqui Varda apresenta uma pomba em um recipiente de vidro, uma mulher de vestido correndo em câmera lenta no que parece ser um terreno baldio, sorrindo com seus cabelos soltos, o broto que sai de um repolho cortado ao meio e um bebê de plástico deitado no útero de um boneco rústico com braços e mãos. A sequência das imagens nos sugerem a mulher em plena beleza, na sua fase jovial e mais fértil, a partir da qual uma gestação tem a potência de aflorar. É o primeiro e único momento em que a mulher é representada nesta fase “donzela” - nas outras o feminino está sempre sob o símbolo da mãe (a grávida sem rosto do início do filme, e a que carrega sacolas e come flores, no final) ou da amante (a jovem enamorada nas sequências encenadas).

Estas sequências, 4 e 5 – “Do sentimento da natureza” e “Da gravidez”, são as que consideramos mais simbólicas em todo o filme, devido ao significado evocado pelas imagens em relação à experiência da gravidez, para além dos objetos em si representados.

Eles eram recém-nascidos
Um, outro, alguns
Um, outro, alguns

Esses versos abrem a sequência 6. Com duração de 3’02” – quase um quinto da duração de todo o curta – e precedida pela cartela “Alguns” (01:06:40;06), esta é a sequência mais longa de todo o filme e possui também o maior número de planos (52), sendo que todos, a princípio, foram registrados na rua Mouffetard. Aqui Varda evidencia que *A Ópera Mouffe* navega rumo à conciliação de formas muito diferentes de registro, como a filmagem controlada de objetos que evocam uma dimensão lírica do que a cineasta pretende comunicar - presente nas sequências anteriores - encadeados a essas situações apreendidas da realidade, muito próximas ao que o Cinema Direto viria a sistematizar anos depois:

Eu subia numa cadeira e filmava aqueles que vinham em minha direção, (...) escolhendo todos cujo rosto e/ou o comportamento se inscrevessem como uma resposta à minha busca ou antes a este pensamento: todos esses, os velhos, os caolhos e os mendigos, todos haviam sido bebês, recém-nascidos frequentemente amados a quem abraçamos o ventre e colocamos talco em seus traseiros...¹⁷

Nesta segunda sequência filmada na feira, o que a cineasta registra são olhares dirigidos à câmera, algumas vezes complacentes, outros mais rudes. É nesse encontro que a cineasta surpreende um gesto, uma reação de fuga ou desolação. Grande parte dos personagens que figuram aqui – os “ex-recém-nascidos” – expressam algum tipo de consternação, desamparo ou aflição, manifestando um sentimento de pesar perante a existência. Varda se demora no olhar dirigido a eles, buscando o tempo necessário para que tais características possam se revelar.

Contudo, se no começo desta sequência temos esses sentimentos em voga, aos poucos as imagens dos frequentadores da feira vão sutilmente se transformando em registros mais leves e prosaicos. A montagem aproxima indivíduos mancos, de óculos escuros, portando guardas-chuva, capas-de-chuva, movimentos de assoares de narizes, ajeitadas de cabelo, coçadinhas na cabeça. É a ópera-bufa que vem à tona, com suas características de humor e comicidade.

Vivos estão ausentes

Mortos estão desaparecidos.

Curta, esta sétima sequência – “Os queridos desaparecidos” (01:09:45;06) – é construída a partir de fotos de frequentadores habituais de rua – algumas coladas diretamente na parede, outras emolduradas. Varda os chama de “queridos” porque

¹⁷ Apud YAKHNI, Sarah. *Cinensaio de Agnès Varda*. São Paulo: Hucitec, 2014, p. 56.

estava acostumada a vê-los sempre por ali, e os fotografava. “Alguns dos mendigos que eu tinha fotografado morreram de frio, incluindo uma mulher estranha e coberta de preto chamada Condessa. Eu filmei suas fotos e então comecei a filmar na rua”, ela lembra.¹⁸ Aliada à letra da música, Varda evoca aqui a questão da memória, um assunto caro à cineasta, presente em filmes posteriores, como *Ulisses* (1982), *Ydessa e os ursos, etc.* (2004) ou *As Praias de Agnès* (2008).

É a Mamãe Carnaval
É o Papai Noel
O amor, a criança,
E o Dia dos namorados

Na sequência 8, “Felizes Festas” (01:10:17;04), a letra da música alude a três datas comemorativas: Natal, Carnaval e Dia dos Namorados. As imagens apresentam crianças de máscaras e novamente uma situação de enamorados, sendo que a atriz se repete (é a mesma da sequência 3), e agora ela se encontra na feira com um segundo rapaz, sob olhares enciumados de um terceiro.

¹⁸ Varda, Agnès. *Varda par Agnès*, Paris: Cahiers du cinéma, 1994, p. 115 (tradução nossa). Em francês, a palavra “desapareceu” também é usada como maneira poética para dizer que alguém “morreu, faleceu”.

Ainda que esta sequência faça referência a festas como Carnaval e Natal, ela alude principalmente e ironicamente ao dia dos namorados, uma vez que a personagem feminina é o centro de um suposto triângulo amoroso. Essa ironia é coroada com a imagem de uma máquina de costura com a inscrição “La moderne”. Às vésperas da década de 60, Varda evoca uma postura sexual feminina livre, descolada da maternidade e da monogamia. Essas situações são encenadas em meio à rua Mouffetard, misturando atores e pessoas reais, na feira, mas também no quarto da jovem.

Após esse movimento, Varda volta às ruas e aos “ex-recém-nascidos” com a sequência 9, “Da embriaguez” (01:12:17;25). Após alguns planos de homens dormindo no chão, seguem closes que acontecem aparentemente dentro de um bar, de homens com olhares tristes e rostos machucados, manifestando a relação entre o alcoolismo, a miséria, o abandono e, estimulados pela letra da música, com a morte.

O sono pesado
Flerta com a morte
Quem bebe, janta
Quem bebe, dorme.

Na esteira de sentimentos mais mórbidos, a sequência 10, “Das angústias” (01:13:21;26), se inicia com um homem no chão, tentando, com muita dificuldade,

levantar-se. Aqui a música sem letra é substituída por notas agudas e incômodas, como se algo ruim estivesse à espreita: pessoas em suas casas fecham a janela, uma lâmpada é quebrada com um martelo e um pintinho agoniza dentro de um ovo de casca rompida prematuramente. O pintinho, enfraquecido e como um bebê no útero, é deslocado para dentro de um copo, aproximando ainda mais a relação entre o presente dos mendigos alcóolatrás e um futuro extra-uterino, do bebê que está sendo gestado por Varda. Outra mulher grávida surge então, de caminhar cansado, carregando duas sacolas, uma com batatas, outra com tijolos, em uma representação que sugere a responsabilidade feminina cotidiana, ligada à alimentação e à manutenção de uma estrutura, o fardo e os encargos que pesam às mulheres ao trazer alguém à vida.

Entre o asco e o desejo

Entre a putrefação e a vida.

Na última sequência, designada “Dos desejos” (01:14:45;22), Varda volta à feira em um registro muito próximo ao empregado na segunda sequência, iniciada com a imagem da abóbora. O que temos aqui são pedaços de carne de animais e vísceras – olhos de peixes, coração de bezerro, cérebros – registrados em planos próximos. Há ainda planos abertos de frases bem humoradas que constam das fachadas de alguns comércios: “À confusão das senhoras” e “À tentação de Santo Antônio”, parecendo comentar o filme à maneira das placas presentes em *Ó Estações! Ó Castelos!*. Ao final, a mesma mulher grávida da sequência anterior sai de uma floricultura, agora sem sacolas e com um lenço na cabeça, e abocanha as pétalas de uma rosa, seguidas de outras flores menores.

A cineasta fecha o filme com uma sequência de associações e derivas, construídas através da soma de imagens das carnes à venda na feira – peixes, frangos, coelhos, corações de bezerros, pulmões e cérebros –, do conteúdo das frases das fachadas e da atitude inusitada da mulher. Não há conclusão para as questões pessoais de Varda e a letra da música expressa este lugar de indefinição. Há, na verdade, impressões e poesia advindas de seu impulso subjetivo disparado para cenas captadas da “realidade” da rua Mouffetard e situações encenadas ou construídas como naturezas-mortas, provenientes de seu imaginário pessoal.

O contexto francês

A *Ópera Mouffe* foi realizado na sequência de *Ó Estações! Ó Castelos!*, e quatro anos depois de *La Pointe Courte*, no final da década de 1950. É um filme feminino, não apenas devido ao sujeito do enunciado, mas também pelas inquietações que coloca relativas à maternidade ou às relações amorosas apresentadas de forma encenada. Do ponto de vista político, a produção da década em que o filme se insere trouxe mudanças profundas em relação às questões feministas, preparando o palco conservador da primeira metade do século para a atmosfera dos grandes movimentos

que emergiram nos anos 1960. Este período também se destaca em termos cinematográficos, uma vez que as descobertas ocorridas ali promoveram impulsos de linguagem fundamentais no âmbito do documentário, que atravessaram o Cinema como um todo, movidos por conquistas tecnológicas que possibilitaram equipamentos menores, mais ágeis e o advento do som sincronizado. Em termos estéticos, vários cineastas se destacaram por experimentações em relação à linguagem do documentário e acreditamos que alguns desses autores e obras podem ter influenciado Varda em suas escolhas e decisões ao realizar o filme objeto desta pesquisa.

Sobretudo no contexto do cinema francês, no qual a cineasta realizou *A Ópera Mouffe*, destacamos brevemente três grandes artistas, muito importantes para o Cinema Documentário: Jean Rouch, Chris Marker e Alain Resnais, ressaltando que os dois últimos transformaram-se em parceiros e interlocutores da cineasta – tendo produzido filmes no contexto do Grupo dos Trinta¹⁹. Acreditamos que os três cineastas podem ter trazido reflexões, em termos estéticos, à realização de Varda. Obviamente não podemos afirmar que haja uma influência direta de suas produções no pensamento da cineasta – sobretudo pelo fato dela frequentemente afirmar sua “não-cinefilia”²⁰. Contudo, a produção de muitos cineastas no interior do Grupo dos Trinta pressupunha um trabalho colaborativo e por vezes voluntário, criando relações de cumplicidade e gerando parcerias que se estenderam por vários filmes: *Aux*

¹⁹ O Grupo dos Trinta formou-se na década de 50 e teve papel atuante na concepção de políticas públicas para o curta-metragem, com consequências importantes e determinantes na história da política cinematográfica francesa como um todo e até hoje. Formado por um grande número de profissionais de cinema daquela época - Alexandre Astruc, Jacques Demy, Georges Franju, Jacqueline Jacoupy, Chris Marker, Jean Painlevé, Alain Resnais, Nicole Védres e também Agnès Varda -, ali foram discutidos mecanismos de produção e financiamento, distribuição e exibição, além de ter sido o palco do nascimento do CNC (Centre National du Cinéma et de l'image animée, em 1946), que ainda hoje é o maior órgão público, ligado ao Ministério da Cultura, que administra a política em todas as áreas da indústria cinematográfica francesa, como o audiovisual, vídeo e multimídias.

²⁰ “Há um mistério para *La Pointe Courte* que nunca consegui explicar: o que me levou a fazer um filme? Eu não sabia nada sobre o cinema, antes de tudo porque nunca fui ao cinema; até a idade de vinte anos, eu só vi, no máximo, cerca de vinte filmes. Também não vivi entre pessoas que estavam de alguma forma envolvidas no cinema.”, diz Varda em KLINE, T. Jefferson Kline, op. cit., p. 23.

frontières de l'homme (1953), de Nicole Védres, foi montado por Alain Resnais; em *Le mystère de l'atelier 15* (1953) e *As estátuas também morrem* (1953), Alain Resnais e Chris Marker trabalharam conjuntamente. Alain Resnais montou *La Pointe Courte* (1954), de Agnès Varda (1955), que por sua vez colaborou em *Domingo em Pequim* (1956), de Chris Marker. “O que fica claro, pelo menos se mantivermos os primeiros signatários e os primeiros seis ou sete anos de existência do grupo que surge, para além da diversidade de posições e concepções, é um projeto compartilhado”.²¹

Na sequência, apresentamos brevemente algumas produções e reflexões que podem ilustrar o trabalho destes autores até 1958, apresentando a atmosfera sob a qual *A Ópera Mouffe* nasceu e possíveis pontes estéticas entre os filmes realizados por eles e o curta objeto desta pesquisa.

Dos três cineastas apontados, Jean Rouch certamente é o que apresenta relação mais remota com Varda, já que Resnais e Marker participaram ativamente de suas obras. No que concerne à sua filmografia, no mesmo ano de *A Ópera Mouffe*, em 1958, Rouch lançaria *Eu, um negro*, fonte de inspiração e referência para os realizadores da Nouvelle Vague, e seu décimo terceiro documentário, em uma filmografia que já incluía *Initiation à la danse des possédés* (1949) e *Os mestre loucos* (1955). Cinco anos antes, em 1953, havia criado, junto à Henri Langlois e Claude Lévi-Strauss, o Comité do Filme Etnográfico (Comité du film ethnographique), com sede no Museu do Homem (Musée de l'Homme).

Em meio à etnografia e a ficção, Jean Rouch imprimiu sua marca no Documentário através de processos de registro que incluíam a improvisação, o estímulo a encenações, a criação compartilhada de personagens com os indivíduos filmados e, ainda, a invenção de narrativas reveladoras do imaginário dessas pessoas.

²¹ ODIN, Roger. *L'âge d'or du documentaire*, op. cit., p. 29. Tradução nossa.

Além das operações citadas, em *Eu, um Negro*, Rouch compartilha a narração do filme com Oumarou Ganda/Edward G. Robinson, ampliando ainda mais a interação entre diretor e indivíduo filmado. O filme apresenta jovens imigrantes da Costa do Marfim que deixaram regiões rurais em busca de melhores oportunidades na cidade e emerge da interação entre as partes envolvidas. Em termos de linguagem, Rouch adota um caminho de rompimento de algumas hipóteses de registro do “objeto”, que discutia a possibilidade de revelação de situações e pessoas sem que houvesse contaminações entre realizador, aparato fílmico e indivíduos filmados. Suas experimentações foram bastante importantes, com influências na realização cinematográfica como um todo.

Fotos de Alain Resnais e Varda em *As Praias de Agnès* (2008)

Bem mais próximo à Varda que Rouch, Alain Resnais já havia dirigido vários documentários no final da década de 60. Além de *As estátuas também morrem* (1953), realizou *Noite e Neblina* (1956), *Van Gogh* (1948), *O canto do estireno* (1958). Dos três cineastas apontados, Resnais talvez seja o que mais tenha influenciado diretamente a filmografia da cineasta, devido à parceria estabelecida na montagem de *La Pointe Courte*, mas também pela repercussão de seus curtas documentais. A

formação em artes plásticas por parte de Varda e o conjunto de filmes sobre artistas plásticos realizado por ele (*Van Gogh*, 1947, *Gauguin*, 1950, entre outros), possivelmente despertaram reflexões em comum.

Referência histórica em relação aos desafios impostos à representação do Holocausto, *Noite e Neblina* é, segundo Timothy Corrigan, um “marco na história inicial do filme-ensaio”²². Encomendado pelo Comitê da Segunda Guerra Mundial, Resnais condicionou sua aceitação à participação do escritor francês Jean Cayrol, sobrevivente do campo de Mauthausen e autor de *Poèmes de la nuit et brouillard*, título que inspirou o nome do filme. Tal exigência de Resnais já apresentava uma singularidade, uma vez que o autor buscou a parceria de alguém cuja vivência em um campo de concentração conferia maior propriedade de discurso devido à experiência testemunhal. Em seu livro, Corrigan cita a observação de Paul Arthur Richter: “depois do Holocausto – prova de fogo para o papel do testemunho individual do trauma coletivo – os filmes-ensaio adquiriram um contorno estético e um propósito moral distintos”.²³

O filme nos coloca no centro de uma reflexão sobre a máquina de extermínio montada na Segunda Guerra Mundial, através de paisagens em primeira instância bucólicas, imagens históricas e registros realizados por Resnais em campos de concentração. Utilizando o contraste entre imagens em preto e branco (históricas) e coloridas (denominadas “atuais” por terem sido captadas na ocasião do filme), o texto de Cayrol (retrabalhado por Chris Marker) evolui no sentido de nos envolver nos questionamentos impostos pelo filme. Após descrever, por vezes poeticamente, o cenário dos campos, e relatar detalhes das operações da máquina de extermínio alemã, o narrador assume seu envolvimento na narrativa e progressivamente chama o

²² CORRIGAN, Timothy. *O filme-ensaio, desde Montaigne e depois de Marker*, op. cit., p. 66.

²³ Apud *ibid.*, p. 66.

espectador: “No caso, o discurso interlocutório direto da voz over Eu-Você passa dramaticamente para Nós e, portanto, exige um ‘envolvimento ativo’”²⁴. Esse movimento rumo à subjetivação do discurso tornou-se um ponto bastante importante para o Cinema Documentário.

Terceiro dentre os cineastas mencionados, com participação efetiva em *Noite e Neblina*, Chris Marker foi um importante interlocutor e mesmo amigo pessoal de Agnès Varda. Ambos contribuíram no filme do outro, estando Varda nos créditos de *Domingo em Pequim (1956)* como “conseil sinologique”²⁵ e tendo Marker participado do filme *As praias de Agnès*, atuando como “entrevistador” da cineasta.

Também em 1958, Marker finalizou *Carta da Sibéria*, tendo realizado os documentários *Domingo em Pequim (1956)* e o já citado *As estátuas também morrem*, junto a Alain Resnais e Ghislain Cloquet.

A Nicole Védres, devo tudo.

Dizer que Nicole, com dois filmes, ensinou-me que o cinema não era incompatível com a inteligência poderia soar ridiculamente pretensioso. Esse aí, quem ele pensa que é? Eram os outros idiotas? Então, vamos deixar claro isto. Não é a inteligência dos cineastas que está em pauta, é a ideia, pouco acolhida à época, de que a inteligência poderia constituir o material de base, a matéria bruta a ser trabalhada pelo comentário e pela montagem, de modo a extrair-lhe um objeto chamado filme.²⁶

Nessa confiança, Marker nos dá algumas pistas do que lhe interessava em termos cinematográficos e que constituem alguns dos elementos importantes no filme-ensaio – imagens, comentários, montagem –, categoria na qual o cineasta é

²⁴ FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. Apud *ibid.*, p. 66.

²⁵ Em tradução nossa, algo como “conselheira sinológica”. No dicionário, sinologia é o estudo da história, da língua, das instituições e dos costumes da China.

²⁶ MARKER, Chris. In LABAKI, Amir (org). *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 104.

considerado um dos grandes mestres. Ao falar de *Carta da Sibéria*, Bazin também cita a inteligência como uma característica fundamental para as operações de Marker:

Geralmente, mesmo em documentários engajados politicamente ou com um ponto específico a fazer, a imagem (ou seja, o elemento exclusivamente cinematográfico) constitui efetivamente o material primário do filme. A orientação do trabalho é expressada através das escolhas feitas pelo cineasta na montagem, com o comentário completando a organização do sentido assim conferido no documento. Com Marker, isso funciona de forma bastante diferente. Eu diria que o material primário é a inteligência, que o seu meio imediato de expressão é o idioma e que a imagem só intervém na terceira posição, em referência a essa inteligência verbal. O processo usual é revertido.²⁷

Nos dois filmes citados sob sua direção – *Domingo em Pequim* e *Carta da Sibéria* – sobressaem a narração em primeira pessoa. Em tom subjetivo, o primeiro filme abre com Marker compartilhando suas memórias: “Nada é mais bonito do que Paris, senão a lembrança de Paris. E nada é mais bonito do que Pequim, senão a lembrança de Pequim. E eu, em Paris, lembro-me de Pequim e conto meus tesouros.” Com doses de poesia e ironia, transcendendo o que poderia ser apenas um relato de viagem, *Carta da Sibéria* cria um jogo de compreensão e significados através do diálogo estabelecido entre texto e imagens, via montagem. Neste jogo dialético, Marker põe em cheque a objetividade do relato, das imagens e sobretudo do documentário, notadamente na sequência repetida na parte final do filme, onde a narração atribui diferentes sentidos à mesma imagem.

Olhando um pouco para esses três cineastas – Rouch, Resnais e Marker – percebemos propostas em comum e distantes, ricas e variadas. Dizer objetivamente o

²⁷ BAZIN, André. “Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague 1945-1958”, em <https://chrismarker.org/andre-bazin-on-chris-marker-1958/> (Acesso em 24/03/2017). Tradução nossa.

quanto Varda esteve permeável a estas ideias é uma tarefa difícil – e em se tratando das produções de Jean Rouch, como já assinalamos anteriormente, mais ainda. De qualquer forma, pensar e refletir sobre o mundo através do Cinema Documentário, compartilhando-o subjetivamente, através do filme-ensaio, da ferramenta epistolar, da exploração da montagem, da variedade de registros e da criação de encenações, e a partir da interpenetração entre ficção e documentário, eram caminhos que estavam sendo percorridos e explorados na França na década de 50 por grandes cineastas. Tais características estão presentes também em *A Ópera Mouffe*, como analisaremos adiante.

1.1. Imagens como instrumento de subjetividade

No filme, as construções propostas por Varda estão pouco interessadas em uma representação de mundo nos termos clássicos da narrativa. Seu desejo parece ser o da fragmentação dos espaços, das ações, dispersando qualquer leitura objetiva e propondo uma espécie de deriva entre imagens de composição mais plástica e outras de caráter supostamente factual – estas últimas com o sentido de conferir autenticidade documental ao filme. Ancoradas pelas cenas da realidade captadas nas

ruas, as imagens ficcionais ou mesmo aquelas de cunho mais simbólico operam no discurso também como elementos desta realidade proposta pela autora: uma vez contidas no fluxo narrativo, todas elas fazem parte do imaginário da personagem-grávida, autora do caderno de notas.

Em seu livro, Corrigan cita um trecho de “Naissance d’une avant-garde, la caméra stylo”, escrito por Alexandre Astruc em 1948 – escrito dez anos antes da realização do filme de Varda.

Indo ao ponto: o cinema está simplesmente se tornando um meio de expressão, assim como todas as outras artes foram antes dele. (...) Depois de ser, sucessivamente, uma atração de parque, um divertimento análogo ao teatro de rua ou o meio de preservar imagens de uma era, está gradualmente se tornando uma linguagem. Como linguagem quero me referir a uma forma na qual e pela qual um artista consegue expressar seus pensamentos, por mais abstratos que possam ser, ou traduzir suas obsessões exatamente como ele faz no ensaio ou no romance contemporâneo. É por isso que gostaria de chamar essa nova era do cinema a era da *caméra-stylo* [câmera-caneta]. A metáfora tem um sentido muito preciso. Com ela, quero dizer que o cinema irá gradualmente se libertar da tirania do que é visual, da imagem por si mesma, das exigências imediatas e concretas da narrativa, para se tornar um meio de escrita tão flexível e sutil quanto a linguagem escrita. (...) Ele pode lidar com qualquer tema, qualquer gênero. As meditações mais filosóficas sobre a produção, a psicologia, as ideias e paixões humanas estão em seu domínio.²⁸

No rodapé da mesma página, o autor sugere que o leitor compare a citação feita com comentários de Bazin:

²⁸ Apud CORRIGAN, Timothy. O filme-ensaio..., *op. cit.*, p. 67.

No tempo do cinema mudo, a montagem *evocava* o que o realizador queria dizer; em 1938, *descrevia*; hoje, enfim, podemos dizer que o diretor *escreve* diretamente em cinema. *A imagem*²⁹ – sua estrutura plástica, sua organização no tempo – apoiando-se num maior realismo, dispõe assim de muito mais meios para redirecionar e modificar de dentro da realidade.³⁰

A expressão de Varda em *A Ópera Mouffe* (em verdade, em toda a sua filmografia) ressoa muito intimamente com essas ideias, uma vez que a cineasta não está presa a convenções narrativas (eixo de olhar, linearidade, história com começo meio e fim), misturando referências e linguagens (documentário, ficção, teatro, poesia, música) e buscando uma expressão sobretudo pessoal para dizer o que sente sobre o mundo e sobre si, através de explorações das possibilidades narrativas que o cinema poderia lhe proporcionar para materializar essa “escrita”.

Em *Ópera*, a maior parte das imagens são registradas a partir de situações observadas na rua Mouffetard. Contudo, como já observamos anteriormente, há dois outros tipos de registro: imagens construídas como representações simbólicas, na maioria das vezes sem entorno definido, e imagens encenadas/ficcionais. O filme é construído a partir da tensão, conexão ou confronto entre estes três tipos de imagens, resultando em uma espécie de dialética entre os registros observacionais, as imagens simbólicas e as encenações – além da música originalmente composta, que comenta aquilo que vemos. Mas, sobretudo, essas imagens projetam o que Varda sente interiormente, expressando sua subjetividade de forma não-biográfica, a partir das emoções da personagem grávida autora do caderno de notas.

²⁹ Grifo nosso.

³⁰ CORRIGAN, Timothy. O filme-ensaio..., *op. cit.*, p. 67.

Registros observacionais

Rua Mouffetard (1896), Eugene Atget

Meu filme é uma realidade destacada por mim mediante esse processo muito complexo; e é claro, para quem o consegue “ler”, esse material diz muito sobre mim – na verdade, mais sobre mim do que sobre a cidade em que filmei: você não vê a cidade, só vê os detalhes destacados. Portanto, quando se sabe “lê-los”, embora eu não apareça falando ou andando, pode-se dizer tudo sobre mim. No que diz respeito à cidade, é claro, você também poderia falar algo sobre ela partindo de *Walden* – mas apenas indiretamente. Ainda assim, caminho por essa realidade concreta, representativa, e essas imagens são todas registros da realidade concreta, mesmo se apenas em fragmentos. Não importa o modo como eu filmei, rápido ou devagar, como é feita a exposição, o filme representa certo período histórico concreto. Porém, como um grupo de imagens, ele diz mais sobre a minha realidade subjetiva, ou você pode chamar de minha realidade objetiva, do que qualquer outra realidade.³¹

³¹ MEKAS, Jonas. In LABAKI, Amir (org.). *A verdade de cada um, op. cit.*, p. 134.

No trecho acima, o cineasta Jonas Mekas apresenta questões relativas à construção de sua “cidade de fragmentos”, que poderíamos chamar de “a cidade de Mekas”, presente em *Walden* (1969). A partir de suas colocações, podemos apreender similaridades nos processos de construção de *A Ópera Mouffe*, no qual temos, mais do que a feira da rua Mouffetard, a “feira de Varda”. Ambos os cineastas partem de situações externas a si e acabam alcançando a particularidade de um olhar – justamente o que nos permite falar da “cidade de Mekas” ou da “feira de Varda” –, sem recorrer a relatos pessoais ou a imagens explícitas de suas experiências nestes espaços. No caso de Varda, a feira da cineasta é parte integrante de uma narrativa cujo horizonte revela uma reflexão que ultrapassa os limites da própria rua Mouffetard, com as imagens sendo impregnadas de seu imaginário próprio, de suas indagações sobre a maternidade e de seus lampejos de humor.

Se em *Walden*, Mekas “ não aparece falando ou andando”, é em *Ópera* que Varda atravessa, pela primeira vez em sua filmografia, a linha imaginária que a colocaria na frente das câmeras: é o seu corpo sem rosto e sem identidade revelada que direciona a narrativa. Contudo, por não fazê-lo de forma explícita e direta, é a personagem grávida que conduz o que vemos e ouvimos.

Neste movimento inicial de subjetividade, Varda emprega características que serão complexificadas através de mecanismos performáticos e relatos pessoais, procedimentos que irá adotar, desenvolver e aprofundar mais à frente, em documentários como *Ulisses* (1982), *Os Catadores e Eu* (2000) e *As Praias de Agnès* (2008). Mas em *Ópera*, a subjetividade é colocada em curso através das estratégias de linguagem, recursos estilísticos e procedimentos formais adotados, que a permitem alcançar a singularidade narrativa.

Nos primeiros dias, Sacha Vierny me quebrou um galho e depois tive que me virar sozinha. Eu ia todo dia ao mercado da rua Mouffetard, munida de uma cadeira de ferro dobrável, para poder subir nela e filmar do alto – numa rua que, como se sabe, fica em declive. Ninguém me notava, pois como eu permanecia ali o tempo todo, após dois dias, da mesma forma que a vendedora de limões ou de pães, eu já fazia parte do cenário.³²

É importante ressaltar a informação presente neste depoimento, de que a câmera de *Ópera* foi empunhada principalmente por ela, pois esse dado enriquece a comunhão entre a cineasta e os objetos filmados, entre seu corpo e intenções, e os corpos e materiais registrados – assim como acontece com Mekas.

Em termos de decupagem, as imagens que constituem *A Ópera Mouffe* são, em sua maioria, planos próximos. Ainda que algumas sequências se iniciem com planos médios, Varda prioriza a proximidade, buscando e sugerindo intimidade, estabelecendo um olhar o mais familiar possível, aspirando trazer à tona e expor o que seria essencial em cada ser e objeto. Temos o corpo da mulher grávida, mas temos o primeiro plano da barriga, onde vemos o bebê movimentando-se em seu interior. Temos a abóbora e ela é cortada para vermos suas sementes. Das carnes da feira temos corações e fígado. Desse modo, Varda registra a realidade se relacionando diretamente com ela, como se quisesse penetrá-la, fundir-se ao que vê, revelar o que existe em seu interior mais profundo: o útero, as sementes e as vísceras, mas também a angústia no olhar das pessoas. O filme como um todo surge desse desvelamento, onde uma imagem aparece para ser penetrada. Assim temos o corpo gestante que desemboca no interior de sua barriga, a abóbora cortada apresentando suas sementes, o broto do repolho, as linhas da madeira, os gomos da laranja, o pintinho dentro do ovo, o olho do peixe, as vísceras de animais, o olhar dos transeuntes.

³² Apud BORGES, Cristian; AISENGART, Inês; CAMPOS, Gabriela (org.). *Agnès Varda, o movimento perpétuo do olhar*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006, p. 79.

Diferentemente de quando apontado para objetos, legumes e carnes, quando o olhar da cineasta é direcionado às pessoas o resultado é mais complexo, pois nasce a partir da dinâmica de uma relação: os rostos e corpos aceitam ou rechaçam esse encontro, essa proposta de intimidade. Podem agir com naturalidade, indiferença, interrogação ou mesmo ignorar a presença da cineasta. Assim, se dos objetos Varda pretende revelar o interior material, das pessoas afloram seu interior psico-emocional, com traços de personalidade, sentimentos e emoções no momento do registro, que apresentam características diversas.

Na sequência 2 (que não é precedida por cartela e convencionamos que ela se inicia no primeiro plano da abóbora, logo após a imagem do corpo deitado da mulher

grávida (01:01:27;22), na sequência 6 (“Alguns”, aos 01:06:40;06) e na sequência 9 (“Da embriaguez”, aos 01:12:17;25), a configuração dessas personagens advém sobretudo do tipo de registro adotado – observacional – e das qualidades de enunciação de Varda, uma vez que a essas pessoas não é possível acionar nenhum mecanismo de auto-representação através de depoimentos ou performances. Antes mesmo de pensar nestas possibilidades, podemos afirmar que muitas dessas pessoas não possuíam conhecimento das ferramentas audiovisuais ou consciência dos procedimentos de registro: estamos no final da década de 50, às vésperas do advento do Cinema Direto e muito distantes ainda da cena contemporânea que intensificou os modos de expressão de si mesmo, que iriam se acirrar e desembocar nas exposições pessoais excessivas observadas nas redes sociais ou nos *reality shows* televisivos.

É importante destacar que, quando nos referimos à auto-representação, não estamos propondo que o sujeito filmado seja uma estrutura estável e unívoca a ser representada. O que está em jogo não é tanto a capacidade de fixar o sujeito real em um personagem determinado (como veremos mais adiante no diálogo com MacDougall), mas dar forma para um personagem de si. Esse personagem pode ser criado a partir de um desejo consciente do sujeito filmado de aparentar ser de uma determinada maneira, num processo conduzido de forma autônoma por ele ou compartilhado com o cineasta. Pode também, por outro lado, ser estabelecido de maneira inconsciente pelo sujeito filmado, a partir de uma sincera percepção acerca de si mesmo como à que Goffman se refere. Isto é, agindo da forma mais próxima do que acredita “ser ele mesmo”. Assim, nos parece também pertinentes as proposições de Santeiro em relação à colocação do sujeito em três níveis no momento da encenação: o sujeito real que ocupa uma posição social concreta, o personagem dramático que esse sujeito idealiza para si mesmo e, finalmente, o que ele chama de “ator

natural”, que atualiza o personagem dramático criado por ele mesmo no momento de confronto com a realidade.³³

Dentre as possibilidades acima citadas, acreditamos que cada personagem de *A Ópera Mouffe* está representado como “sujeito real que ocupa uma posição social concreta”, pois, assumindo a inexistência de uma criação voluntária por parte das pessoas ou dirigida mais explicitamente por Varda, e nas quais as pessoas não estão conscientes em relação aos personagens estabelecidos a partir de si, o registro é resultado do encontro breve e ocasional entre eles e a cineasta, sendo que todos improvisam suas reações, aparentemente respondendo de forma não calculada. Varda sustenta sua câmera, aberta ao olhar, ao encontro, às reações positivas ou recusas, priorizando, como já dissemos, os planos mais aproximados. De sua parte, também não parece haver qualquer proposta de ficcionalizar estes registros ou mesmo de acobertar ou dissimular o instrumento de filmagem. Apesar de, com o tempo, “já fazer parte do cenário”, Varda filmava do alto de uma cadeira dobrável, portanto exposta no meio da feira da rua Mouffetard.

³³ RAMOS, Clara Leone. *A construção do personagem no documentário brasileiro contemporâneo: autorrepresentação, performance e estratégias narrativas*. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, 2013, p.16.

As pessoas registradas reagem à cineasta de diferentes formas. Na primeira sequência na qual a feira efetivamente aparece – sequência 2 (01:01:27;22) –, elas aparentemente são registradas desconhecendo a presença da câmera. O resultado são diálogos sem som e registros de movimentação gestual, facial, e expressões capturadas desapercivelmente.

Mais à frente, contudo, a sequência anunciada pela cartela “Alguns” (sequência 6) abre com um plano de quase 3 segundos de um homem olhando diretamente para a câmera. Ele não parece desconfortável ou invadido em sua intimidade, mas entregue ao registro. A duração do plano, o enquadramento próximo e o olhar direto para a câmera revelam traços de embriaguez e abandono. É uma imagem bastante forte, pois sugere total autenticidade, como se efetivamente estivéssemos vendo o que há de mais profundo e essencial de sua pessoa. A sequência segue e nos dois planos seguintes temos uma mulher e dois homens respectivamente, e estes, apesar de, inicialmente, olharem diretamente a câmera, têm pequenos lampejos de desconforto ou constrangimento, com a primeira mulher desviando o olhar para cima e um dos homens abaixando a cabeça.

Nos planos seguintes temos duas mulheres que não estão propriamente paradas para a câmera, mas aparentemente em uma pequena pausa em seus percursos, estabelecendo uma relação mais distante com a cineasta.

Aos 6'58" do filme, uma senhora de boina vê a câmera e parece perdida, um pouco trôpega, indecisa em seu percurso. Essa mulher tem traços fortes e é um dos rostos mais marcantes de *Ópera*. É a única personagem que é retratada através de uma pequena montagem de 3 planos e para quem Varda dedica o maior tempo de registro de um personagem em todo o filme: mais de 28 segundos.

Esse primeiro ciclo de personagens que reconhecem Varda e se relacionam rapidamente com ela é interrompido por outros que chegam a notá-la, mas continuam seus itinerários sem nenhuma pausa. No fluxo narrativo, a cineasta pega carona no movimento dessas pessoas e passa a representá-las agrupando-as de forma metonímica: chapéus, óculos, capas e guarda-chuvas, portadores de deficiências físicas, pessoas utilizando lenços.³⁴ A partir daí, não podemos dizer que se estabelecem como personagens em si, pois, diferentemente do que acontece com os anteriores, agora os registros não permitem captar traços de individualidade. Essas pessoas estão configuradas como grupo, como transeuntes, fregueses da feira, e o valor narrativo que podemos atribuir a elas refere-se à essas características impessoais que se destacam pelo olhar da câmera e pela articulação irônica da montagem.

³⁴ Esse procedimento de agrupamento de planos a partir de motivos visuais recorrentes já era notado em seu curta anterior, *Ô Stations! Ô Castels!* (na sequência das placas de rua, por exemplo) e continuará a ser empregado em outros filmes, tanto curtas quanto longas, ficcionais ou não.

A nona sequência do filme (“Da embriaguez” - 01:12:17;25) também possui registros observacionais, com imagens de homens dormindo no chão, entregues ao vício do alcoolismo, evoluindo para closes de outros homens olhando diretamente para a câmera, com planos que chegam a ultrapassar os 7 segundos. Varda se demora nestas imagens e temos tempo de ver a desolação, a resignação, a vergonha, o inchaço, as feridas, a solidão dessas pessoas. É a sequência mais direta ao tocar a questão da miséria humana, dos “ex-bebês” cuja vida foi desvirtuada frente a alguma possibilidade ou oportunidade de vida existente ainda na barriga de suas mães. É nessa sequência, mais do que em outras, ao olhar nos olhos dos homens que se perderam, que Varda coloca negativamente a perspectiva da existência humana e as preocupações frente ao futuro que se anuncia a ela como mãe.

Imagens simbólicas

Sem rosto e sem identidade, a imagem da mulher grávida não permite estabelecê-la como uma personagem. Essa qualidade só lhe é conferida no interior do discurso, enquanto sujeito da narrativa, uma vez que são seus anseios e temores que dão norte ao filme. Como registro, sua imagem está muito próxima das naturezas mortas, formadas por planos fixos e compostas por objetos com sentido figurado.

No documentário, historicamente, os mecanismos de subjetivação estiveram mais diretamente ligados ao uso da palavra que à composição de uma imagem. Como recurso à expressão de si mesmos, muitos documentaristas lançaram mão de ferramentas variadas para expressar subjetividades, tais como a exploração de gestos e práticas confessionais. A composição de um relato ou a proposição de um discurso parecem mais explorados pelos realizadores para dizer o que pensam e sentem, sendo menos comum a criação de imagens como expressão de si mesmos, ou de um ponto de vista particular sobre uma questão específica.

Em *Cineastas e Imagens do Povo*, o autor discorre sobre *Indústria* (1968), curta experimental de Ana Carolina, apontando que o filme apresenta alguns elementos que, a partir de uma análise imediata, não têm nada a ver com seu conteúdo: indústria e empresários. A partir de uma reflexão mais ampla, Bernadet aponta alguns desses elementos, as galinhas e palhaços que aparecem no filme. As imagens dos palhaços, por exemplo, são defendidas como expressões do imaginário pessoal da cineasta, uma vez que em outro filme seu, *Mar de Rosas* (1977), tais imagens também aparecem:

As galinhas, os palhaços: a construção de uma alegoria. Como se a pesquisa sobre a indústria tivesse levado a autora a determinadas

conclusões que ela codificasse com elementos não relacionados com o tema central e deixasse ao espectador o cuidado de decodificar. A decodificação funcionaria então de modo seguinte: que informações sobre o tema indústria-empresários podemos obter ao relacioná-lo com esses elementos heterogêneos? De certo modo, trata-se de uma montagem de atrações, em que o elemento heterogêneo cria uma perturbação dentro da homogeneidade e dos relacionamentos das partes lógicas do tema – perturbação que tentaremos superar ao estabelecermos relações significativas.³⁵

As ideias de Bernardet sobre o filme de Ana Carolina³⁶ ecoam no trabalho de Varda que aqui analisamos, mas também em outros filmes. A cineasta explora, por exemplo, o poder evocativo e subjetivo das imagens em *Praias*, muitas delas extraídas de filmes realizados durante sua carreira. Logo na primeira sequência do filme, a cineasta diz: “Se abrissemos as pessoas encontraríamos paisagens. Mas, se me abrissem, encontraríamos praias.” Para além de um relato pessoal, o que Varda nos propõe com esta frase é uma imagem. E de caráter incomum, já que, obviamente, não há praias nem paisagens no interior de ninguém. Mas, afora a sugestão pela palavra, Varda opera construindo imagens ao longo de todo o filme. De naturezas diversas, muitas delas são reconstituições de fatos, imagens de locais importantes em sua trajetória pessoal e profissional que ela revisita, enquanto outras são fabulações, fantasias ou pequenos delírios.

No início do filme, ela também afirma: “Quero ser filmada em velhos espelhos manchados, velada por lenços.” E constrói tais imagens em uma praia, dispondo sobre a areia espelhos de tamanhos e formas variadas. Um pouco mais à frente, ao afirmar

³⁵ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 106-107.

³⁶ Não assistimos ao filme. A única cópia existente, em 16mm, está depositada no MAM do Rio de Janeiro (foram contactados, além da autora, a Cinemateca Brasileira e o CTAV), sem condições de projeção ou visionamento e, infelizmente, sem perspectiva de restauração.

seu desconhecimento adolescente a respeito de sexo, Varda cria outra imagem, também na praia: um quadro que se abre ornado por duas cortinas feitas de rede de pesca, puxadas por acrobatas, atrás das quais um casal nu cai abraçado na areia e se beija, enlaçados.

As praias de Agnès possui muitas construções que expressam a interioridade de Varda, imagens criadas para tematizar e ilustrar aspectos de sua biografia, expressar o seu olhar ou evocar seu imaginário. A forma ensaística e errática de documentário proposto por ela é permeável a este tipo de procedimento, mas não deixa de produzir estranhamento em muitos momentos: ela anda para trás em sua ponte preferida, a Ponte das Artes, deita-se no interior de uma escultura de baleia construída na praia – “Hoje criei imagens que me habitam há muito tempo, desde que frequentei as aulas de Bachelard na Sorbonne”, diz –, transfere para uma rua de Paris as areias da praia, montando sobre elas um escritório de cinema. Por apresentar diversas situações nas quais podemos vê-la em ação – já que Varda se coloca em frente à câmera em muitos momentos e narra os procedimentos cinematográficos adotados –, esse filme nos ajuda a entender um pouco como opera a cineasta na construção de suas imagens: a relação afetuosa com a equipe e entrevistados, a incorporação de acasos, sua busca poética na composição das imagens.

A *Ópera Mouffe* possui também muitas imagens construídas a partir da interioridade de Varda. Algumas delas trazem elementos cujos significados estão além de seu sentido próprio ou mais direto, e são construídas na mesma chave de registro das imagens observacionais analisadas anteriormente, privilegiando os planos mais fechados. Contudo, estas são produzidas a partir de um rigor formal – mulher nua na cama com espelho, repolho girando – e do emprego de objetos externos às situações da rua Mouffetard. Algumas delas são filmadas sobre fundo preto, em

espaço abstrato, provavelmente o estúdio fotográfico da autora – pintinho em copo de vidro, lâmpada se quebrando –, enquanto outras foram construídas a partir da justaposição incomum de elementos – mulher comendo flor –, ou apoiadas em recursos técnicos – como os planos em câmera lenta da jovem mulher correndo. Além de sugerirem conteúdos simbólicos, tais imagens aparecem sem continuidade narrativa, em uma construção aparentemente arbitrária no que concerne à montagem e sem que haja clara relação espacial ou discursiva com o restante do filme, remetendo à proposição de Bernardet acima citada: “uma perturbação que tentaremos superar ao estabelecermos relações significativas”.

Essas imagens acontecem em vários momentos do filme. Mais enigmáticas, há duas sequências que apresentam principalmente o que podemos chamar de naturezas mortas. Na sequência precedida pela cartela com os dizeres “Do sentimento da natureza” (sequência 4, aos 01:05:03;05, cuja duração é de 34 segundos), Varda apresenta um conjunto de imagens aparentemente incoerente³⁷, cuja associação parece, em primeira instância, difícil de decifrar, e nos remete às aproximações poéticas realizadas pelo Conde de Lautréamont na obra *Os Cantos de Maldoror*, que inspirou o método de colagens, justaposição e associação de objetos desconexos, procedimentos importantes para o Movimento Surrealista: “Belo como... o encontro fortuito sobre uma mesa de dissecação de uma máquina de costura e um guarda-chuva³⁸”.

³⁷ As imagens apresentadas estão numeradas segundo seu lugar na sequência 4, sendo que estamos chamando de sequência o conjunto de planos precedido por uma cartela. Assim, neste caso específico, a cartela com os dizeres “Do sentimento da Natureza” funda esta sequência, no caso com 5 planos, sendo que os planos seguidos de letras são aqueles em que há movimentação de câmera – a letra A representando o quadro inicial, a letra B o quadro final.

³⁸ Apud MOREIRA JÚNIOR, Floresval Nunes. *A Negação de Deus em Os contos de Maldoror de Lautréamont*. Orientação Monográfica II – Curso de Letras/Francês: Universidade Federal do Paraná, 2008, p. 17.

1A

1B

2

3

4

5

Tais imagens parecem ter sido reunidas aleatoriamente: uma madeira em corte latitudinal (através de um travelling sobre ela, cujo plano final contém também uma rodela de laranja), uma rodela de laranja encravada em um espeto, um repolho brotando (que gira sobre seu próprio eixo), um repolho cortado ao meio, também girando em seu próprio eixo, uma árvore de galhos artificiais. Ao somar imagens desta natureza às imagens de cunho factual captadas na rua Mouffetard para realizar um documentário, Varda parece evocar também a frase de André Breton, presente no

Manifesto Surrealista de 1924³⁹, ao falar do homem, como um sonhador definitivo: “Acredito na resolução futura desses dois estados, aparentemente tão contraditórios na aparência, o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de *surrealidade*, se assim se pode dizer.”

Em algumas de suas outras obras, Varda também constrói imagens que resultam de aproximações próprias do surrealismo, como por exemplo, no curta-metragem *Ulisses*, onde a foto que dispara o filme é uma composição de três figuras: um homem nu de costas, uma cabra morta e um garoto sentado em uma praia, resultando em uma imagem “tão enigmática e melancólica quanto uma paisagem de Ives Tanguy”.⁴⁰

Admiradora do surrealismo (*Láge d’or* e *Un chien andalou* definiram sua opção pelo cinema) e feminista assumida (sem “militantismo” histórico), Agnès Varda reivindica igualmente, em sua obra artística e em sua vida, a defesa dos excluídos da sociedade (uma inquestionável crença na solidariedade como fator da condição humana). Nessas três atitudes, verdadeiras profissões de fé ideológica e estética, estariam as chaves para decifração do universo dos seus filmes, documentários e ficções. Essas características são adensadas por uma personalíssima recorrência a elementos simbólicos, mágicos, que constituem, indissocialmente, ao lado dos outros, o que poderíamos considerar sua poética. “Amo mais a imaginação, o devaneio, do que a psicologia”, explica a cineasta.⁴¹

A citação acima contém chaves importantes para leitura da obra da cineasta como um todo, e mais especificamente sobre *A Ópera Mouffe*, sobretudo nas

³⁹ BRETON, André. *Manifesto Surrealista*. Disponível em: <<http://www.ufscar.br/~cec/arquivos/referencias/Manifesto%20do%20Surrealismo%20%20Andr%20Bretton.htm>>, p.6. Acesso em 20/09/2016.

⁴⁰ BORGES, Cristian; JÉSUS, Samuel de. “Memória de gestos na obra de Agnès Varda: pintura, fotografia, cinema”, in *Ars* v. 8, n. 16, São Paulo, jan. 2010, p. 65-72. Disponível em: <www.revistas.usp.br/ars/article/view/3075>. Acesso em: 03/11/2017.

⁴¹ MONTEIRO, João Carlos. “Magia e feminismo no universo de Agnès Varda”, in BORGES, Cristian; AISENGART, Inês; CAMPOS, Gabriela (org.). *Agnès Varda, o movimento perpétuo do olhar*, op. cit., p.15.

sequências compostas por imagens simbólicas: surrealismo, poesia, elementos simbólicos, imaginação, devaneio.

A sequência 5 (“Da gravidez”, aos 01:05:37;12) também opera na mesma chave: temos as imagens de uma pomba no interior de um recipiente de vidro, um repolho brotando e uma espécie de “escultura” de um corpo (sem cabeça), com braços e pernas, onde se destaca o ventre com um boneco de bebê⁴². Essas imagens também são registradas em espaço abstrato (como um estúdio), à exceção da mulher correndo em câmera lenta, que aparece em um grande terreno com vegetação, onde há uma casa e um muro construídos. A imagem desta mulher, correndo de vestido, sorrindo, com os cabelos soltos em movimento, nos remete à ideia de liberdade e leveza, em

⁴² As imagens apresentadas pertencem à sequência “Da Gravidez”, que possui 10 planos – apresentamos aqui os planos 4, 7B, 9 e 10, sendo que o plano seguido por letra é aquele em que há movimentação de câmera – a letra B representando o quadro final.

contraposição à imagem da pomba presa no recipiente transparente que inaugura a sequência.

Essas são as duas únicas sequências que contêm imagens exclusivamente simbólicas, sem relação espacial com a feira da rua Mouffetard. À exceção do repolho cortado transversalmente, brotando, nenhuma delas possui conexão direta com o universo apresentado até então pelo filme - a grávida, os elementos da feira e as pessoas que transitam por lá. São imagens que nos movimentam para uma leitura totalmente poética.

É uma perfeita materialização visual da oposição desejo/asco. “Eu filmava pensando somente nestes dois temas, os ex-bebês e as tripas”. Podemos notar a presença de objetos de outrora ou estranhos na decoração interior, notadamente uma máquina de costura, a lâmpada quebrada com um martelo, o super close de um copo de vinho tinto, os inserts de rosto, dos mendigos. É uma maneira da cineasta de se inscrever na tradição fotográfica de Cartier Bresson, Robert Doisneau e Eugène Atget, que frequentemente fotografaram a rua Mouffetard, mas também na iconografia dos fotógrafos e pintores surrealistas, tais como Man Ray, Brassai, René Magritte, Max Ernst e ainda Paul Delvaux: “encontrar uma forma de cinema entre a verdade de um Cartier Bresson e as imagens do cinema dito marginal (pintinho prematuro que agoniza em um copo de vinho e um repolho cheio de nervos como um organismo)”.⁴³

Nesse universo poético - que terá continuidade com a sequência 5 - a trilha sonora é também veículo dessa atmosfera, abrindo caminho para leituras menos evidentes dessas imagens e consequentemente da narrativa. Os versos cantados enunciam questões, apresentam espaços, objetos, sentimentos, de forma assumidamente enigmática. Nessas sequências as frases são:

⁴³ MARIE, Michel. “La Frontière documentaire/fiction...”, *op. cit.*, p. 5 (tradução nossa). A citação de Varda vem de *Varda par Agnès*, Paris: Cahiers du cinéma, *op. cit.*, p. 24.

Havia uma praia
E o sol irrita o olho

O peixe no ovo
A bela gema na casca
E a pomba, a pomba na água.

Na sequência 4, Varda opera no sentido figurado, onde as nervuras da madeira nos remetem às ondas do mar e a rodela de laranja ao sol. Contudo, podemos atribuir sentidos mais explícitos às imagens: o broto de repolho remetendo à gravidez, a árvore como símbolo da existência. Na sequência 5, a letra assume a ideia de que há algo contido no interior de outro – o peixe no ovo, a gema na casca, a pomba na água – mas esse sentido é evanescente e enigmático. O que prevalece é uma sugestão de ordem sutil e orientação delicada, que contamina e contagia a sensibilidade e o olhar do espectador frente às imagens, movimentando fragmentos de realidade e de sonho, e nos orientando na busca de significados possíveis.

No filme, ainda que Varda tenha a intenção de apresentar elementos da rua Mouffetard através de registros factuais – legumes, bêbados, velhos, deficientes –, ela também almeja provocar o espectador com conotações inusitadas, a partir de imagens construídas, propondo uma experiência poética. Como “caderno de notas”, o filme exprime seu universo interior através de imagens que apresentam conteúdos em trânsito e em relação dialética. Neste sentido, a cineasta parece empenhada em explorar uma abordagem cinematográfica que admite para si o sonho e a imaginação, e que pretende estimular o espectador na medida em que o filme induz à busca constante de novas significações, ou ainda, de um “estado poético”.

Nós todos percebemos o poético que nos cerca e o experimentamos em nossa subjetividade, mas não propriamente como estado poético, e sim como “sabedoria virtual duma imagem no mundo”. É o poeta com sua obra, se realmente poética, quem induz no leitor o estado poético.⁴⁴

Rua Mouffetard (1954), Cartier Bresson

Encenações

Algumas sequências de *A Ópera Mouffe* são construídas a partir de encenações: situações filmadas através de posições pré-definidas de câmera e enquadramento, que se desenrolam na sucessão de planos articulados entre si e no qual se desenvolvem ações e movimentações representadas por atores.

⁴⁴ DUFRENNE, Mikel. *O Poético*. Porto Alegre: Globo, 1969, p. XV.

Não se restringindo apenas ao domínio da ficção, as encenações são práticas comuns também na linguagem do documentário e, segundo Fernão Ramos⁴⁵, podem ser divididas em dois tipos: “encenações construídas”, compostas de ações planejadas enquanto filmagem, observadas já no chamado “documentário clássico” realizado anteriormente a 1960 (Robert Flaherty, John Grierson, etc.), e “encenações diretas”, que emergiram com o Cinema Direto e Verdade, formadas por ações registradas no tempo presente da tomada e abertas à indeterminação de ações (Robert Drew, Frederick Wiseman, por exemplo).

Contudo, em *Ópera*, não temos nem uma e nem outra. As sequências encenadas por Varda não são constituídas a partir de um planejamento narrativo prévio por pessoas que vivem na realidade descrita pelo filme, interpretando a si mesmas ou representando situações próprias a seu universo pessoal – como as ditas encenações construídas. Tampouco são registros de pessoas que encenam a si mesmas no presente, enquanto as ações se desenvolvem – um professor encenando dar aula, um homem encenando ser pai quando está com seu filho (“se todos encenam o tempo

⁴⁵ RAMOS, Fernão Pessoa. “A ‘mise-en-scène’ do documentário”, p. 7. Disponível em: web.iar.unicamp.br/docentes/fernaoramos/20Mise-en-SceneSiteCineDocumental.pdf (Acesso em 05/10/2017.)

todo, por que, naturalmente, também nós não encenaremos para a câmera?”⁴⁶) –, as encenações diretas. As encenações propostas por Varda são estritamente ficcionais, realizadas a partir da composição de planos com atores, compostas com a utilização de objetos de cena e figurinos, no interior de um espaço constituído como cenário ou na feira da rua Mouffetard.

No corpo do filme, temos quatro sequências que possuem situações encenadas: a sequência 3, iniciada após a cartela “Dos Amantes” (01:03:16;07), a sequência 8, “Felizes Festas” (01:10:17;04), e as sequências 10 e 11, respectivamente, “Das angústias” (01:13:21;26) e “Dos desejos” (01:14:45;22), sendo que as três últimas possuem registros em situações de rua ou estão articuladas às imagens simbólicas.

Na primeira delas, Varda apresenta, de forma delicada e sensual, um casal que se relaciona de forma romântica. Durante a maior parte desta sequência, eles estão deitados em uma cama, no interior da casa. A montagem, contudo, não parece preocupada em estabelecer uma ação contínua e alterna imagens dos amantes dentro e fora dela (imagens 7, 9 e 11), com eles juntos ou separados. Em termos de decupagem, diferentemente das imagens captadas na feira, elas são rigorosamente construídas.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 8.

8A

8B

9

10

11

Mesmo essa sequência, que possui um desenho mais narrativo dentro do que poderíamos chamar de uma construção cinematográfica clássica, possui uma composição requintada, uma vez que a imagem que reproduz a *Vênus ao Espelho* (fotograma 9), é digressiva neste conjunto e surge no interior da sequência sem relação direta com a ação que aí se desenvolve. E não só: surge no meio de uma ação específica - um travelling sobre o corpo da moça abraçada a seu amante (8A-8B) - para depois retornar à mesma imagem (10), agora em plano médio, continuando a ação interrompida, como um comentário realizado por Varda no interior da ação dos casal.

Diferentemente da anterior, “Felizes Festas” se inicia com crianças mascaradas que brincam em um quintal e, logo em seguida, se deslocam para a rua Mouffetard em uma bicicleta. O foco da ação transfere-se então para a mulher da sequência 3 (“Dos amantes”), e dessa vez ela se encontra com um novo par, observada por um terceiro admirador. Em seguida, o casal surge no quarto da moça, onde ocorreu o primeiro encontro amoroso. Ao deslocar a personagem feminina ficcional para a feira da rua Mouffetard, Varda costura a encenação às imagens captadas da realidade factual, integrando as situações dos enamorados ao corpo mais geral do filme.

Na sequência 10, temos um personagem que fecha a janela após supostamente ter observado a agonia dos alcólatras (seguido de outro, aparentemente em registro observacional, que também se retira para dentro do apartamento). A imagem a seguir,

é de uma grávida caminhando com duas sacolas, uma com batatas, outra com tijolos. São situações encenadas na rua: a primeira ratifica o sentimento de agonia dos bêbados, como se o moço fechasse a janela para fugir das imagens dos “ex-bebês”; a segunda, uma encenação metafórica dos conflitos femininos frente à gestação, ampliando o tema proposto pela grávida, a personagem-autora do relato.

Na última sequência do filme, após diversas imagens de vísceras, a grávida da sequência anterior surge usando um lenço na cabeça, saindo de uma floricultura e comendo flores.

Assim como as imagens simbólicas, as imagens ficcionais operam como veículo direto do imaginário de Varda, interpenetrando o universo da feira e contaminando as situações captadas na rua Mouffetard. Apenas a sequência 3 acontece no espaço estrito de uma casa, um quarto e um quintal. Nas outras, a feira ou a rua são utilizadas como palco dramático e, apesar de se desenvolverem de forma independente da realidade das situações que ali acontecem, revelam o interior da grávida autora do caderno de notas: as expectativas do relacionamento amoroso, o olhar para as crianças, o temor da morte a partir da miséria e a complexidade da maternidade expressas nas sacolas carregadas, mas também no inusitado ato de comer flores.

A Música

A chegada do som no cinema foi um golpe duro para o documentário. Em *O triunfo da Vontade*, de Leni Riefenstahl (1935), por exemplo, a captação de som foi completamente planejada. No geral, os documentários dos anos 30 - época em que o cinema foi conquistado pelo som - foram marcados pela entrada de governos na produção e utilizavam sistematicamente a voz over – não havia tecnologia para um tipo de documentário sonoro que fosse produzido de forma livre em termos de registro.

O som direto chegou efetivamente para o documentário somente por volta dos anos 60, com o Cinema Direto, um movimento cinematográfico que procurava o registro espontâneo do real e intencionava se contrapor a este tipo de produção realizada de forma controlada. Alguns dos primeiros filmes produzidos com esta tecnologia foram *Primárias*, de Robert Drew (1960) e *Crônica de um verão*, de Jean Rouch e Edgar Morin (1961).

A *Ópera Mouffe*, realizado às portas deste movimento, não utiliza som direto, diálogos ou ruídos, não há silêncios, e o que ouvimos é estritamente a música composta por Georges Delerue⁴⁷, acompanhada de versos cantados, escritos por Varda.

A música escrita por Georges Delerue se inspira fortemente naquela que Kurt Weil compôs para a Ópera dos Três Vinténs – mesma tonalidade paródica, mesma instrumentação de fanfarras e sopros com sanfona, mesmo ritmo sincopado até a nota final estirada que acompanha a silhueta da jovem mulher grávida que carrega os seus cestos no final do filme e

⁴⁷ Georges Delerue foi um importante compositor de filmes da *Nouvelle Vague*. Colaborou com Varda também em *Documentira*, com François Truffaut (*Jules e Jim*, *O último metrô*, *A noite americana*, *A mulher do lado*), com Jean-Luc Goddard (*O Desprezo*), com Oliver Stone (*Platoon*), entre outros.

que depois devora com avidez a sua rosa. Essa música acompanha, além das imagens, as palavras de uma música reagrupadas em quadras, sempre segundo um modelo brechtiano, palavras facilmente identificáveis. Elas trazem o único material verbal⁴⁸, num filme onde as imagens são mudas, no sentido de que elas não comportam palavras nem som sincrônicos, mas a trama musical substitui pelo seu ritmo as palavras que faltam: isto é particularmente evidente quando Varda, no início do filme, encadeia uma sucessão rápida de closes de mulheres velhas, as comadres dessa pequena aldeia parisiense, que fazem a feira cotidiana para conversar com suas vizinhas.⁴⁹

Se, a título de investigação, assistirmos à *Ópera* de forma silenciosa, perceberemos que, nas imagens, não há qualquer invocação dramática do som. No fluxo narrativo estabelecido ou no interior das imagens nada parece acontecer que seja disparado por um grito, uma frase, um ruído ou alguma informação sonora, ainda que oriunda do extra-campo, e que mobilize a ação dos personagens, ficcionais ou não. Neste sentido, *A Ópera Mouffe* assistido sem a música, pode, em primeira instância, ser absorvido como um filme silencioso, ainda que, obviamente, esta experiência seja distinta daquela sugerida pelo filme com a música. Podemos dizer que a melodia e a letra cumprem uma função estrutural, uniformizando as sequências, reiterando sua forma capitular, suavizando os cortes, sustentando o tempo. A música não transcende as imagens, está em consonância com elas e a seu serviço.

Para observar e analisar a estrutura som/imagem de um filme, podemos recorrer a um processo conhecido chamado *método das máscaras*. Este método consiste em visionar várias vezes uma dada sequência, observando-a ora com som e imagem juntos, ora mascarando a imagem,

⁴⁸ Aqui, Michel Marie ignora as cartelas que dão título e tematizam as sequências, assim como algumas placas que aparecem no filme: “Trocamos as cabeças defeituosas”, “À confusão das senhoras” e “À tentativa de Santo Antônio”.

⁴⁹ MARIE, Michel. “La Frontière documentaire/fiction...”, *op. cit.*, p. 3 (tradução nossa).

ora cortando o som. Temos assim a possibilidade de ouvir o som tal como é, e não como é transformado e mascarado pela imagem; e de ver a imagem tal como é, e não recriada pelo som. Para isso, é também necessário aprendermos a ver e a ouvir simplesmente, sem projetarmos sobre as nossas percepções aquilo que sabemos de antemão. Isto é possível, mas exige uma certa disciplina, bem como humildade. É que estamos de tal forma habituados a <<falar sobre>> e a <<escrever sobre>> as coisas sem que estas resistam, que nos irritamos ao ver essa estúpida matéria visual e essa vil matéria sonora desafiarem os nossos preguiçosos esforços de descrição, e somos tentados a renunciar para concluir que, por fim, a imagem e sobretudo o som são coisas subjetivas.⁵⁰

A título de contraponto, um exemplo de como a música pode transformar em profundidade a experiência imagética é *The End* (1992), curta-metragem também realizado sem diálogos, do cineasta armênio Artavazd Pelechian. O filme é construído a partir dos registros de pessoas viajando no interior de um trem: closes, olhares, gestos e expressões. O ritmo é marcado pelo som dos trilhos em movimento, um ruído de impacto e uniforme, quase mântico, com pequenas variações na relação com o som do vento, principalmente quando a câmera está do lado de fora dos vagões. A extensão e a repetição desses sons torna-os música e faz com que a entrada da trilha sonora, casada às imagens do túnel e da paisagem que se seguem, aconteça como uma epifania, trazendo traços espirituais e metafísicos da natureza humana, características sugeridas pelo sentido do título do filme.

Eu não imagino meus filmes sem música. Quando estou escrevendo um roteiro, devo desde o começo prever a estrutura musical do filme, os acentos musicais, o caráter emocional e rítmico da música que será necessária para cada trecho. Para mim, ela é antes de tudo a música de

⁵⁰ CHION, Michel. *A audiovisão – som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011, p. 146.

uma ideia que exprime, em união com as imagens, o significado daquilo que está sendo apresentado. Para mim, ela é também uma música da forma. Quero dizer que a forma da sonoridade musical de cada momento depende da forma do todo, de sua composição, de sua duração.⁵¹

Tendo em vista esse potencial de encontro entre música e imagens, através da relação em profundidade do que vemos com o que ouvimos, podemos refletir sobre a composição de *A Ópera Mouffe*, o que ela realiza em termos de sentido, de narrativa e de montagem. Sem grandes surpresas, a música opera alterando a percepção dramática de tempo, que flutua em termos de ritmo em sua extensão, mudando de forma sincrônica às sequências às quais está vinculada. Ou seja, sempre que a montagem dá origem a uma nova sequência, a música altera seu andamento e ritmo. O tom circense e jocoso de alguns trechos talvez seja sua maior contribuição ao filme, uma vez que, sem ela, dificilmente poderíamos apreender o sentido irônico ou cômico contido em algumas imagens. Assim como, sem a música, alguns planos soariam mais longos e mais tristes, e o filme mais pessimista como um todo.

Embora não haja signos que evoquem um circo, o filme começa aludindo a um espetáculo circense, através da utilização da música sobre a imagem da mulher grávida nua e de costas. Assim que os créditos iniciais acabam, ela adquire um tom mais intimista, com menos volume de instrumentos e um ritmo mais lento, acompanhando os planos do corpo da mulher. No primeiro plano da feira, esse registro circense retorna, mudando de tom novamente para apresentar o filme e seu suposto mote, através da letra que sugere uma narração, forjando um falso sincronismo com a imagem de um músico de costas: “A Ópera Mouffe, à primeira vista, ao primeiro acorde...é comida...”

Em relação ao aspecto cômico invocado pela música, na segunda sequência do

⁵¹ PELECHIAN, Artavazd. In LABAKI, Amir (org.). *A Verdade de Cada Um*, op. cit., p. 171.

filme ela atua de forma a estereotipar o diálogo das mulheres que conversam (denominadas de “comadres” por Michel Marie), fazendo as vezes de suas vozes e tornando-as tagarelas, impondo aos movimentos de cabeça, gestos e movimentos labiais uma velocidade antinatural e mais rápida do que na realidade elas possuem (sem a música, observamos duas mulheres conversando em ritmo normal). Da mesma forma, as imagens dos mancos na sequência “Alguns” tornam-se menos dramáticas com a presença da trilha sonora.

A música evolui através de pontos de virada, geralmente com o surgimento de cartelas que marcam o início da sequência seguinte, repetindo-se e alternando-se em ritmo para as sequências amorosas, com imagens simbólicas ou com conteúdos mais reflexivos (os bêbados, os desaparecidos, por exemplo), e através da profusão de instrumentos que evocam o circo nas sequências de imagens que mostram o cotidiano da rua Mouffetard. A exceção acontece na sequência “O sentimento da natureza”, onde a música começa a se levantar pouco antes da entrada da imagem da pomba presa em um recipiente de vidro, mantendo seu andamento na sequência posterior, “Da gravidez”, e na sequência “Felizes Festas”, onde ela tem seu ritmo freado a fim de acompanhar o romantismo do encontro amoroso. Na sequência 10, “Da Embriaguez”, a música parece recuar em relação às imagens das pessoas, sendo que na seguinte, “Das Angústias”, ela torna-se um ruído muito agudo, exacerbando o sentimento de inquietude e aflição que os olhares dos bêbados nos revelam.

No conjunto, o filme possui uma consonância audiovisual, com imagens e letras da música concatenados de forma a sugerir sentidos e convergir poeticamente, nunca operando de forma assertiva ou estabelecendo significados objetivos. A letra tem função de comentar o que a imagem revela, como uma espécie de narração, sem emprestar sentidos óbvios em relação a imagem, ou vínculos sonoros diretos (as

únicas exceções são: a imagem do músico de costas, falsamente sincronizada com a entrada da letra cantada, e as mulheres conversando, já citadas anteriormente).

A seguir, a letra completa da música no filme:

A Ópera Mouffe, à primeira vista,
Ao primeiro acorde... é comida

Entre silêncio e gato
Entre nossos braços
Você está aqui, você sonha em outro lugar
Eu estou em outro lugar, eu sonho aqui.

Havia uma praia
E o sol irrita o olho

O peixe no ovo
A bela gema na casca
E a pomba, a pomba na água.
Eles eram recém-nascidos
Um, outro, alguns
Um, outro, alguns

Vivos estão ausentes
Mortos estão desaparecidos.

É a Mamãe Carnaval
É o Papai Noel
O amor, a criança,
E o Dia dos namorados

O sono pesado
Flerta com a morte
Quem bebe, janta
Quem bebe, dorme.

Entre o asco e o desejo
Entre a putrefação e a vida.

Rua Mouffetard (1951), Robert Doisneau

A Ópera Mouffe (1958)

CAPÍTULO 2. DEMÉTER, VÊNUS E VARDÁ

A *Ópera Mouffe* é um marco na filmografia de Varda: é a partir da grávida autora do caderno de notas que a cineasta funda um olhar pessoal que irá ecoar em vários de seus filmes posteriores. Esta “personagem-corpo” é o canal discursivo das transformações que a gestação provoca na própria autora e um dos elementos que direcionam o filme e seu cinema rumo à uma dimensão mais subjetiva, uma vez que a própria Varda passa a se colocar no foco narrativo e uma forma feminina e pessoal de expressar o mundo começa a se manifestar com mais força. O que brota em Varda enquanto gesta sua filha e realiza *A Ópera Mouffe* é a essência de seu cinema, em si feminino: a mulher que filma como mulher.

O olhar apresentado no filme é complexo porque a mulher expressa nele tem múltiplas faces e suas características são, em primeira instância, excludentes. Mas no filme esta mulher supera dualismos: é mãe e amante, tem fome e ojeriza, projeta no mundo suas aflições, mas também seus desejos. É aberta e sem tabus.

É no corpo grávido de *A Ópera Mouffe* que se erguem dois arquétipos que serão consolidados como pilares na filmografia de Varda: as figuras de Deméter e

Vênus-Afrodite⁵². A partir deste filme, vários outros serão conduzidos por personagens que expressam uma ou outra, ou mesmo ambas, destas imagens mitológicas. Essa perspectiva, construída sob os signos da mãe ou da amante, será perpetuada e complexificada em filmes nos quais a cineasta desenvolve e aprofunda questões relativas à sua posição no mundo como indivíduo e como mulher: a musa inspiradora da arte em *As tais cariátides* (1984), a beleza para além dela em *Jane B. por Agnès V.* (1987); a batalha entre o belo e a morte em *Cléo de 5 às 7* (1961), as armadilhas no relacionamento afetivo em *As duas faces da felicidade* (1964), a mulher estagnada em *Documentira* (1980); e o feminino liberto em dois filmes-irmãos de *A Ópera Mouffe: Resposta de mulheres* (1975) e *Uma canta, outra não* (1976).

O caminho aberto por este pequeno curta conduz a obras que enunciam os arquétipos de Deméter e Vênus sob vários prismas, mas em seus filmes anteriores nem a maternidade nem a arte/sensualidade estavam tão compostos como características estruturais das personagens femininas. Em *La Pointe Courte*, uma mãe é apresentada logo aos 3 minutos do filme, quando a vemos em uma mesa cercada por seis filhos pequenos, com mais um no cômodo seguinte, deitado doente em um caixote de madeira. Esta personagem é uma mulher condenada pela maternidade, mas suas questões não estão no foco narrativo: *La Pointe Courte* traz o lugar de origem do personagem Lui (“Ele”) e sobretudo o território masculino. As personagens femininas são coadjuvantes, donas-de-casa, mães, esposas, filhas que precisam da autorização paterna para o movimento óbvio do casamento ou mulheres que julgam moralmente outras mulheres. A personagem de Silvia Monfort vive o conflito de um relacionamento sem surpresas, onde o amor está envelhecendo, mas sua angústia é

⁵² Ceres e Deméter são os nomes, respectivamente grego e romano, da mesma divindade. Da mesma forma, temos Vênus e Afrodite. Contudo, optamos por não usar o nome Ceres no caso do primeiro arquétipo, pois ele está praticamente em desuso pela maioria dos autores e obras que são referência para esta dissertação. No caso do segundo arquétipo iremos empregar as duas denominações devido ao uso corrente de ambas, como sinônimos que são, e como aparecem em algumas citações apresentadas.

existencial, não pertencendo exclusivamente ao gênero feminino. Uma das sequências finais é emblemática: antes do baile acontecer no vilarejo, os homens se fartam em um banquete ao redor de uma grande mesa, enquanto as mulheres esperam - do lado de fora.

Tanto Deméter surge timidamente em *La Pointe Courte*, quanto Vênus em *Ó Estações! Ó Castelos!*. Por estar no domínio da arte, a arquitetura que move o filme é território de Afrodite. Mas aqui não há propriamente personagens femininas, não há diálogos, não há demandas feministas em foco, apenas as imagens de duas mulheres bonitas desfilando trajes e gestos, poses e olhares mudos nos castelos medievais. Ambos os arquétipos não são problematizados até a chegada de *A Ópera Mouffe*, no qual um e outro ganharão foco, e ambos serão expandidos através da “personagem-grávida” para além dos valores aceitos pela sociedade patriarcal.

Deméter e Vênus são duas das múltiplas faces femininas amplamente cultuadas e experienciadas no paganismo, que foram aos poucos condenadas à sombra – assim como Atena, Perséfone, Hera, Ártemis, Hécate, Lilith, Héstita. À medida que o Cristianismo emergiu, ancorado sobretudo na misoginia e obsessão contra o sexo, transfigurou a visão pagã que se estabelecia no contato com a natureza, nos ciclos da terra e da lua, e honrava o corpo feminino como templo sagrado. Nas religiões de base matriarcal, atividades humanas como plantio e colheita eram consagradas através do ato sexual em cultos religiosos que uniam homens, mulheres e natureza, em rituais como Beltane⁵³. A religião Católica deu raízes profundas à condenação das mulheres através da ideia do pecado original e promoveu a aversão ao corpo que nos obstrui até hoje. Essa ideia sustentou o celibato e condenou o contato sexual com uma mulher, considerando-o profano aos sacramentos da nova religião. Contudo, ainda que soe

⁵³ Ver: EISLER: Riane. *O Cálice e a Espada*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2008.

estranho, não há indícios de que Jesus desprezasse as mulheres: ao contrário, ele se compadecia da nossa já então condição de inferioridade e tinha seguidoras íntimas, como Maria Madalena⁵⁴. Mas, ao impor o culto a um Deus único e masculino, o cristianismo que se ergueu com a religião Católica ajudou a subjugar o feminino totalmente, condenando às sombras as divindades femininas.

Entre os arquétipos vilanizados estavam Vênus e Deméter. Ambas são regidas pelo amor, onde a fonte de plenitude é o outro: Deméter está voltada para os filhos, Vênus para o amor adulto. As duas vivem potencialmente seus corpos – diferentemente de Atena, por exemplo, que se realiza no campo mental, ou Perséfone, voltada para a espiritualidade. Deméter é a mãe que dá a vida, nutre e se identifica com as atividades da maternidade quase à exclusão de outros interesses, enquanto Vênus é a musa da arte e do amor livre. Deméter é instinto, comida, calor, sono suficiente; Vênus é autoconfiança, prazer e beleza do corpo físico. Deméter é a grávida autora do caderno de notas; Vênus é a moça bonita nas sequências encenadas em um quarto e na feira da rua Mouffetard.

Na mitologia grega, Deméter é a Deusa da agricultura e das estações do ano, filha de Cronos e Reia. De seu relacionamento com Zeus, nasceu Perséfone, e é o rapto desta, contada nos Mistérios de Elêusis, que serve de base para uma das celebrações pagãs mais importantes da história, que garantia a fertilidade da terra e o êxito das colheitas. O mito antigo narra como a Mãe-Terra, Deméter, perde sua única filha, a donzela Perséfone, raptada por Hades, o senhor do reino dos mortos que viria a ser seu noivo. Após a queda de Perséfone, Deméter chora e a terra torna-se infértil. Acreditava-se que a invocação a Dionísio e a dança em honra das duas deusas poderiam fazer Perséfone retornar ao mundo dos vivos, tornando Deméter feliz de

⁵⁴ Ver: PAGEL, Elaine. *Os Evangelhos Gnósticos*. São Paulo: Editora Cultrix, 1990.

novo e trazendo de volta a fertilidade à terra. O ritual de iniciação de Elêusis acontecia com os peregrinos cruzando as fronteiras entre os dois mundos – fisicamente, um caminho sagrado nos limites de Atenas – e encontrando-se com os espíritos dos mortos. O segredo dos Mistérios de Elêusis é o eterno movimento morte-renascimento, o encontro com os espíritos que habitam o interior da terra e permitem o florescimento do que se planta sobre ela, as sementes que morrem antes da fecundação para só então brotar. Contudo, ninguém jamais soube o que acontecia concretamente no interior dos ritos. Autores antigos dizem que o que era vivenciado nas câmaras iniciáticas dos santuários de Deméter eram experiências de visão que não podiam ser reveladas, sob pena de morte.⁵⁵

Deméter não é exatamente uma esposa, ela não está preocupada com a instituição do casamento (como Hera); ela traz consigo a energia das cavernas em forma não-diluída. A história de Deméter também estava ligada de uma maneira intensa (e que ninguém compreende inteiramente) com a capacidade de deixar de ser menina. (...) Deméter era evidentemente útil nesta área. Ela perdeu sua filha. Sua filha foi para baixo, não para cima, da terra. As mulheres passavam os três dias dos festivais de Deméter chorando pela garotinha que perdiam ao se tornarem adultas. Evidentemente, isso significava que, se aceitassem ser transformadas por Deméter, teriam que deixar para trás a condição de filha, e esta é uma dor terrível. Uma parte da mulher ia para baixo da terra. Deméter ensinava as mulheres a chorar por isso. Tão logo se chora, já se está embaixo da terra, tornando-se parte de todas as coisas criadas que crescem e florescem com as perdas.⁵⁶

Estes ensinamentos de Deméter não nos chegam mais. Na ausência de rituais de morte e renascimento, o luto pela filha que cresce ou a perda da identidade que se

⁵⁵ Ver WOOLGER, Jennifer Barker; WOOLGER, Roger J. *A Deusa interior*. São Paulo: Cultrix, 2005.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 217.

tinha, do lugar de filha quando nos tornamos mãe, não são mais vivenciados espiritualmente. A maternidade que reorienta nosso ser e nossos corpos é muitas vezes um choque tão inesperado quanto insuperável. E estes sentimentos estão em *A Ópera Mouffe*: ao realizar o filme, Varda cria seu próprio ritual de passagem através da feira, dos legumes e dos transeuntes, da expressão da angústia de morte, do desejo de sexo, do peso da maternidade, do olhar para o outro e da forma como se compadece dele. Varda olha para cima e para baixo, para a vida que cresce dentro do seu corpo e a morte que a espreita através dos mendigos e bêbados da rua Mouffetard, apresentando sua jornada rumo à Deméter de forma sensível e profunda.

Internamente ela sentirá com intensidade sempre crescente que encerra algo em si, que se tornou um recipiente maior, que há em seu interior uma enormidade até então inconcebível. Se alguma vez existiu terra como mãe, é ela agora. Seu corpo também é tomado por transformações físicas: ela se sente transbordando de leite, repleta de novos fluidos e sumos, assolada de estranhos apetites, sobrepujada por um enjoo debilitante; pele, cabelo, cútis, tudo fica diferente. Tudo é parte do grande despertar da consciência de Deméter, agora como mãe prenhe de um fruto.⁵⁷

Apesar de seu culto ter sido condenado e o mito submergido, Deméter é um arquétipo que em parte sobrevive ao Cristianismo. O culto à terra, o protagonismo feminino na religião e o sexo como ato sagrado foram subjugados, mas a necessidade de uma divindade materna permitiu a sobrevivência de uma Deusa-Mãe na figura de Maria, a mãe de Jesus. E é essa ideia de maternidade que oprime as mulheres – principalmente aquelas que não querem ter filhos ou não se identificam com o arquétipo de Deméter –, pois Maria é uma divindade idealizada, uma mãe santificada e virgem. Muito diferente dela, Deméter despeja sua ira sobre a terra ao saber que sua

⁵⁷ *Ibid.*, p. 277.

filha foi raptada, retirando a fertilidade dos solos, permitindo a fome e ameaçando os seres humanos. Ao afastar a Deusa-Mãe da natureza, em cuja base histórica estava a ideia de cópula com a terra que deveria ser vivenciada nos corpos dos homens e das mulheres nas fogueiras rituais, a Igreja Católica criou uma Virgem Santíssima, uma proposta falaciosa de maternidade, um ideal inatingível a nós mulheres e responsável em grande parte por nossos sentimentos de culpa enquanto mães. Varda não compactua com tais valores, pois a maternidade em *A Ópera Mouffe* não é celestial: ao contrário, a cineasta apresenta um olhar que expressa metaforicamente os obstáculos impostos ao se gerar um filho.

No final da sequência 10 (01:14:04;22), a câmera segue uma mulher grávida que caminha lentamente em uma calçada tendo ao fundo uma parede alta. Ela parece cansada, carrega duas sacolas cheias e bastante pesadas, uma em cada mão. A sacola da mão direita contém batatas e a outra, blocos cerâmicos de construção. A câmera a acompanha no plano seguinte desviando de uma freira que passa em sentido contrário, em um enquadramento muito parecido com o primeiro, embora mais aproximado. O peso das sacolas, com algumas batatas que caem pelo chão, a obriga a parar e descansar, quando podemos ver seu semblante cansado. Através destas imagens, Varda explicita as agruras da maternidade e desconstrói a ideia de mãe como uma mulher amplamente realizada. Ao mostrar Deméter arrastando sacolas como fardos, contendo um alimento base para o corpo e um material bruto base de sustentação, a

cineasta derruba a maternidade idealizada, tornando claro que uma mãe precisa, ao mesmo tempo, nutrir e dar estrutura – o que não acontece sem pesar.

No filme, esse movimento de descolamento da ideia de maternidade imposta pela sociedade evolui sobretudo porque, ao lado do arquétipo de Deméter, Varda edifica outro, também muito potente: Vênus, nome romano da Deusa conhecida como Afrodite no panteão grego. O relato de Hesíodo mostra Vênus nascendo dos órgãos genitais decepados de seu pai tirano, Urano. Para Jennifer e Roger Woolger, trata-se de uma reversão psíquica, na medida em que o maior símbolo do masculino, o pênis, origina um arquétipo feminino muito forte em termos sexuais: “Hoje, como na Grécia antiga, a abundante sexualidade de Afrodite aparece como uma reação a um controle mental excessivo vindo de cima por parte do masculino”⁵⁸. Essa colocação apresenta a base para muitos dos conflitos do patriarcado frente a ela, como sua rebeldia em relação à monogamia, uma das formas de dominação encontradas pelos homens para garantir a legitimidade de seus filhos. Mas não só: a independência e a autoconfiança de Afrodite impedem que os artifícios do mundo masculino tenham poder sobre ela, ao mesmo tempo em que os homens tendem a se prostrar fascinados por sua força e magnetismo. Em relação às mulheres, o poder de atração que ela exerce pode ser intimidante, principalmente para aquelas escravizadas em outros arquétipos mais simpáticos ao patriarcado, como Hera, mulher de Zeus, presa ao casamento e geralmente submissa aos valores das tradições familiares.

Na época da criação dos primeiros deuses, Gaia, a Mãe Terra, e Ouranos, o Pai Celeste, haviam dado à luz muitos filhos divinos. Dentre os últimos a nascer estavam os Titãs, filhos monstruosos que odiavam o pai. De modo que Ouranos lançava-os de volta à pobre Gaia cada vez que um surgia. Finalmente, um dos filhos mais jovens, Cronos, que também

⁵⁸ *Ibid.*, p. 119.

odiava o pai, voltou-se contra Ouranos e castrou-o com uma foice de pedra que Gaia fizera especialmente para castigar seu cruel companheiro. Sem atinar, Cronos lançou então o membro decepado por sobre os ombros, e este caiu por terra. Das gotas ensanguentadas brotaram as Fúrias e os Gigantes, mas o membro genital caiu em tormentoso mar, onde foi carregado pelas ondas. Da espuma que se formou em torno do pênis decepado foi crescendo uma menina. Ela foi primeiro levada pelo mar até Citera, e depois para Chipre, sempre envolta pelas ondas. Lá a linda Deusa aportou com seus dois companheiros, Eros, cujo nome significa Amor, e Hímeros, cujo nome significa Desejo. Quando tocou terra firme, a relva brotou debaixo de seus pés. Seu nome, para os mortais, era Afrodite, que significa “nascida da espuma”. (...) No Olimpo foi recebida por todos os outros Deuses e Deusas e lá rege todos os atos de procriação e todos os aspectos das artes do amor e da beleza.⁵⁹

No mito, esse poder de atração resulta em triângulos amorosos envolvendo Ares, o deus da guerra, Hefesto, o divino ferreiro, ou até mesmo Zeus. Em *Ópera*, a personagem feminina que se aproxima de Afrodite é bela, livre sexualmente e também vértice de um triângulo. Nas cenas do quarto (sequências 3, ‘Dos Amantes’ e 8, ‘Felizes Festas’), ela se relaciona com dois amantes diferentes, um dos quais se encontra com ela na feira da rua Mouffetard, despertando ciúme em um outro. Aqui o aspecto de Afrodite é explicitado na ideia do amor livre e no desprezo pela monogamia.

Sequência 3, ‘Dos Amantes’

⁵⁹ Ibid, p. 120.

Sequência 8, 'Felizes Festas'

As imagens de sexo e nudez em *A Ópera Mouffe* foram objeto de censura:

(...) antes de partir a Bruxelas, grávida de oito meses e meio, eu quis que alguns profissionais assistissem ao filme: Braunberger, Marker, Dauman, Resnais ... Reservei então uma projeção no Filmax.

Vou ao laboratório Vitfer buscar a primeira cópia e eles me dizem: “o diretor do laboratório quer vê-la”. Entrei no escritório dele, minha barriga precedendo-me.

- Senhora...

- "Senhorita", eu disse de forma agressiva.

- Há leis que proíbem que os laboratórios entreguem filmes pornográficos. Você não pode levar esta cópia.

- Mas senhor... eu trouxe o dinheiro para pagar e vou para o Filmax onde o projecionista está aguardando a cópia.

- Ah, é? Vejo mais você indo a Pigalle.⁶⁰

- Se o senhor não acredita em mim, venha comigo ao Filmax e provavelmente encontrará seus clientes Dauman e Braunberger.

E, de fato, acompanhada pelo Sr. Lézé, diretor do laboratório Vitfer, cheguei ao Filmax. Ele viu seus clientes, me permitiu pagar e ficou para lavar a vista. (...) Quando vemos o filme hoje, nem conseguimos entender como as cenas dos amantes podem ter sido consideradas picantes.⁶¹

Nas cenas dos amantes, a delicadeza dos enquadramentos, a disposição dos corpos dos atores e o contato físico entre eles sugeriam uma relação sexual na qual a

⁶⁰ Pigalle é um bairro parisiense bastante conhecido por seus cabarés, teatros, sex-shops e pontos de prostituição.

⁶¹ VARDA, Agnès. *Varda par Agnès, op. cit.*, p.115 (tradução nossa).

mulher está aberta ao prazer compartilhado com o companheiro, sem tabus: uma mulher à vontade com seu próprio corpo, ciente de sua beleza. Mas, além das sequências dos enamorados, Vênus-Afrodite surge também de forma simbólica, através do signo da pomba e da rosa:

“Golden” (dourado) era o epíteto mais frequentemente usado pelos gregos para descrever Afrodite; significava “bonita” para os gregos. E de acordo com Paul Friedrich, notável erudito de Afrodite, ouro/mel, ouro/discurso, ouro/sêmen estão linguisticamente ligados, simbolizando os valores mais profundos de procriação e de criação verbal de Afrodite. Ela era associada com pombas, aqueles pássaros enamorados arrulhando, e cisnes notados por sua beleza e acasalamento; com flores, especialmente rosas, tradicionalmente as dádivas dos amantes; com doces fragrâncias e frutas, especialmente maçãs douradas e romãs sensuais vermelho-paixão, símbolo compartilhado com Perséfone.⁶²

A imagem da pomba presa em um recipiente de vidro, tentando se libertar, alude metaforicamente à liberdade sexual que podemos usufruir, mas que são contidas e sufocadas pela sociedade. Esse sentido é ainda mais aprofundado diante da imagem que Varda nos fornece a seguir, na mesma sequência: uma mulher correndo em câmera lenta, de vestido e cabelo solto, sorrindo e livre. Muitas das características de

⁶² BOLEN. Jean Shinoda. *As Deusas e a Mulher*. São Paulo: Editora Paulus, 1990, p. 321-322.

Afrodite não podem ser toleradas em uma mulher, sobretudo a liberdade sexual. A forma natural como se relaciona com seu corpo, a sensualidade com que conduz seus relacionamentos, o magnetismo que ela exerce, sua percepção sexual, tudo nela ameaça a estrutura patriarcal. Afrodite é sobretudo erótica e a moral social acorrenta as mulheres sob as faces idealizadas e assexualizadas de mãe e esposa: a mulher deve casar-se para então ter filhos. Afrodite e Deméter não podem habitar um mesmo corpo. Naturalmente pagã, Afrodite é um insulto ao patriarcado. E Deméter, em sua face domesticada, deve estar a serviço dele, devidamente acorrentada ao matrimônio sem jamais compartilhar da tão condenada postura venusiana.

“À confusão das senhoras” e “À tentação de Santo Antônio”: Afrodite e Deméter nas fachadas da rua, imagens que precedem a chegada da grávida (com véu mariano) à floricultura

Em *A Ôpera Mouffe*, Varda põe em foco um conflito que se encontra no seio da sociedade moderna, ao apresentar e aproximar essas duas representações arquetípicas, culturalmente díspares e excludentes. O movimento do olhar da cineasta para a rua Mouffetard é a primeira forma de manifestação plena de Deméter em sua obra, mas também de Afrodite. Embora a ordem patriarcal não permita que elas se misturem, Varda transgride essa interdição: ambos os mitos se encontram na grávida que olha para carnes e legumes, transeuntes e bêbados na rua, contagiada pelo amor livre e delicado das sequências encenadas. Afrodite surge também através de imagens que interferem nesta aventura do olhar gestante, na pomba que se movimenta

buscando se libertar do recipiente de vidro, nas fachadas que aludem ao sexo e a recordam que a maternidade não deve se fechar em si mesma, e que a mulher pode transcender as dicotomias virgem-prostituta/ mãe-amante. Mas o encontro entre os arquétipos acontece sobretudo com a rosa abocanhada de forma inesperada e inusitada. E neste momento Varda vai além, adotando o véu, signo divino de Maria representado no lenço usado pela mulher grávida. É nesta imagem final de *A Ópera Mouffe*, quando ela come uma rosa, que Deméter integra Vênus e ambas se tornam uma.

O movimento inesperado da mulher grávida gera estranhamento. Carregado de conteúdo simbólico, trata-se de um ato incômodo, porém em consonância com as várias sequências do filme cujos sentidos não nos são entregues de forma imediata.

Como a própria Varda já confidenciou, o filme foi realizado de forma instintiva⁶³. Ainda assim, esta jornada pode ser considerada iniciática, uma vez que gerou desdobramentos em várias outras obras de Varda.

Um filme feminino na primeira pessoa

A *Ópera Mouffe* é um filme de 1958 que se impõe principalmente a partir da condução narrativa, nascida de uma ideia ampla de maternidade que reivindica sua sexualidade ao dirigir o olhar para o universo interior e ao redor: o corpo nu, a miséria nas ruas, o vício dos homens, o sexo livre, a liberdade e a prisão às portas da mulher que se torna mãe. Além de assumir cinematograficamente o desafio da representação feminina, Varda vai além e toca em pontos importantes de subversão dos padrões de sexo e relacionamento vigentes, complexificando a imagem da mulher às vésperas da tão importante década de 60. A cineasta propõe, assim, um retrato da maternidade distante dos estereótipos de plenitude e amor incondicional que a confinam, ao mesmo tempo em que apresenta uma personagem livre sexualmente às vésperas da eclosão do movimento feminista.

O filme é possivelmente o primeiro documentário da História do Cinema no qual uma cineasta busca a expressão de seu universo feminino. Desse modo, o gesto de Varda se sobressai diante das realizações das diretoras que produziram filmes até o

⁶³ “No caso da *A Ópera Mouffe*, eu empurrei esse sentido de objetividade acrescentando um tipo específico de subjetividade - gravidez - que é uma espécie de super sensibilidade que escolhe ver o mundo de uma maneira particular na medida em que o interesse da mulher na criança que ela criará faz com que ela veja as pessoas ao seu redor como bebês anteriores que alguma mãe esperava. Ninguém é obrigado a pensar assim, mas não posso deixar de dizer quando vejo um mendigo... Este homem foi carregado por sua mãe, que pensou: “ele será meu filho e então crescerá para ser feliz”. Existe uma desconexão tão evidente que senti que tinha que fazer um filme sobre isso. Mas quando eu digo que esse filme foi feito por instinto, acredito que o que eu fiz foi tão instintivo que é impossível falar sobre uma estrutura.” In KLINE. T. Jefferson. *Agnès Varda: Interviews*, op. cit. (p. 5-6).

final da década de 50, e Roger Odin assinala esse caráter de ruptura ao compará-lo com as questões discutidas nas produções realizadas pelos cineastas do Grupo dos Trinta:

A única verdadeira exceção é talvez Agnès Varda e sua *Ópera Mouffe* (1958). Varda inclusive realizou muitos filmes turísticos, muitas vezes engraçados e originais: *Ô Saisons! Ô Châteaux!* (1957), *Do lado da Riviera* (1958), *La cocotte d'Azur* (1959). Esse filme se apresenta como um caderno de notas rodado em 16mm no qual A. Varda, na ocasião grávida, exprime em imagens as sensações e os sentimentos ao mesmo tempo confusos e intensos que ela experimenta olhando a vida na rua Mouffetard. A *Ópera Mouffe* anuncia um filme feminino na primeira pessoa trazendo um olhar da mulher sobre o mundo.⁶⁴

Antes de Varda, algumas cineastas se destacaram na realização de filmes, produzindo também obras documentais: Maya Deren, Nicole Védres, Esfir Shub, Leni Riefenstahl. Ainda que algumas delas estivessem cientes de suas posições secundárias – “Quem escolhe os homens que devemos admirar ou que devem nos causar problemas? Quem? Ainda vocês!”, declarava Nicole Védres na edição número 30 da revista *Cahiers du Cinéma*, em resposta à André Bazin⁶⁵ –, os temas e proposições em suas obras eram de caráter variado, sem fechar o foco, contextualizar, debater ou expressar questões pertinentes às mulheres. No interior do Grupo dos Trinta, algumas delas tiveram papéis importantes e atuaram de forma efetiva nas produções realizadas: a própria Védres e Varda, Jacqueline Jacoupy, Yannick Bellon, Madeleine Casanova Rodriguez. Contudo, não é possível dizer que elas procuraram representar questões relativas à mulher como sujeito, e muitas vezes os personagens que predominavam em seus filmes documentais reproduziam situações análogas às apresentadas pelos cineastas homens em suas produções.

⁶⁴ ODIN, Roger. *L'âge d'or du documentaire*, op. cit., p. 38 (tradução nossa).

⁶⁵ *Ibid.*, p. 36.

Sem dúvida, a questão do feminismo é uma das preocupações mais profundas de Varda e centra-se imediatamente na questão da sua própria identidade: “é difícil encontrar a identidade de uma pessoa como mulher”, diz ela a Mireille Amiel, “nas relações sociais de alguém, em particular a vida e o corpo de alguém. Esta busca por identidade tem um significado para uma cineasta: procuro filmar como mulher. Em termos de feminismo (mesmo que sempre fosse feminista, mesmo que eu me considerasse uma feminista em termos de minhas escolhas de vida, minhas ideias e, especialmente, em termos do que eu me recusei a fazer), aprendi uma grande quantidade de coisas sobre mim e sobre o feminismo graças às mulheres do movimento, as feministas e teóricas radicais americanas e depois as francesas após Maio de 68”.⁶⁶

A Ópera Mouffe nasceu dez anos antes deste histórico 1968. Na época da realização do filme, como cineasta e mulher grávida, Varda se movimentava em um mundo onde as posições masculinas e femininas encontravam-se ainda mais contrapostas pela desigualdade nas mais diversas esferas. E se voltarmos mais ainda, no ano de 1928, data do nascimento da cineasta, entenderemos que do período em que ela nasceu até a data de lançamento do filme (1928-1958), a maternidade conferia um peso fundamental que só seria redimensionado com a possibilidade de utilização dos métodos contraceptivos, que permitiriam à mulher certo domínio sobre sua

⁶⁶ KLINE. T. Jefferson. *Agnès Varda: Interviews, op. cit.*, (tradução nossa).

fecundidade. Para a cineasta e para a grávida autora desse “caderno de notas”, a pílula anticoncepcional não era uma opção. Aprovada pelo FDA em 1960, as americanas e inglesas foram as primeiras a ter acesso ao medicamento somente no ano seguinte.⁶⁷

As décadas compreendidas entre o nascimento da cineasta e a concretização de *A Ópera Mouffe* – dos anos 1920 aos 1960 – são consideradas “um período ‘entre-dois-feminismos’ a ser desbravado historicamente”⁶⁸, pois configuram uma janela de tempo que incubou o movimento insurgente em 1960, assim como as reações e as reflexões das ideias provenientes do movimento de mulheres que aconteceram no final do século XIX. Marcado pelas duas Grandes Guerras, pelo comunismo, pelo freudismo e pelos movimentos nacionalistas, o caldeirão de acontecimentos ocorridos durante essas quatro décadas ajudou a gestar a consciência feminina como sujeito, as ideias de emancipação e o desejo de transformação simbólica pelas mulheres.

No campo pessoal, Varda também se debatia em sua adolescência com os valores da sociedade a partir de suas demandas pessoais, como ela própria relata no filme *As Praias de Agnès*:

Eu era uma jovem tensa, reservada, complexada, tudo me intimidava. E eu tinha um problema a resolver: como entrar no mundo dos homens, que me assustavam e intimidavam e de quem eu tinha uma má impressão? Eu tinha que perder o estatuto de virgem. Eu tinha que encontrar um homem que cumprisse esse propósito único. Idealmente, um desconhecido atencioso. Realisticamente, um adulto atencioso.

Durante sua adolescência, a República de Vichy (1940-44), na França sob ocupação alemã, ajudou a sedimentar no país uma série de costumes a partir de uma

⁶⁷ <http://www.ahistoria.com.br/pilula-anticoncepcional/> (Acesso em: 10/01/2017).

⁶⁸ PERROT, Michelle; DUBY, Georges (org.). *História das mulheres no Ocidente*, V. 5: *O século XX*. Porto: Ed. Afrontamento, 1995, p. 15.

política familiar ultraconservadora que ajudava a condenar diretamente as mulheres à maternidade e os homens ao trabalho, ainda que sob a guerra. Tais valores estavam estruturados na combinação “mãe e dona-de-casa”, que nos anos subsequentes foi denunciada por Simone de Beauvoir no livro *O segundo sexo* (1949), através de uma profunda análise do condicionamento imposto às mulheres, sempre posicionadas de forma subordinada aos homens. Esse conservadorismo, embora semeado por séculos, foi amplamente incentivado no período entre as duas guerras, ignorando as primeiras ideias feministas que nasceram com a Revolução Industrial. Diferentemente do que comumente se aponta, as Grandes Guerras representaram um retrocesso muito grande ao movimento das mulheres. Françoise Thébaud, no ensaio “A Grande Guerra, o triunfo da divisão sexual”, afirma que a tese da guerra como emancipadora dos papéis femininos é superficial, uma vez que as mudanças foram bastante provisórias, já que as mulheres representaram papéis principais apenas temporariamente e a guerra teria reforçado as identidades femininas e masculinas em sua forma antagônica: a grosso modo, o macho defensor que luta no front e a mulher servil, que cuida da casa e dos filhos, dando suporte a eles em sua aventura de combate. Mais complexo e fundamental: “a guerra teria bloqueado o movimento de emancipação que se esboçava em toda a Europa do início do século XX e que se encarnava numa nova mulher (new woman) econômica e sexualmente independente, e num poderoso movimento feminista, tão igualitarista como imaginativo”.⁶⁹

Mesmo as feministas foram coniventes com esse retrocesso, suspendendo reivindicações para cumprir seus “deveres de mulheres” durante as guerras. Frases como “Enquanto durar a provação que faz sofrer o nosso país, não será permitido a ninguém falar aqui dos seus direitos; agora só temos, para com ele, deveres”, ou ainda

⁶⁹ PERROT, Michelle; DUBY, Georges (orgs). História das mulheres no Ocidente, *op. cit.*, p. 33.

“De pé, mulheres francesas, crianças, filhos e filhas da Pátria! Substituí no campo do trabalho aqueles que estão no campo de batalha”, foram replicadas em diversas publicações e por mulheres importantes do movimento pelos direitos das mulheres na França, como Marguerite Durand, do jornal *La Fronde*, e Jane Misme, na publicação *La Française*.⁷⁰ “O triunfo da divisão sexual”, de que fala Thébaud, foi ter domesticado um movimento que cada vez mais se insurgia, aumentava em número de adesões e fortalecia seu discurso.

Foto de Varda e sua filha Rosalie (o bebê de *A Ópera Mouffe*), presente no filme *As praias de Agnès* (2008)

No contexto histórico e social resultante desse retrocesso, Varda e outras mulheres procuraram dar voz ao que pensavam e sentiam, expressando seu olhar sobre o mundo. Na França, algumas delas, como Simone de Beauvoir - cuja leitura influenciou Varda - Colette e Marguerite Duras, se destacaram nesta primeira metade do século XX, movendo reflexões importantes sobre o papel da mulher na sociedade. Varda junta-se a elas, subvertendo no cinema, mas também a nível pessoal, os valores recebidos no entre-guerras. O despertar de sua vida sexual, relatado em *Praias*, e a filha concebida fora de um casamento definitivamente a colocam longe do padrão

⁷⁰ *Ibid.*, p. 36-37.

“mãe e dona-de-casa”. E é deste lugar, que pressupõe autonomia simbólica em relação à sociedade patriarcal, que ela lança seu olhar para a rua Mouffetard, reflete sobre si, e sobre nós mulheres.

2.1. Para além de *A Ópera Mouffe*

A filmografia de Varda é extensa e heterogênea: compreende ficções, documentários e filmes que escapam a essas classificações. No recorte escolhido para esta dissertação, algumas obras ressoam com *A Ópera Mouffe*, pois suas personagens e temáticas se desenvolvem a partir dos dois arquétipos aqui destacados – Vênus/Afroditê e Deméter, as figuras mitológicas mais recorrentes em sua obra –, ao mesmo tempo em que aprofundam o feminismo da cineasta. Varda realizou filmes que trabalham outras faces arquetípicas, como a Ártemis ferida em *Sem teto nem lei* (1985), ou a Perséfone alimentada por Atena de *Ydessa, os ursos e etc* (2004). Há ainda obras que aprofundam temas que já estavam neste curta, como *Os Catadores e eu* (2000), longa-metragem que, de certa forma, remete à *Ópera* ao retomar a relação com personagens alcólatras e revisitar o espaço da feira, desta vez atrás da cultura de restos da sociedade. Da mesma forma, seu último documentário, *Visages, Villages* (2017) ancora-se no interesse em relação ao outro, sobretudo seus rostos, aproximando-se do que ela já fizera também lá atrás e pela primeira vez, em *Ópera*.

Vários de seus filmes posteriores foram construídos a partir de protagonistas femininas que repercutem, de diferentes modos, Vênus e Deméter. Varda opta por olhar honesta e profundamente para o interior desses arquétipos e nos apresenta essas duas faces femininas tão importantes por trazerem uma série de conflitos reveladores

das nossas angústias no interior da sociedade patriarcal. Há obras em que ambas habitam uma mesma personagem e a relação entre elas, se em equilíbrio, engendra uma personalidade libertária nas mulheres retratadas. Por outro lado, há filmes em que as personagens estão esfaceladas, personificando esses arquétipos na sombra. A complexidade na construção desses filmes advém da construção de personagens femininas estruturadas a partir de seus desejos sexuais, seus medos de correr riscos, seus impulsos de realização artística e, ao mesmo tempo, seus anseios ou não de maternidade.

Dentro desta perspectiva, *As tais cariátides* (1984), e *Jane B. por Agnès V.* (1986/87) são filmes que apresentam a consciência venusiana em equilíbrio. O primeiro, de forma mais simplificada, por tratar de obras de arte e, portanto, limitado como gerador de conflitos; o segundo, ao focar numa musa do cinema que suplanta o próprio arquétipo de Afrodite, uma vez que não está encerrada em sua própria beleza ou poder de sedução.

Filmes como *Cléo de 5 às 7* (1962), *As duas faces da felicidade* (1964) e *Documentira* (1980/81), por outro lado, revelam as sombras dos arquétipos de Vênus e/ou Deméter através de mulheres presas em um só desses mitos ou no lado negativo deles.

Já em *Resposta de Mulheres: nosso corpo, nosso sexo* (1975) e *Uma canta, outra não* (1976), Varda apresenta personagens e questões que propõem a superação da dualidade forjada na relação entre esses arquétipos e uma proposta de olhar libertador para nós, mulheres, apresentando, de forma mais madura e consciente, o que *A Ópera Mouffe* já retratava de forma instintiva.

Vênus liberta: *As tais cariátides* e *Jane B.* por Agnès V.

***As tais cariátides* (1984): As musas na arte**

*Sou bela, oh, mortais! Qual um sonho de pedra,
E meu peito, em que cada um foi ferido por sua vez,
Destina-se a inspirar no poeta um amor
Eterno e mudo como a matéria.
(...)*

*Sou bela e ordeno
Que pelo meu amor não ameis mais que o Belo;
Eu sou o Anjo da Guarda, a Musa e a Madona.⁷¹*

Em *As tais cariátides*, Varda recita este e outros poemas de Baudelaire e nos conta como ele cortejou sua Vênus, Madame de Sabatier, através de escritos inicialmente anônimos, só assinados posteriormente. O último verso do poema, “a musa e a madona” aludem, respectivamente, aos arquétipos de Vênus e Deméter, mas o filme se atém estritamente à personagem da amante, à sua beleza como fonte inspiradora.

⁷¹ Trechos de *As Flores do Mal* (1857), de Charles Baudelaire, citados por Varda no filme *As tais cariátides* (tradução nossa).

“A cariátide representa um certo ideal de mulher na arquitetura. O nu na rua é visto mais frequentemente em bronze que ao vivo, mais habitual em pedra do que em carne, iluminando as calçadas de forma graciosa e lasciva”, nos diz Varda ao narrar o filme. *As tais cariátides*, um pequeno curta de 11 minutos, é um passeio pelas Vênus presentes na arquitetura de Paris. Através de travellings, closes ou planos gerais, os movimentos de câmera revelam os corpos e a beleza das esculturas que habitam a cidade, enquanto Varda discorre sobre as musas que inspiram os poetas a cantarem o amor e seus corpos belos.

Em geral, pensa-se na Deusa como apenas uma deidade da fertilidade. Ela é musa. Ela inspira a poesia. Ela inspira o espírito. Portanto, tem três funções: primeiro, nos dar a vida; segundo, nos receber na morte; terceiro, inspirar nossa realização espiritual poética.

Nas primeiras tradições as deidades eram parte humanas, parte animais. À medida que a humanização se tornou mais evidente – e as pessoas mais conscientes da distinção entre o modo humano e o modo animal – o animal se transformou em veículo ou companheiro da Deusa. A energia daquela terceira função espiritual da Deusa é representada como sendo uma ave – a pomba foi sempre o principal pássaro de Afrodite, e o pavão de Hera.⁷²

⁷² CAMPBELL, Joseph. *Deusas – Os mistérios do divino feminino*. São Paulo: Palas Athena, 2017, p. 69.

As Vênus pré-históricas: Vênus de Willendorf, Vênus de Menton e Vênus de Lespugne⁷³

As primeiras esculturas femininas eram imagens da Deusa na sua totalidade e continham características de diferentes arquétipos femininos - segundo Campbel, Hera, Deméter (a mãe), Vênus (a musa) ou ainda Perséfone (a morte) - entre outras. Aos poucos, e sobretudo a partir da dominação cristã, o culto ao feminino foi subjugado e a Deusa fatiada para que ela perdesse poder e, então, um Deus em totalidade pudesse emergir como único. Assim, deusas específicas ganharam forma, com características diferentes.

Representada desde a pré-história, muitas esculturas foram nomeadas como Vênus⁷⁴ – e ela é provavelmente a figura mitológica mais cultuada nas artes a partir de obras de músicos, escultores, pintores, escritores e poetas, devido a seu poder de catalisar a força criativa dos artistas. Datadas de 24.000 a 19.000 a.C, suas representações remontam ao período Paleolítico, sendo possivelmente a Vênus de Milo a escultura mais conhecida, de data atribuída a II a.C. e de autor desconhecido.

⁷³ NEUMANN, Erich. *A Grande Mãe*. São Paulo: Editora Cultrix, 2006, ilustrações finais, p. 1c.

⁷⁴ Embora caiba salientar aqui que trata-se de um hábito moderno referir-se à divindade latina para nomear estatuetas femininas remanescentes de culturas pré-históricas, muito anteriores à grega ou à romana, seu uso sendo, portanto, simbólico.

Afrodite, deusa do amor e da beleza, a quem os romanos chamavam de Vênus, era a mais bela das Deusas. Os poetas falavam da beleza de seu rosto e de seu corpo, de seu cabelo dourado e de seus olhos brilhantes, pele suave e bonitos seios. Para Homero, ela era “uma amante do riso”, dotada de irresistível encanto. Era assunto predileto dos escultores, que a retratavam despida ou parcialmente vestida, o que revelava seu corpo gracioso e sensual – a Vênus de Milo e a Afrodite de Cnidos, conhecidas por nós apenas através das cópias romanas, são as mais famosas de muitas delas.⁷⁵

Como cineasta intensamente ligada às artes plásticas, o filme é uma pequena ode de Varda a essas representações de Vênus que atravessaram a história, realizada por vários artistas: “...é necessário manter as cariátides de Paris. Eu ando, eu descubro, eu filmo e vejo que a maioria data da década de 1860. Não posso deixar de pensar em Baudelaire, que escreveu belos poemas que podem acompanhar esse sonho de mulheres de pedra.”⁷⁶

Jane B. por Agnès V. (1986/87): Vênus na totalidade

Jane Birkin é Vênus totalmente, mas não só.

“Porque fazer um filme sobre Jane? Porque ela é bela. Eu a vejo como uma musa, uma musa romântica”, diz Varda durante o filme. No início, a cineasta pede que Jane faça algo que admite não gostar, que resiste e evita: olhar direto para a câmera. “É embaraçoso. É muito pessoal, como encarar alguém”. Para Jane, encarar a câmera não é como olhar no espelho, como sugere a cineasta, pois está sendo observada. Varda monta então um jogo entre espelho e câmera, entre Jane e a própria Varda.

⁷⁵ BOLEN. Jean Shinoda. *As Deusas e a Mulher*, op. cit., p. 63.

⁷⁶ <http://www.cine-tamaris.fr/films/les-dites-cariatides> (Acesso em: 02/01/2018.)

Jane é a musa inspiradora da cineasta, que aos poucos a revela para além de sua beleza, permitindo emergir sua sensibilidade e inteligência. Jane é sobretudo Afrodite, mas é também um pouco Deméter, Atena, Ártemis e Héstia⁷⁷. O prazer da beleza e a consciência dela permite que a atriz supere o padrão arquetípico, explorando seus dons com perspicácia. Varda revela Jane ao propor que ela interprete quadros, encene obras e conte sua vida desde a infância na Inglaterra.

Jane incorporou Vênus desde o início, quando foi ninfeta em *Blow-up* (1966), de Michelangelo Antonioni. Sobre o filme, ela diz: “uma nudez de 20 segundos que foi um escândalo”. Na sequência, ela viveu um romance com Serge Gainsbourg, cuja história ganhou os jornais da época: “Eu achava normal posar para revistas femininas, eu gostava de ser considerada bonita. E que Serge se orgulhasse de mim. Eu quero que todos gostem de mim, quero ser amada, popular.” Assumidamente erótica, seu suposto orgasmo em *Paixão selvagem* (*Je t’aime... moi non plus*, 1976), dirigido pelo próprio Gainsbourg, foi outro escândalo e a canção título do filme foi banida em vários países.

⁷⁷ “Ártemis e Atena são arquétipos orientados para o exterior e para a realização, enquanto Héstia é enfocada interiormente. Todas as três representam, nas mulheres, impulsos interiores para desenvolverem talentos, perseguirem interesses, resolverem problemas, competirem com outras, expressarem-se articuladamente com palavras ou formas artísticas, colocarem seus ambientes em ordem, ou levarem vidas contemplativas. Cada mulher que já desejou ‘um espaço todo seu’, ou se sente em casa quando em contato com a natureza, ou se encanta em imaginar como alguma coisa funciona, ou que aprecia a solidão tem um parentesco com uma dessas deusas.” In BOLEN, Jean Shinoda. *As Deusas e a Mulher*, op. cit., p. 63.

Mas a Afrodite de Jane não a amordaça como a de Marilyn Monroe. Jane é uma atriz consciente de seu poder sexual, mas também da sua inteligência, e possui maturidade para concretizar suas outras demandas como mulher. No filme, ela conta como montou sua casa, mostra os cômodos, seu cachorro Gustave, fala dos móveis, das fotos dispostas e das filhas na mesa da cozinha, seu local favorito com lareira e piano: “As meninas trabalham aqui. Kate costumava fazer sua lição de casa aqui. Agora ela faz seus layouts de moda. Charlotte tocava piano. O piano foi minha primeira compra. Ela tocava enquanto eu cozinhava. E Lou rabiscava seus livros. Eu não sou uma ótima cozinheira. Eu faço 2 ou 3 pratos que as crianças gostam, faço para elas.” Engravidou da primeira filha, Kate, aos 20 anos, com o músico John Barry. Com Serge Gainsbourg teve Charlotte, e com o cineasta Jacques Doillon teve Lou, sua terceira filha. “Eu era como todas as mães, só mais fotografada”. Jane Birkin é Afrodite, mas também é mãe.

A insônia acontece quase todas as noites. “Você sonha?”, pergunta Varda. “Muito. Sonhos bons e ruins. Faz tempo que eu não sonho que estou voando. São os sonhos mais lindos”. Jane ama o Natal mais do que os aniversários ou a chegada do verão. Ele lhe traz lembranças de sua infância, como o cheiro de tangerinas. Gosta da neve do inverno que cobre a cidade como um cobertor. Ao mesmo tempo, sente pelos

sem-teto que morrem por não terem um abrigo quente. “Tanto no verão quanto no inverno há pessoas menos afortunadas que nós”.

Imagem de *Jane B.* por Agnès V. e reprodução da *Vênus de Urbino* (1538), de Ticiano

Ao longo do filme, Varda expande uma imagem apresentada no início: Jane reproduzindo a *Vênus de Urbino* (1538), o quadro célebre de Ticiano. Nas encenações, vemos Jane como uma mãe pobre, como o Magro da dupla *O gordo e o Magro*, e como uma dançarina espanhola, que ela confessa detestar. Canta *My heart belongs to daddy* ao lembrar Marilyn Monroe, e é também Ariadne, da mitologia grega. Diz que gosta de fazer documentários, para mostrar como realmente é: andar de pé descalço no jardim, de jeans, cabelo bagunçado, roupas batidas: “eu gostaria de ser filmada como se fosse transparente, anônima, como todo mundo”.

Descrito como um filme de ficção no site de Varda⁷⁸, a cineasta nos apresenta sua Vênus Jane Birkin, liberta dos padrões de beleza, da vaidade ou do impulso sexual puro e simples. Jane é Vênus, mas não se reduz a ela.

Ao falar sobre a possibilidade de interpretar a namorada de Tarzan, que também se chama Jane, ela diz: “eu não faria Jane, ela não se parece comigo. Eu prefiro Mogli, o garoto selvagem, disso eu gostaria. Eu não me vejo como uma

⁷⁸ <http://www.cine-tamaris.fr/films/jane-b-par-agnes-v> (acesso em 15/01/2018).

garota. Eu me vejo como um tomboy, ou uma amazona que remove o seio para atirar melhor.”

Deméter e Vênus acorrentadas: *Cléo de 5 às 7*, *As duas faces da felicidade* e *Documentira*

***Cléo de 5 às 7* (1961): Vênus na sombra**

Assim como em *As tais cariátides* e *Jane B. por Agnès V.*, Vênus surge protagonista em *Cléo de 5 às 7* (1961): “Vênus Astarte, a doença está em você”, diz a cartomante na primeira sequência do filme.

O arquétipo é evocado enquanto Varda nos apresenta cartas do Tarô de Marselha, especificamente ‘O Enforcado’, indicando o mau presságio para a protagonista. Ao sair da consulta, Cléo desce as escadas, olha-se no espelho e invoca a beleza a lutar contra o destino que a ameaça: “Não se apresse, linda borboleta... a feiura é um tipo de morte, e como sou bonita, estou viva”. O corpo de Vênus – definidor da personagem - está doente, e é sua beleza que deve sustentar a vida diante da morte.

Mas Cléo é uma Vênus/Afrodite reduzida: é bonita e vaidosa, troca penteados, roupas e acessórios em um curto período narrativo. De tempos em tempos, a angústia que a move do começo ao fim da história se estabiliza perante sua imagem no espelho, tal qual um antídoto para o fim. Ela se alimenta desta beleza, mas é só isso que ela tem. O magnetismo exercido pelo arquétipo em relação às outras pessoas não está presente, pois Cléo é uma Vênus frágil e assexuada. Não tem um companheiro que a venere ou a apoie, apenas um suposto namorado que a negligencia em todos os sentidos – não a ouve e mal a vê. Cléo não tem filhos. Seus parceiros profissionais zombam de seu talento, sua funcionária não a trata como criança.

No filme, Varda apresenta, de diferentes formas, quatro importantes cenas que são releituras simbólicas da *Vênus ao espelho*, de Velásquez: é em frente a ele que ela se admira, se consola e se julga. Ele é seu interlocutor mais importante e aparece em vários momentos – em um café, na penteadeira de seu quarto, ao lado da porta de sua casa – até que o espelho de sua amiga se quebra às 18h04 e Cléo não se olha mais: “É um presságio da morte. É horrível” – ela diz.

A primeira sequência, já relatada, acontece no início do filme, e o arquétipo é invocado no combate à doença. Mais à frente, Cléo passeia pelas ruas de Paris com sua assistente, quando se depara com uma vitrine de chapéus. Vaidosa, se diverte ao experimentar opções diferentes, venerando-se no espelho: “Tudo cai bem em mim. Provar as coisas me encanta”, ela pensa. Sem lembrar da suposta doença, Cléo está radiante e passeia pela loja, à vontade, com o sorriso largo enquanto toca em vestidos, olha acessórios e se decide pelo modelo preto que primeiramente havia visto em exposição. “Posso embrulhá-lo?”, pergunta a vendedora. “Vou usar agora”, ela diz. “Não. Nunca use roupas novas numa terça-feira”, interrompe a assistente, arrancando-

lhe da cabeça. Mesmo contrariada, Cléo é supersticiosa e não pode arriscar, então consente.

Em um terceiro momento, Cléo está em seu quarto/estúdio e aguarda a chegada do que parece ser seu amante. A campainha toca e sua assistente a adverte: “Não diga que está doente. Homens odeiam doença”. Enquanto ela abre a porta, Cléo observa-se no espelho, confere sua beleza, que agora será objeto do outro. A trilha sonora incide e ela sorri. O “amante” é superficialmente terno, se diz apressado, observa que ela está usando uma bolsa de água quente e ironiza: “Sempre há algo de errado com você. Sua beleza é sua saúde.” E vai embora.

Quatro momentos de “Vênus ao Espelho” em *Cléo de 5 às 7*

Na quarta cena com o espelho, este surge inesperadamente enquanto Cléo anda nervosamente pelas ruas após cantar *Sans toi*. Ela usa o chapéu recém-comprado e observa seu reflexo: “Minha face imutável de boneca. Este chapéu ridículo...Não posso ver meus próprios medos. Eu achava que todo mundo olhava pra mim. Só eu olho para mim”, ela pensa. É a primeira vez que o espelho não a alimenta, não

promete lhe salvar, não a acha bela para si nem para os outros. Aqui ele é um interlocutor crítico que dá consciência à personagem frente à superficialidade que a movia até então: a beleza circunscrita em si mesma, a vaidade e os relacionamentos superficiais.

Eu precisava de um personagem um pouco frívolo para destacar a transição súbita da coquete para a mulher ansiosa. O filme é principalmente a história da crescente conscientização de uma evolução interna e é por isso que a cronologia é tão importante... Cinco minutos podem parecer durar uma hora em um determinado momento da existência. Para alguém que sabe que tem apenas um ou dois meses para viver, o ritmo da vida muda completamente. Há no meu filme um “minuto de verdade”: é a cena da música que, de repente, cristaliza esse medo e essa sensação de fragilidade das coisas que Cléo engarrafou dentro dela e que, repentina e violentamente, explodem. Ela arranca sua peruca como se fosse uma máscara... E, a partir desse momento, sua angústia a leva a descobrir os outros e as pessoas que ela descobre refletem a imagem de sua angústia.⁷⁹

A frivolidade assumida pela cineasta é a característica central do retrato do arquétipo da Vênus presente em *Cléo*, e a transformação imposta a ela a partir da tomada de consciência ao cantar *Sans toi* acontece sob uma das chagas venusianas: a mulher bela sem domínio sobre sua vida – neste caso, metaforizado pela própria doença – mas também sem o poder de atração sobre os outros, e que não usufrui de outras possibilidades de realização, como uma carreira em que se sinta realizada e segura, ou mesmo um casamento e filhos. Definida somente pela beleza, a doença significa seu implacável fim. Abaixo, o trecho da letra de Varda para a canção com

⁷⁹ KLINE, T. Jefferson. *Agnès Varda: Interviews*, op. cit., p. 19 (tradução nossa).

música de Michel Legrand, que tanto assustou a personagem e movimentou sua tomada de consciência:

Perdendo toda a beleza
Nua no coração do inverno
Sou um corpo ávido
Sem você, sem você.

Devorada pelos vermes
Morta em um caixão de vidro
Eu me cubro de rugas
Sem você, sem você.

As duas faces da felicidade (1964): Deméter e Vênus subjugadas

As duas faces da felicidade é possivelmente o retrato mais cruel feito por Varda sobre o arquétipo da mãe. Ao mesmo tempo, a narrativa é construída a partir de um triângulo amoroso no qual um dos vértices é ocupado por uma Vênus bastante frágil.

Varda nos apresenta um cenário com referências claras às obras de Van Gogh e Monet: a imagem inicial é composta de girassóis em primeiro plano, cores e luzes impressionistas, com uma família formada por mãe, pai e um casal de filhos pequenos se aproximando a partir do fundo de quadro, ganhando aos poucos o foco. No cenário bucólico desta primeira sequência de um piquenique, o casal é jovem e belo, as crianças alegres, as roupas coloridas, floridas, e a mãe recolhe na cesta o que restou do lanche, enquanto a família descansa: afinal, um dos prazeres de Deméter é cuidar do sono dos filhos e do marido.

François é carpinteiro, Thérèse é costureira, eles são ternos e atenciosos um com o outro. O filme é provocativo e apresenta uma felicidade no limite do ideal e do verossímil, uma ironia de Varda à hipocrisia das instituições familiares. O pai chega mais cedo do trabalho trazendo doces para as crianças e não está cansado após a longa jornada na carpintaria. E nem ela, que costura ao mesmo tempo em que cuida dos dois filhos pequenos, recebe clientes e está plenamente disposta para preparar o jantar em 5 minutos assim que o marido chega.

Tudo é colorido em *As duas faces da felicidade*: os figurinos, as paredes das casas, os carros que cruzam as ruas, a embalagem do cigarro, as flores sempre presentes nas mesas da sala. Mesmo os fades entre as sequências em azul, vermelho, verde, amarelo ou rosa. A música é terna e alegre. Thérèse faz pão, passa roupa e cuida dos filhos. François vai de bicicleta para o trabalho, onde o ambiente é tranquilo e os homens bebem e fumam em uma pausa no expediente. Os personagens não têm problemas. Não há drama nem tragédia na superfície tecida por Varda.

E eis que François se apaixona por uma funcionária dos correios, coincidentemente em vias de mudança para perto de onde ele mora e ambos iniciam uma relação extraconjugal, uma nova possibilidade de felicidade a ser somada à que ele já tem.

Thérèse é Deméter em sua face mais diminuta, aquela que subtrai todas as outras possibilidades femininas que podem gerar liberdade ou independência em uma mulher. Ao mesmo tempo, muito bela e naturalmente venusiana, Emilie não se importa que ele seja casado. Afinal, um triângulo amoroso nunca é um problema para Afrodite: “Sou livre, feliz, e você não é o primeiro. Me ame”, ela diz.

A cena de sexo entre os dois, aos 47 minutos de filme, é decupada de forma muito similar às cenas dos amantes em *A Ópera Mouffe*, com a utilização de câmeras

fixas e planos compostos, posados, e reproduzindo, de certa forma, o mesmo travelling onde o enamorado está sobre o corpo da jovem, na sequência “Dos Amantes”.

Um dos diálogos que acontece entre eles é definidor da face arquetípica presente em cada uma das personagens femininas, a Deméter em Thérèse, a Afrodite em Emilie:

- Não posso dizer: “sou outro homem desde que te conheci”. Ao contrário, sou mais eu.

...

- Diga-me uma coisa: para você é o mesmo, ela e eu?

- Não, é muito diferente. Você faz melhor o amor. Se diverte mais. É mais inovadora, como um vinho novo. Me dá voltas na cabeça. E sei que seu prazer também está em seu coração. Como com Thérèse. Ela também gosta do amor, porém é mais tímida. Eu a empurro, e ela gosta. Gosta por isso. Ela gosta que me divirta com ela. É terna, sempre presente. E nossos filhos se parecem com ela.... Thérèse é como uma planta vivaz. Você, como um animal em liberdade... Você entende?

- Sim, eu entendo.

Então François conta para Thérèse sobre seu novo relacionamento e, em sua submissão, ela reage com suavidade. Eles fazem sexo e ela se suicida. Sua morte acontece assim, silenciosamente, sem qualquer preparação ou construção dramática. Nada permite prever a tragicidade de seu gesto. Um intervalo pequeno de luto é marcado por uma foto de férias em família, pequenas sequências de François no trabalho e uma pausa para o café. Então, ele encontra Emilie e a pede em casamento. E Afrodite submerge frente à Deméter necessária ao masculino.

Na primeira sequência em seu novo papel, no campo, François a deixa cuidando dos filhos para passear sozinho. Emilie passa a fazer compras, cuidar das crianças, arrumar a casa, passar roupa. Nada é alterado no cotidiano da instituição sob a qual François se apoia. Ele continua seu casamento e as mulheres funcionam como peças de substituição.

O filme se encerra como começou: pai, mãe e dois filhos, com cores combinadas à paisagem – desta vez, mostarda e vermelho enterrado ornando com as folhas de outono. Os quatro rumam em direção ao fundo de quadro, distanciando-se da câmera, perdendo foco, em paralelo ao início do filme.

Tanto Deméter quanto Afrodite se apresentam vulneráveis neste filme, sem os poderes que dão dimensão aos mitos. Thérèse é a face mais frágil de seu arquétipo, não retrata Deméter em sua totalidade, uma vez que no mito, ao ter sua filha raptada, ela voltou-se contra os homens e os deuses, retirando a fertilidade da terra e provando sua força e importância. Mas se ela não é forte, tampouco é Emilie, que não apresenta resistência ao converter-se na nova esposa, nos mesmos moldes de Thérèse, assumindo plenamente seu lugar e sem sustentar sua especificidade venusiana.

O filme é um retrato bastante crítico de Varda a certas condições propostas para as mulheres, mas também à forma como nos submetemos ao patriarcado.

Thérèse e Emilie são personagens estioladas e despersonalizadas sob os arquétipos da mãe e da amante, subjugadas pela vontade masculina. Uma Deméter plena, nos moldes do mito, não desertaria tão facilmente; assim como uma Afrodite plena não se deixaria aprisionar tão facilmente pelas demandas do matrimônio.

Eu estava tentando fazer filmes sobre o que eu sabia. Quando eu estava grávida, fiz um filme sobre a gravidez, sobre o que eu queria que as pessoas compartilhassem comigo (*L'Opéra Mouffe*). Em *Le Bonheur*, tentei entender a sensação de inocência... Então, as mulheres vêm até mim e dizem: “*Le Bonheur* é uma merda. Não é um filme para mulheres feito por uma mulher. A sociedade tinha te entendido antes e você nos traiu, etc.” Mas quando você tem em mente mostrar os clichês da sociedade – e é disso que *Le Bonheur* trata –, você tem que mostrar os clichês. Você não precisa dizer: “Porque eu sou uma mulher, devo absolutamente fazer filmes feministas porque o ponto de vista feminista não está geralmente exposto”. É verdade que agora posso ver meus próprios filmes com uma nova visão por causa de coisas que aconteceram, por causa dos livros que li, porque fiz uma espécie de autoeducação sobre o feminismo, que todas nós fazemos agora, porque temos oportunidades de fazê-lo. As coisas estão claras agora. Mas elas não eram tão claras há dez anos, quando fiz *Le Bonheur*, mesmo que já tivesse lido Simone de Beauvoir e discutido estas coisas e lutasse por contracepção, liberdade sexual, novas formas de criar filhos e alternativas à forma usual de casamento.⁸⁰

⁸⁰ KLINE. T. Jefferson. *Agnès Varda: Interviews, op. cit.*, p. 55-56 (tradução nossa).

***Documentira* (1980/81): Deméter e Vênus partidas**

A Madona melancólica e a amante sem prazer em *Documentira*

Emilie é uma mulher triste e desconectada do presente, que muito lhe dói. “Eu me sinto perdida em tudo”, diz ela, no início do filme. Sobre o filme, Varda declara: “(...) em *Documentira*, o tempo é esvaziado de substância e se torna espaço puro: a praia ou um corredor entre dois prédios é um labirinto. (...) É um filme sobre exílio, palavras e dor, (...) um filme todo de sombras”.⁸¹

Recém-separada, Emilie se desloca perdida por esses labirintos construídos por Varda. É uma mulher com a feminilidade adoentada, que se movimenta automaticamente, sem prazer em nenhuma área da vida e presa na roda viva ordinária do cotidiano: “Lavar a roupa: você lava, você suja, e faz tudo de novo. Comida: você cozinha, come, e começa tudo de novo. Louça: você lava e lava de novo” – pondera, em voz off. “Esta dor não pode durar”.

Emilie procura uma nova casa para morar, trabalha como secretária, cuida do filho. Seus pouquíssimos sorrisos são com Martin, e embora a dor de mãe e filho sejam intensas, o pacto de silêncio sobre ela é compartilhado, dominando a relação. Em alguns momentos, essa dor escapa nos medos dos espaços tão novos e tão vazios:

⁸¹ *Ibid.*, respectivamente p. 112, 108, 115.

“E agora eu vou dormir sozinho? Se eu não gostar, o que eu faço?” – questiona ele, ao observar o novo quarto, na nova casa, que será só seu.

O labirinto nos cabelos de uma vendedora, observada por Emilie

“Às vezes, quando eu não sei o que fazer comigo mesma, eu vou olhar esta mulher. Só olhar para ela. Seu cabelo é como um labirinto.” Assim como em *A Ópera Mouffe*, a personagem recorre a rostos nas ruas para expressar seus sentimentos, que ouvimos durante todo o filme, em off. “Quando eu era jovem não havia nada, a não ser palavras e rostos”. Seu percurso é interpenetrado por essas palavras e rostos. Enquanto está em um orelhão confirmando a disponibilidade de um imóvel, observa um casal que discute e se agride, quase fisicamente.

Assim como a personagem-grávida de *Ópera*, Emilie é vulnerável a seu entorno e elabora suas tormentas interiores olhando para fora, para o outro, para os detalhes, procurando formas diferentes de ver o mundo. É neles que ela se segura. As conversas com a garçonete Tina, que viveu dois casamentos desfeitos e não mora com seu filho menor, lhe trazem a possibilidade de descobrir um feminino leve e alegre, mas não sem estranhamento. “Você tem sorte, porque, apesar do trabalho, você é livre”, ela lhe diz. “Sim, eu sou livre”, Tina responde. “É engraçado, porque apesar de seu filho estar longe, você parece feliz”, Emilia continua. “Sim, eu sou feliz”, Tina

responde novamente. A garçonete encarna, porém, uma possibilidade muito distante para Emilie.

A praia, imagem tão cara à Varda, é inatingível neste filme, ainda que tão próxima e presente. Emilie trabalha em frente a ela, geralmente dividindo-se entre o telefone e a máquina de escrever, mas a vê somente pela janela.

Emilie é uma mulher pouco à vontade com seu corpo. No contato com um amante está desconectada, aparentemente sem nenhum prazer, e seus movimentos são tímidos e contidos. As cenas de sexo apresentadas não possuem a carga erótica construída por Varda em outros filmes, como em *A Ópera Mouffe*.

A Vênus partida no espelho partido

Documentira é, de certa forma, um filme antagônico à *Ópera*, no que concerne à manifestação arquetípica da personagem central, onde as imagens de Vênus e Deméter estão harmonizadas e com domínio de si. Tanto Emilie quanto a “autora do caderno de notas” olham para fora, para as coisas e as pessoas, manifestando interioridades. Contudo, ao contrário da primeira, que observa o mundo, se interroga e reage ironicamente, Emilie é uma mulher esfacelada, partida e aprisionada na dor e em suas crenças.

Deméter e Afrodite portadoras do fogo: *Respostas de Mulheres* e *Uma canta, outra não*

Resposta de mulheres: nosso corpo, nosso sexo (1975) - As Deusas falam

Não se trata de falar da condição feminina, mas de descobrir uma mulher a partir de seu interior, quase fisicamente. Como ela reage ao que a sociedade exige de seu corpo, como ela é vendida, agredida. Meu símbolo é a foto de uma mulher nua, cuja metade do corpo é coberta por um véu. Pois a ideia do panfleto nasceu dessa ambivalência que nos é imposta: duas escolhas contraditórias e paradoxais do Ocidente. Por um lado, dizem: “esconda-se, seja pudica, seja moralmente coberta por um véu, não fale de seu sexo, não afirme seus desejos físicos. Seja mãe, dona de casa e esposa perfeita”. E por outro lado, exige-se da mesma mulher, dessa outra metade: “mostre suas pernas para vender meias-calças, mostre seus ombros para vender perfumes. Mostre seu corpo para vender carros”.⁸²

Ao falar de *Resposta de Mulheres*, Varda novamente explicita os conflitos entre Deméter e Afrodite que a sociedade nos impõe. E assim como em *A Ópera Mouffe*, neste filme ela apresenta as forças de ambos os arquétipos em totalidade: no primeiro, de forma metafórica, apoiado em imagens construídas e encenadas, e imagens captadas na rua Mouffetard; neste último, de modo claramente discursivo e panfletário, através de mulheres que falam.

Falam sobre a objetificação de seus corpos, sobre a vontade ou não de concretizarem a maternidade, sobre a autoestima em uma sociedade que não as valoriza, afirmando desejos de liberdade. Varda registra mulheres vestidas e nuas, grávidas ou não, e a discussão proposta sobre as imagens femininas da mãe e da

⁸² BORGES, Cristian; AISENGART, Inês; CAMPOS, Gabriela (org.). *Agnès Varda: o movimento perpétuo do olhar*, op. cit., p. 96.

amante agora surge de forma ampliada: ser mãe pode ser uma escolha, estar grávida não exclui desejos, ser objeto do olhar masculino não é mais admissível.

Deméter e Afrodite em *Resposta de mulheres*

Produzido a convite do Canal de TV francês Antenne 2, em virtude das comemorações do Ano Internacional da Mulher, em 1975, *Resposta de mulheres* fez parte de uma proposta que incluiu vários cineastas com o objetivo de produzirem filmes a partir da pergunta: “O que significa ser uma mulher?”.

Varda reuniu em um estúdio 11 mulheres de diferentes idades e três crianças: uma menina de aproximadamente 12 anos, e outras duas menores, uma delas bebê. Filmado em fundo infinito, neutro, sem apoio de cenário, tanto a movimentação de câmera quanto a das mulheres em quadro evidenciam um planejamento prévio e dinâmico para elas responderem à pergunta-tema, aprofundando e complexificando questões referentes à maternidade, ao sexo e à opressão patriarcal. Assim como em *Ópera*, o filme se articula a partir de algumas cartelas. Mas se lá tínhamos conotações e enigmas a decifrar, aqui temos, sobretudo, proposições, questionamentos e assertividade.

O filme começa com a imagem de um bebê do sexo feminino, deitada de forma que sua vagina ocupe o centro do quadro e nos faz lembrar a célebre obra de Gustave Courbet, *A Origem do Mundo* (1866).

Respostas de Mulheres

A Origem do Mundo (1866),
de Gustave Courbet

Uma voz feminina apresenta a primeira definição em resposta à pergunta que mobiliza a narrativa: “Ser mulher é nascer com o sexo feminino”. Na imagem seguinte, surge então a Vênus do filme – muito bonita, nua e de pé, em plano geral e posteriormente em detalhes de seu corpo, seio, vagina –, complementando a definição: “Ser mulher é viver em um corpo de mulher. Sou eu, meu corpo inteiro. Eu sou mais do que pontos quentes dos desejos dos homens. Eu não sou só sexo e peitos. Eu sou um corpo de mulher.”

Então, uma a uma, todas falam:

- “Ser mulher é também ter uma cabeça de mulher”; “Mas uma cabeça que pensa diferentemente da de um homem”; “Eu não sou um homem sem pé nem cabeça”.⁸³

⁸³ Cabe ressaltar que na tradução dessa frase para outras línguas perde-se a sutileza de um trocadilho importante no caso deste filme, pois em francês a expressão coloquial “sans queue ni tête”, que normalmente significa “sem pé nem cabeça” ou “sem sentido”, carrega em si a palavra “queue” que

- “Ser uma mulher é ser a única, a desejada, a presente, a misteriosa, com loucuras e detalhes variados”; “Chatas, frívolas, fofoqueiras, safadas, putas, etc.”

- “Agora isso vai mudar!”; “Eu não quero mais, não suporto mais ser amada por misóginos”.

Suas falas apresentam as exigências que pesam sobre as mulheres, Deméter ou não:

-“Será que todas as mulheres querem ser mães?”; “Eu quero”, responde uma delas. “Eu não”, diz outra. “Eu me sinto bela, plena e desejável”, complementa a mulher grávida, orgulhosa de sua condição.

-“Dê-nos irmãos e irmãs, diz a criança, “Dê-nos filhos, soldados, operários, intelectuais. Dê-nos filhas, cozinheiras, operárias, mães, diz a sociedade”, completa outra mulher.

A exploração capitalista de Vênus-Afrodite em revistas e pôsteres, que comercializam a sexualidade feminina.⁸⁴

Outras falas explicitam o lugar de exploração a que a sociedade capitalista submeteu Afrodite e sobre sua objetificação perante os homens:

significa cauda, rabo, mas também é uma das denominações mais populares para designar o órgão sexual masculino.

⁸⁴ “Belas linhas, belas curvas. Uma bela escrivainha” e “Seja duro, assim que eu gosto...” – dizem as legendas das fotos da revista.

- “Toda vez que uma mulher é despida para vender um produto/ sou eu que eles despem/ sou eu que eles expõem/ sou eu que eles desprezam/ sou eu que eles desejam/ sou eu que eles criticam/ sou eu que eles compram/ sou eu que eles pedem por telefone...”.

- “E como ser mulher fora da opinião masculina?”. “O que é um corpo de mulher... se contamos sempre por nossos pesos e medidas?”, “Os homens não nos dão o direito de envelhecer”.

- “Como usufruir de nosso sexo?”. “Se aparecemos nuas neste filme, não é para nos exibirmos/ É para afirmar nossos desejos”; “Sensualidade não é voyeurismo/ Sexualidade não é sex shop/ É que vivemos em enorme contradição num corpo de mulher/ E que contradição! De um lado, nos dizem: ‘Esconda-se, cubra seu sexo!’; de outro, nos dizem: ‘Exiba-se, você agrada, faz vender!’. Vai entender!”.

Resposta de mulheres é um manifesto assumidamente feminista em que as mulheres se confrontam com questões variadas que as amordaçam. É o primeiro filme no qual Varda apresenta personagens conscientes e assertivas, afirmando seu desejo de descolamento do olhar masculino em busca de individualidade. Mulheres que se assumem como sujeitos de si. O discurso apresentado no filme, claramente roteirizado, reivindica a autonomia dos corpos e das ideias femininas, defendendo, sobretudo, nossa liberdade de ter ou não filhos, assim como nossa autonomia sexual: Vênus e Deméter livres. E, se em *Ópera*, Varda sugeria que Deméter encontrasse Afrodite de forma metafórica, através do olhar de uma mulher que não possuía um rosto, aqui as mulheres surgem por inteiro e afirmam, através da palavra, que nelas ambas as Deusas são uma só.

Uma canta, outra não (1976): Vênus e Deméter em transgressão

Antes de tudo, é preciso dizer: *Uma canta, outra não* é um filme dedicado a Rosalie. A filha de Varda, gerada enquanto *A Ópera Mouffe* era realizado, é o elo emocional que conecta esse longa-metragem de 1977 ao curta de 1958. A jornada impulsionada por sua filha no ventre tem agora novo capítulo com esse filme realizado para discutir a mulher, com Rosalie às portas de seus 20 anos.

Aquele mesmo olhar sobre as carnes e os homens, que projetava questionamentos sobre a vida e a morte, também propõe, assim como em *Resposta de Mulheres*, uma reflexão mais consciente sobre as armadilhas e desafios impostos por uma sociedade que aprisiona a mulher. E a sensibilidade que produziu *Ópera* e gerou Rosalie, agora se interroga sobre as encruzilhadas com as quais sua filha irá se deparar como mulher adulta.

Que direção seguir: ter filhos ou cantar? E esses caminhos seriam, em si, excludentes? Metaforicamente, a encruzilhada intrínseca ao título do filme nos remete às duas possibilidades conduzidas por Deméter ou Afrodite, personificadas em Suzanne e Pauline. De início, as dimensões estabelecidas pelos mitos são, respectivamente, os domínios da maternidade e da arte.

O filme conta a história da amizade, sobretudo epistolar, entre duas mulheres: Suzanne, a jovem mãe, e Pauline (ou Pomme), a jovem que aspira cantar. Em uma das sequências iniciais, a personagem Pauline conversa com o pai ao chegar em casa. Instalado no sofá, lendo um jornal enquanto a esposa prepara o jantar e põe a mesa, ele pergunta:

- E a escola?
- Sempre a mesma coisa. Filosofia é um saco, o colégio é um saco.
- Se quiser largar, vire caixa de supermercado, aí você vai ver.
- Não é só isso. Quero ser cantora, sabe?
- Termine o colégio, depois a gente conversa, diz a mãe.
- Para mulheres sem educação sobram casamento ou prostituição, completa o pai.
- Acaba dando na mesma, arremata ela.

Pauline é a personagem libertária em *Uma canta, outra não*. Durante o filme, acompanhamos sua jornada: uma mulher que recusa a dicotomia mãe-amante, consciente da limitação do casamento, mas quer ter filhos e ser artista. No filme, os territórios de Deméter e Afrodite são estabelecidos a partir das discussões em torno da maternidade e do impulso pela música.

Vinte anos após *Ópera*, já é possível falar sobre aborto e ousar discutir abertamente uma gravidez indesejada almejando o apoio do Estado. Suzanne, a outra personagem do filme, é uma mãe de 22 anos que já tem dois filhos e está novamente grávida. De início vizinhas, Pauline a reencontra quando vê suas fotos expostas na loja de um fotógrafo. Ao reconhecer a imagem da amiga, ela contesta o sentido de opressão imposto às mulheres fotografadas, discordando do tipo de registro: “nunca vi fotos assim. Parecem mulheres abandonadas, agredidas, viúvas, mães solteiras... São bonitas, mas preocupantes”.

Jérôme, companheiro de Suzanne, as fotografa depois de muito tempo de espera, quando as mulheres já se encontram cansadas, forjando um registro vitimizado. Em uma sequência posterior, ela posa e não consegue chegar ao resultado que ele intenciona: Pauline não pode expressar o olhar masculino que projeta o abandono. Ela é muito consciente de si, do que quer, e das armadilhas do universo masculino.

Ela tem consciência política e interpela sua professora de filosofia no pátio do colégio, amparada nos discursos teóricos proferidos em sala de aula:

- Sra. Carlier? Hoje a senhora disse que o livre arbítrio é um conceito filosófico ou moral, e numa realidade de fato, em situações específicas, político.
- Sim – concorda a professora com um leve sorriso.
- Bem, a senhora pode me ajudar? Eu tenho uma amiga que está grávida e não quer ter o filho.
- É você?
- Não. Ela já tem dois filhos.
- Como eu posso ajudar? Não sou médica.
- Não sei, se a senhora conhecesse alguém...
- Sinto muito. Até mais.

Com a ajuda de Pauline, Suzanne faz o aborto, mas o marido se suicida e ela vai para o interior morar com os pais. A personagem condiciona sua vida ao cuidado com os dois filhos. Em paralelo, Pauline sai de casa, abandona a escola e começa a cantar. Dez anos depois, elas se reencontram ao acompanharem o julgamento de uma garota que realizou um aborto, no qual Pauline canta a dicotomia mãe/prostituta – Deméter/Afroditê - que envolve a questão para a sociedade: “Meu corpo é meu/ sou eu quem decide se quero parir, trazer filhos a este mundo/que os importa, virgens ou putas, mariais dolorosas/ Maria, deite-se lá/ Aqueles que dizem que frequentemente meditam, adoram-no e adoram você/Ave Maria”.

Pauline, de mãos na barriga, em ensaio de um espetáculo
no qual sua personagem está grávida

Elas prometem trocar cartas e contam uma para outra o que aconteceu nestes dez anos. O sofrimento de Suzanne ao voltar para a casa dos pais, que a tratavam como mãe solteira e os filhos como bastardos, a falta de dinheiro e o inverno. As viagens de Pauline para cantar em lugares distantes, as turnês e o trabalho em grupo com outras cantoras, o envolvimento com um iraniano em Amsterdã, onde foi realizar um aborto.

Assim como em *Ópera*, a música aqui é um forte instrumento narrativo. Deméter e Afrodite são cantadas em muitos momentos, invocadas por Pauline em canções que discutem a maternidade ou a sexualidade feminina: “Será uma menina com sex appeal?”, pergunta ela na letra de uma música, a partir da qual representa uma mulher grávida, lançando a questão sobre o direito à sexualidade da mulher, ainda no ventre.

Devido à dificuldade de encontrar financiamento para um espetáculo, Pauline parte para o Irã com Darius. Lá se casa, engravida e volta a compor. Mas um dia o marido retorna do trabalho e o jantar não está na mesa – afinal, Afrodite está ocupada

com sua arte e não pode perder tempo cortando legumes. Pauline percebe que caiu na armadilha de um casamento tradicional e quer voltar para a França.

Eles retornam e decidem se separar. Ela pede que Darius a engravide novamente, para que ambos, separados, fiquem cada um com um filho. Através de uma proposta sobretudo inusitada, Pauline sacrifica sua vida com o bebê que acabou de nascer em nome da liberdade de cantar, mas não abre mão da maternidade. Não subjuga Deméter em nome de Afrodite, nem tampouco seu desejo de ser mãe pelo sonho de cantar. Ela quer ambos. E ao propor uma nova forma de ser mãe, ela diz não a um casamento que a limita, mas não se reduz a um único mito interior, integrando aspectos dos dois arquétipos rumo à realização de seus desejos.

Suzanne é vítima da maternidade, e se inicialmente estava em um relacionamento não aceito pela sociedade, após o suicídio do marido torna-se submissa aos pais devido à necessidade de cuidar dos filhos. Suas ambições são menores que as de Pauline mas encontra a felicidade, ainda que em um casamento tradicional, alcançando, a seu modo, o equilíbrio entre os dois arquétipos interiores.

Na trajetória de Pauline não há lugar para um masculino que ameace sua realização pessoal. Para ela e para a grávida autora do caderno de notas, a jornada é individual. E o que a primeira observa e vive poeticamente, a outra concretiza objetivamente.

É no epílogo do filme, onde as personagens se encontram, cantam e veem fotos, que Rosalie, o bebê de *A Ópera Mouffe*, surge como a filha crescida de Suzanne. Em off, Varda fala das personagens ao mesmo tempo em que a câmera as acompanha: em suas jornadas, elas “havam lutado pela felicidade de serem mulheres”. E sobre a imagem da filha, Varda manifesta o desejo de que as lutas sirvam também para ela, que acabara de se tornar mulher.

Em *Ópera*, sob a personagem grávida autora do caderno de notas, a cineasta olhava para a rua Mouffetard e expressava os temores em relação ao futuro de Rosalie

através da miséria e do abandono evidenciados nos olhos dos bêbados. Agora, Varda oferece à filha uma nova perspectiva, pautada pelas lutas das mulheres, apresentando a ela as armadilhas que a sociedade constrói e uma personagem que consegue se libertar.

O último plano de *Uma canta, outra não*:
Rosalie, o bebê de *A Ópera Mouffe*, agora jovem, a quem Varda dedica o filme

Assim como em *Ópera e Resposta de mulheres*, Vênus e Deméter surgem integradas em *Uma canta, outra não*. Em *A Ópera Mouffe*, a mulher olha o mundo e se espanta, expressando de forma instintiva os conflitos que sente; em *Resposta de Mulheres*, ela articula seus anseios pela palavra, discursando como sujeito. Em *Uma canta, outra não*, a mulher é uma heroína que assume riscos em direção à liberdade, atende a seus anseios mais íntimos, faz escolhas conscientes e não consente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

... Jacques Ledoux me anunciou um programa de cinema experimental como parte da Exposição Universal de 58 em Bruxelas: “Haverá espaço para você, se você apresentar um filme”. É muito motivador quando há a espera de um outro e uma data, sobretudo uma data. Eu tinha acabado de terminar *Ô saisons! Ô châteaux!*, documentário agradável de se fazer, mas que era uma encomenda. Gravar algo mais pessoal chegava no momento em que observei em mim uma eventual alteração do olhar ou da sensibilidade.⁸⁵

Em múltiplos aspectos, *A Ópera Mouffe* funda uma nova perspectiva no cinema de Varda, mas, sobretudo, o que o filme inaugura é o enunciado de questões femininas através da manifestação de subjetividades ligadas à sua primeira gestação e uma personagem central construída a partir de dois arquétipos fundamentais da mitologia feminina.

O gesto de Varda é revolucionário porque o cinema feito por mulheres revela sua maior potência quando volta-se para si, para o próprio feminino, quando nosso ponto de vista confronta o olhar masculino e nos permite movimentar transformações, ainda que simbólicas. Assim, ainda que seja importante a ocupação de espaços em posições essenciais no interior da prática cinematográfica, essa conquista de território pelas mulheres só afeta realmente a sociedade quando na tela assistimos projetadas nossas potencialidades, sonhos e inquietações.

No caso de Varda, muitas de suas personagens apresentam características de contestação e subversão aos padrões vigentes. Pauline, de *Uma canta, outra não* (1976), talvez seja a mais libertária neste sentido, mas também a Jane ficcional, de *Jane B. por Agnès V.* (1986/87), cuja personagem está ancorada em uma mulher real que também subverteu paradigmas. Também tão importante quanto mulheres que apresentam domínio sobre suas vidas, é a representação das sombras nos arquétipos retraídos presentes em Cléo, de *Cléo de 5 às 7* (1962), Emilie, de *Documentira* (1980/81), e Thérèse e Emilie, de *As duas faces da felicidade* (1964). Neste último

⁸⁵ VARDÁ, Agnès. *Varda par Agnès*, Paris: Cahiers du cinéma, 1994, p. 114.

caso, um filme que gerou manifestações de descontentamento mesmo em mulheres do movimento feminista, diante do desconforto proposto pela ironia fina da cineasta, que permitiu revelar nossa fragilidade em enxergar as artimanhas sob as quais o patriarcado nos condiciona. *As duas faces da felicidade* acende a luz sobre outro padrão negativo imposto sobre nós, de que a suposta relação entre duas mulheres é sempre de competição ou animosidade - ao contrário de *A Ópera Mouffe*, onde a mulher (a jovem enamorada) está disponível para vários relacionamentos, e é o homem quem se constrange -, neste filme o vértice é masculino, disputado por mulheres. Neste sentido, *Uma canta, outra não* (1976) é emblemático, por mostrar como podemos ser diferentes e ao mesmo tempo compassivas reciprocamente.

Nessa dissertação, o caminho do olhar lançado em direção aos filmes de Varda deu-se a partir de dois arquétipos – Vênus e Deméter – e do desejo de examinar a combinação possível para eles, a partir da dicotomia simplória estabelecida pela sociedade que nos envolve. Essa escolha nos permite a análise de muitos padrões de comportamento e traços de personalidade das mulheres nesses filmes – e nós em nossas vidas -, mas há outras possibilidades de investigação para suas personagens, como as imagens arquetípicas de Ártemis na sombra de *Sem teto nem lei* (1985), ou a Perséfone/Atena de *Ydessa e os ursos, e etc.* (1984). A construção de tantas e tão diversas personagens poderia, inclusive, nos ajudar a enterrar a falsa ideia de que existe um olhar feminino ou uma essência feminina, pois há uma intensa complexidade e multiplicidade na forma como Varda nos vê, discute e representa.

Nesse sentido, a própria Varda poderia ser analisada, em sua filmografia, como personagem de seus filmes, essencialmente transgressora: há a “grávida autora do caderno de notas”, de *Ópera*”, mas também a “velhota roliça e tagarela, que conta a vida”, em *As Praias de Agnès* (2008). Partindo do seu corpo nu e sem rosto presente no curta, passando por seus cabelos brancos e pele manchada que confessam sua velhice em *Os catadores e eu* (2000), até a mulher de quase 90 anos que atravessa a França em um caminhão adaptado como câmera fotográfica de *Visages, Villages* (2017), muitos arquétipos da “personagem Varda” poderiam ser estudados - e há muitos mitos possíveis para esta fase de ‘mulher-anciã’, ou ‘bruxa-anciã, um aspecto feminino brutalmente desqualificado em nossa sociedade, vilanizado desde os contos de fada. Na sua personagem em seus filmes, temos a Varda-Deméter que emerge em *Ópera*, presente também em *Daguerreótipos*, longa-metragem realizado na distância circunscrita pelo cabo de eletricidade que alimentava o set, o cordão umbilical que a

ligava à sua casa e a seu filho ainda pequeno, Mathieu Demy. Há também a *Hera*, na relação de compromisso e fidelidade espiritual estabelecida com Jacques Demy, presente em *Jacquot de Nantes* (1990), *O Universo segundo Jacques Demy* (1993/95) e em *As Praias de Agnès*. Há, ainda, a Vênus e a Atena em praticamente todos os filmes, manifestas respectivamente na relação constante com as Artes (Plásticas e Cinematográficas) e na sua inteligência aguçada e capacidade de realização. Em sua obra, mesmo quando é apenas a voz que os narra, Varda é uma mulher de muitos planos e dimensões, mais complexa que suas personagens, uma mulher de muitas Deusas onde nenhuma parece destronar a outra.

Seu cinema, tão livre e aberto, dispensa denominações, e o real é um lugar para onde ela retorna sempre, com sensibilidade, engajamento, bom humor e ironia singulares. É sobretudo no documentário, território tão fértil de invenções, que Varda é uma autora fundamental, aberta para confluências de linguagem, encenações, diálogo com imagens pictóricas, simbolismos, poesia e subjetividade. Mas sua verdadeira importância como artista acontece a partir da compreensão do quanto suas ideias em relação ao feminino contribuem para a reflexão do cinema como um todo. Seus filmes se impõe pela invenção formal, pela singularidade da linguagem, mas também pela maneira incomparável como ela posiciona seu corpo de mulher, seu olhar de mulher, voltando a câmera para as mulheres. A construção de sua obra, dela mesma, de sua personagem e de suas personagens, é, sobretudo, uma forma que amplia a ideia de cinema como um todo partindo de uma perspectiva significativa: o cinema feito por mulheres.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas, SP: Papirus Editora, 1993.
- _____. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A Análise do filme*. Lisboa: Armand Colin, 2004.
- AUTRAN, Arthur. *O Cinema Novo e o Documentário*. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/51596278/Cinema-Novo-resenha-1>>. (Acesso em 19/07/2015).
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- BAZIN, André. *La Pointe Courte*. Disponível em: <http://cinekinos.blogspot.com.br/2006/09/la-pointe-courte-var-dabazin_01.html> (Acesso em: 04/03/2017).
- _____. “Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague 1945-1958”, em: <<https://chrismarker.org/andre-bazin-on-chris-marker-1958/>>. (Acesso em 24/03/2017).
- _____. *O que é o Cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BERTOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- BILL, Nichols. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2007.
- BOLEN, Jean Shinoda. *As Deusas e a Mulher*. São Paulo: Editora Paulus, 1990
- BORGES, Cristian; AISENGART, Inês; CAMPOS, Gabriela (org.). *Agnès Varda, o movimento perpétuo do olhar*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.
- BORGES, Cristian; BORGES, Cristian; JÉSUS, Samuel de. “Memória de gestos na obra de Agnès Varda: pintura, fotografia, cinema”, in *Ars* v. 8, n. 16, São Paulo, jan. 2010, p. 65-72. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3075>>. (Acesso em 03/11/2017).
- BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- BRETON, André. *Manifesto Surrealista*. Disponível em:

<<http://www.ufscar.br/~cec/arquivos/referencias/Manifesto%20do%20Surrealismo%20%20Andr%20Breton.htm>>. (Acesso em 20/09/2016).

BUET, Jackie (org.). O Centenário do Cinema – A epopéia das mulheres na sétima arte, na Europa. Caderno Mulheres da Europa, n.43. Disponível em:
<http://ead.ifpr.edu.br/wp-content/uploads/2017/03/cine_ead_Abril.pdf>
(Acesso em: 15/02/2017).

BURCH, Noel. *Práxis do Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CAMPBELL, Joseph. *Deusas – Os mistérios do divino feminino*. São Paulo: Palas Athena, 2017

CHION, Michel. *A audiovisualização – som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder – A inocência perdida*. Minas Gerais: Editora UFMG, 2008.

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

DANEY, Serge. *A rampa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DEREN, Maya. *O uso criativo da realidade*. Disponível em:
<<http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/215>>
(Acesso em 18/03/2016)).

DUMARESQ, Daniela. *O Jogo Interativo na Construção Fílmica: Jean Rouch em três tempos*. Contrampo – Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Universidade Federal Fluminense. Disponível em:
<<http://www.contracampo.uff.br/index.php/revista/article/view/118>>
(Acesso em 05/06/2016).

DUFRENNE, Mikel; *O Poético*. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

EISENSTEIN, Sergei. O sentido do filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

EISLER, Riane. *O Cálice e a Espada*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2008.

FOUCAUT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

_____. *A interpretação dos sonhos* (Volume 1). Porto Alegre: L &PM Editores, 2012.

FIANT, A.; HAMERY, R.; THOUVENEL, E. (org.). *Agnès Varda: le cinéma et au-delà*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009.

- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Jean Vigo*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- GONÇALVES, Marco Antônio. *O Real Imaginado – Etnografia, Cinema e Surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970
- JUNG, Carl Gustav. *O eu e o Inconsciente*. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.
- _____. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2000.
- KLINE, T. Jefferson. *Agnès Varda: Interviews - Conversations with Filmmakers Series*. University Press of Mississippi, Kindle Edition, 2014.
- KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. *Imagem e memória*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.
- LABAKI, Amir. *É tudo Verdade*. São Paulo: Francis, 2005.
- LABAKI, Amir (org). *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- LAURENT, Jullier; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Editora Senac, 2009.
- LAUTRÉAMONT. *Os Cantos de Maldoror*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2016.
- LEMAÎTRE, Bárbara. *Sans Soleil, o trabalho do imaginário*. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, Brasil, v. 39, n. 37, p. 31-51, june 2012. ISSN 2316-7114. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71244>>. Acesso em: 19 feb. 2018. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2012.71244>.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o Real*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- MAIA, Carla; FLORES, Felipe (orgs.). *O cinema de Trint T. Minh-Ha*. Rio de Janeiro: Caixa Cultura, 2015.
- MARIE, Michel. “La Frontière documentaire/fiction au début de La Nouvelle Vague, à l’exemple d’Agnès Varda et d’Eric Rohmer (L’Opéra Mouffe, Place de l’Étoile)”. Conferência realizada no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo, em 29/01/2014.
- _____. *Nouvelle Vague*. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, Brasil, v. 30, n. 19, p. 165-180, june 2003. ISSN 2316-7114. Disponível em: <www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65573>. Acesso em: 20 feb. 2016. doi: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2003.65573>.

- MIGLIORIN, Cezar (org.). *Ensaio no Real – O documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.
- MOREIRA JÚNIOR, Floresval Nunes. *A Negação de Deus em Os contos de Maldoror de Lautréamont*. Orientação Monográfica II – Curso de Letras/Francês: Universidade Federal do Paraná, 2008
- MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. São Paulo: É realizações Editora, 2014.
- MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- MOURÃO, Patrícia (org.). *Jonas Mekas*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2013.
- NADEAU, Maurice. *História do Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- NEUMANN, Erich. *A Grande Mãe*. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.
- NEVES, David. *A descoberta da espontaneidade – breve história do cinema-direto no Brasil*. In: Revista Contracampo, n.39. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/39/cinemadiretobrasil.htm> (Acesso em 07/04/2017)
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2005.
- NOVAES, Sylvia Caiuby (org.). *Escrituras da imagem*. São Paulo: Edusp, 2004.
- ODIN, Roger. *Filme documentário, leitura documentarizante*. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, Brasil, v. 39, n. 37, p. 10-30, June 2012. ISSN 2316-7114. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71238>>. Acesso em: 24 fev. 2017. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2012.71238>.
- _____. *L'âge d'or du documentaire*. Paris: L'Harmattan, 1998.
- OMAR, Artur. *O antidocumentário, provisoriamente*. Disponível em: <<https://estudosaudiovisuais.wordpress.com/2016/10/30/o-antidocumentario-provisoriamente-arthur-omar/>> (Acesso em: 11/02/2016).
- PAGEL, Elaine. *Os Evangelhos Gnósticos*. São Paulo: Editora Cultrix, 1990.
- PANOSKY, Rebecca. *International Female Film Directors: Their Contributions to the Film Industry and Women's Roles in Society* (2005). *Honors Scholar Theses*. 5. http://opencommons.uconn.edu/srhonors_theses/5 (Acesso em 18/08/2017).

PERROT, Michelle; DUBY, Georges (org.). *História das mulheres no Ocidente*, V. 5: *O século XX*. Porto: Ed. Afrontamento, 1995.

RAMOS, Clara Leone. *A construção do personagem no documentário brasileiro contemporâneo: autorrepresentação, performance e estratégias narrativas*. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, 2013.

RAMOS, Fernão Pessoa. “A ‘mise-en-scène’ do documentário”, p. 7. Disponível em: web.iar.unicamp.br/docentes/fernaoramos/20Mise-en-SceneSiteCineDocumental.pdf (Acesso em 05/10/2017.)

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANDOLPH, Eva; AKERMAN, Karen; LOPES, Miguel Seabra (orgs.). *Cinema de Montagem*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao surrealismo*. São Paulo: EDUSP, 1997.

RENOV, Michael. *The subject of documentary*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2004.

RIVETTE, Jacques. *Da abjeção*. Paris: Cahiers du Cinéma (n. 120), 1961.

SARLO, Beatriz. *Tempo Passado - Cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SOUZA, Tainah Negreiros Oliveira de. *Os estilhaços do tempo: memória, história e imagem em "La jetée" (1962), de Chris Marker*. Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura, Campinas, SP, v. 20, n. 1, p. 28-41, nov. 2012. ISSN 2178-3284. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8645725>>. Acesso em: 19 fev. 2018. doi:<https://doi.org/10.20396/resgate.v20i23.8645725>.

TARKOVSKY, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.): *O ensaio no cinema. Formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. SP: Hucitec Editora, 2015.

TEIXEIRA, Ubiratan. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

TRUFFAUT, François. *Uma certa tendência do cinema francês*. Paris: Cahiers du Cinéma(n. 31), 1954.

VARDA, Agnès. *Varda par Agnès*, Paris: Cahiers du cinéma, 1994.

XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1991.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

WOOLGER, Jennifer Barker; WOOLGER, Roger J. *A Deusa interior*. São Paulo: Cultrix, 2005.

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

FILMOGRAFIA DE AGNÈS VARDA

- 2017 – *Visages, Villages* (89'), co-dirigido por JR.
- 2008 – *As praias de Agnès* (*Les plages d'Agnès*, 110').
- 2006 - *Quelques veuves Noirmoutier* (69')
- 2005 - *Cléo de 5 à 7: souvenirs et anecdotes* (36')
- 2005 - *Les dites cariatides bis* (2)
- 2004 – *Ydessa, os ursos e etc.* (*Ydessa, les ours etc etc.*, 44').
- 2003 – *O leão volátil* (*Le lion volatil*, 12')
- 2002 – *Dois anos depois* (*Deux ans après*, 64')
- 2000 – *Os Catadores e eu* (*Les glaneurs et glaneuse*, 122')
- 1993/95 – *O Universo de Jacques Demy* (*L'univers de Jacques Demy*, 80')
- 1994 – *As cento e uma noites* (*Les 100 et 1 nuits*, 122')
- 1993 – *As garotas românticas fizeram 25 anos* (*Les demoiselles ont eu 25 ans*, 63')
- 1990 – *Jacquot de Nantes.* (*Jacquot de Nantes*, 118')
- 1987 – *O mestre do kung-fu* (*Kung-fu master*, 78')
- 1986/87 – *Jane B. por Agnès V.* (*Jane B. par Agnès V.*, 105')
- 1986 – *Você tem belas escadarias, sabia?* (*T'as de beaux escaliers... tu sais*, 3')
- 1985 – *Sem teto, nem lei* (*Sans toit ni loi*, 105')
- 1984 – *7 cômodos, coz., banh... imperdível!* (*7p..cuis.,s. de ... (a saisir)*, 27')
- 1984 – *As tais cariatides* (*Les dites cariatides*, 13')
- 1982 – *Um minuto por uma imagem* (*Une minute pour une image*, 170')
- 1982 – *Ulisses* (*Ulysse*, 22')
- 1980/81 – *Documentira* (*Documenteur*, 63')

- 1980 – *Muros e Murmúrios* (*Mur murs*, 81')
- 1976 – *Uma canta, outra não* (*L'une chante, l'autre pas*, 110')
- 1976 – *Amor e prazer no Irã* (*Plaisir d'amour en Iran*, 6')
- 1975 – *Resposta de mulheres: nossos corpos, nosso sexo* (*Réponse de femmes*, 8')
- 1974/75 – *Daguerreótipos* (*Daguerréotypes*, 80 min)
- 1970 – *Nausicaa* (94)
- 1969 – *Amor de leões* (*Lions love*, 110')
- 1968 – *Os panteras negras*. P&B, 16mm, 28 min.
- 1967 – *Longe do Vietnã* (*Loin du Vietnam*, 115' - Co-Direção: Jean-Luc Godard, Chris Marker, Alain Resnais, Agnès Varda, Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch)
- 1967 – *Tio Yanco* (*Oncle Yanco*, 22')
- 1965 – *Páginas Íntimas* (*Les créatures*, 105')
- 1965 – *Elsa, a rosa* (*Elsa la Rose*, 20')
- 1964 – *As duas faces da felicidade* (*Le bonheur*, 82')
- 1963 – *Saudações, Cubanos!* (*Salut les cubains*, 30')
- 1962 – *Cléo de 5 às 7* (90')
- 1961 – *Os amantes da ponte MacDonald* (*Les fiancés du pont MacDonald*, 3')
- 1958 – *Do lado da Riviera* (*Du côté de la côte*, 24')
- 1958 – *La cocotte d'azur* (10)
- 1958 – *A Ópera Mouffe* (*L'A Opéra-Mouffe*, 17')
- 1957 – *Ó estações! Ó castelos!* (*Ô saisons! ô châteaux!* 22')
- 1954 – *La Pointe Courte* , 89 min.

ANEXO: O curta *A Ópera Mouffe* decupado

PLANO	DURAÇÃO DO PLANO/ LOCALIZAÇÃO DO PLANO NO FILME	LETRA MÚSICA ou TRADUÇÃO CARTELA
SEQUÊNCIA 1: 7 Planos (número de planos na sequência, incluindo cartelas)		Duração da sequência 00:01:27;22
00:00:07;02 (duração do plano) 01:00:07:22 a 01:00:14:23 (intervalo do plano no filme)	Caderno de notas filmado na rua Mouffetard, em Paris, por uma mulher grávida, em 1958.
00:00:09;07 01:00:14:24 a 01:00:24:00	Atrás do Panthéon, entre as igrejas de St. Etienne e St. Médard, a rua Mouffetard atravessa um bairro ao qual tem emprestado seu nome: a Mouffe.
00:00:37;02 01:00:24;01 a 01:01:01;04

<p>00:00:10;04</p> <p>01:01:01;05 a 01:01:11;08</p> <p>(imagem inicial do plano)</p> <p>(imagem final)</p>
<p>00:00:06;23</p> <p>01:01:11;09 a 01:01:18;01</p>
<p>00:00:05;16</p> <p>01:01:18;02 a 01:01:23;17</p>

00:00:04;04 01:01:23;18 a 01:01:27;21	
SEQUÊNCIA 2: 22 Planos Duração: 00:01:48;13
00:00:01;13 01:01:27;22 a 01:01:29;04
00:00:03;27 01:01:29;05 a 01:01:33;01
00:00:03;01 01:01:33;02 a 01:01:36;02

<p>00:00:05;29</p> <p>01:01:36;03 a 01:01:42;01</p>
<p>00:00:01;22</p> <p>01:01:42;02 a 01:01:43;23</p>
<p>00:00:01;24</p> <p>01:01:43;24 a 01:01:45;17</p>
<p>00:00:01;20</p> <p>01:01:45;18 a 01:01:47;07</p>

<p>00:00:08;10</p> <p>01:01:47;08 a 01:01:55;17</p> <p>(imagem inicial do plano)</p> <p>(imagem final)</p>	<p>A Ópera Mouffe, à primeira vista, ao primeiro acorde...</p>
<p>00:00:09;00</p> <p>01:01:55;18 a 01:02:04;19</p> <p>(imagem inicial do plano)</p> <p>(imagem final)</p>	<p>.... é comida...</p>

<p>00:00:08;09</p> <p>01:02:04;20 a 01:02:12;28</p> <p>(imagem inicial do plano)</p>
<p>(imagem final)</p>
<p>00:00:02;27</p> <p>01:02:12;29 a 01:02:15;25</p>
<p>00:00:03;09</p> <p>01:02:15;26 a 01:02:19;04</p>

00:00:01;06 01:02:19;05 a 01:02:20;10
00:00:02;12 01:02:20;11 a 01:02:22;22
00:00:13;11 01:02:22;23 a 01:02:36;03
00:00:12;11 01:02:36;04 a 01:02:48;14

<p>00:00:06;21</p> <p>01:02:48;15 a 01:02:55;05</p>
<p>00:00:04;22</p> <p>01:02:55;06 a 01:02:59;27</p>
<p>00:00:05;10</p> <p>01:02:59;28 a 01:03:05;09</p>
<p>00:00:10;27</p> <p>01:03:05;10 a 01:03:16;06</p> <p>(imagem inicial do plano)</p>

(imagem final)	
SEQUÊNCIA 3: 17 Planos Duração: 00:01:46;26
00:00:02;29 01:03:16;07 a 01:03:19;05	Dos Amantes
00:00:03;27 01:03:19;06 a 01:03:23;02	Entre o silêncio e o gato Entre nossos...
00:00:07;28 01:03:23;03 a 01:03:31;00 (imagem inicial do plano)	... braços Você está aqui Você sonha em outro lugar Eu estou...

(imagem final)
00:00:02;24 01:03:31;01 a 01:03:33;24	... em outro lugar Eu sonho...
00:00:05;07 01:03:33;25 a 01:03:39;01	aqui...
00:00:13;19 01:03:39;02 a 01:03:52;20 (imagem inicial do plano)

(imagem final)
00:00:05;13 01:03:52;21 a 01:03:58;03
00:00:12;11 01:03:58;04 a 01:04:10;16 (imagem inicial do plano)
(imagem final)

<p>00:00:11;18</p> <p>01:04:10;17 a 01:04:22;04</p>
<p>00:00:02;07</p> <p>01:04:22;05 a 01:04:24;11</p>
<p>00:00:08;21</p> <p>01:04:24;12 a 01:04:33;02</p>
<p>00:00:07;13</p> <p>01:04:33;03 a 01:04:40;15</p> <p>(imagem inicial do plano)</p>

(imagem final)
00:00:02;05 01:04:40;16 a 01:04:42;20
00:00:07;18 01:04:42;21 a 01:04:50;08 (imagem inicial do plano)
(imagem final)

<p>00:00:02;09</p> <p>01:04:50;09 a 01:04:52;17</p> <p>(imagem inicial do plano)</p> <p>(imagem final)</p>
<p>00:00:07;20</p> <p>01:04:52;18 a 01:05:00;09</p>
<p>00:00:02;25</p> <p>01:05:00;10 a 01:05:03;04</p>

<p>00:00:01;25</p> <p>01:05:20;05 a 01:05:21;29</p>
<p>00:00:04;29</p> <p>01:05:22;00 a 01:05:26;28</p>
<p>00:00:05;05</p> <p>01:05:26;29 a 01:05:32;03</p>
<p>00:00:05;08</p> <p>01:05:32;04 a 01:05:37;11</p>	

SEQUÊNCIA 5: 11 Planos

Duração:
00:01:02;24

00:00:03;02 01:05:37;12 a 01:05:40;13	Da gravidez
00:00:02;28 01:05:40;14 a 01:05:43;11	O peixe no ovo E bela gema, na casa
00:00:05;24 01:05:43;12 a 01:05:49;05	E a pomba, a pomba na água
00:00:02;24 01:05:49;06 a 01:05:51;29

<p>00:00:03;14</p> <p>01:05:52;00 a 01:05:55;13</p>
<p>00:00:02;24</p> <p>01:05:55;14 a 01:05:58;07</p>
<p>00:00:02;22</p> <p>01:05:58;08 a 01:06:01;01</p>
<p>00:00:16;10</p> <p>01:06:01;02 a 01:06:17;11</p> <p>(imagem inicial do plano)</p>

<p>(imagem final)</p>
<p>00:00:06;16</p> <p>01:06:17;12 a 01:06:23;27</p> <p>(imagem inicial do plano)</p> <p>(imagem final)</p>
<p>00:00:10;23</p> <p>01:06:23;28 a 01:06:34;20</p>

<p>00:00:05;15</p> <p>01:06:34;21 a 01:06:40;05</p>	
<p>SEQUÊNCIA 6: 52 Planos</p> <p>Duração 00:03:05;00</p>
<p>00:00:03;02</p> <p>01:06:40;06 a 01:06:43;07</p>	<p>Alguns</p>
<p>00:00:02;26</p> <p>01:06:43;08 a 01:06:46;03</p>	<p>Eles eram recém-nascidos</p>
<p>00:00:02;02</p> <p>01:06:46;04 a 01:06:48;05</p>	<p>Um, outro...</p>

<p>00:00:03;08</p> <p>01:06:48;06 a 01:06:51;13</p>	<p>...alguns.</p>
<p>00:00:01;28</p> <p>01:06:51;14 a 01:06:53;11</p>	<p>Um, outro...</p>
<p>00:00:05;14</p> <p>01:06:53;12 a 01:06:58;25</p>	<p>...alguns.</p>
<p>00:00:04;11</p> <p>01:06:58;26 a 01:07:03;08</p>

<p>00:00:18;20</p> <p>01:07:03;09 a 01:07:21;28</p>
<p>00:00:05;10</p> <p>01:07:21;29 a 01:07:27;08</p>
<p>00:00:01;21</p> <p>01:07:27;09 a 01:07:28;29</p>
<p>00:00:04;15</p> <p>01:07:29;00 a 01:07:33;14</p>

00:00:04;02 01:07:33;15 a 01:07:37;16
00:00:00;27 01:07:37;17 a 01:07:38;13
00:00:03;03 01:07:38;14 a 01:07:41;16
00:00:06;04 01:07:41;17 a 01:07:47;20

00:00:03;02 01:07:47;21 a 01:07:50;22
00:00:02;10 01:07:50;23 a 01:07:53;02
00:00:03;19 01:07:53;03 a 01:07:56;21
00:00:01;10 01:07:56;22 a 01:07:58;01

<p>00:00:02;22</p> <p>01:07:58;02 a 01:08:00;25</p> <p>(imagem inicial do plano)</p>
<p>(imagem final)</p>
<p>00:00:02;28</p> <p>01:08:00;26 a 01:08:03;23</p>
<p>00:00:02;04</p> <p>01:08:03;24 a 01:08:05;27</p>

00:00:02;08 01:08:05;28 a 01:08:08;05
00:00:03;29 01:08:08;06 a 01:08:12;04
00:00:02;20 01:08:12;05 a 01:08:14;24
00:00:05;09 01:08:14;25 a 01:08:20;03

<p>00:00:04;03</p> <p>01:08:20;04 a 01:08:24;06</p>
<p>00:00:03;24</p> <p>01:08:24;07 a 01:08:28;00</p>
<p>00:00:03;27</p> <p>01:08:28;01 a 01:08:31;27</p>
<p>00:00:08;18</p> <p>01:08:31;28 a 01:08:40;15</p>

<p>00:00:04;02</p> <p>01:08:40;16 a 01:08:44;17</p>
<p>00:00:04;17</p> <p>01:08:44;18 a 01:08:49;04</p>
<p>00:00:07;14</p> <p>01:08:49;05 a 01:08:56;18</p>
<p>00:00:02;10</p> <p>01:08:56;19 a 01:08:58;28</p>

00:00:02;11 01:08:58;29 a 01:09:01;11
00:00:01;04 01:09:01;12 a 01:09:02;15
00:00:01;17 01:09:02;16 a 01:09:04;02
00:00:01;28 01:09:04;03 a 01:09:06;00

00:00:04;23 01:09:06;01 a 01:09:10;23
00:00:01;26 01:09:10;24 a 01:09:12;19
00:00:03;28 01:09:12;20 a 01:09:16;17
00:00:02;24 01:09:16;18 a 01:09:19;11

00:00:01;15 01:09:19;12 a 01:09:20;26
00:00:03;05 01:09:20;27 a 01:09:24;01
00:00:04;25 01:09:24;02 a 01:09:28;26
00:00:01;01 01:09:28;27 a 01:09:29;27

<p>00:00:02;26</p> <p>01:09:29;28 a 01:09:32;23</p>
<p>00:00:03;13</p> <p>01:09:32;24 a 01:09:36;06</p>
<p>00:00:02;05</p> <p>01:09:36;07 a 01:09:38;11</p>
<p>00:00:02;12</p> <p>01:09:38;12 a 01:09:40;23</p>

00:00:01;24 00:00:01;24 a 01:09:42;17
00:00:02;18 01:09:42;18 a 01:09:45;05 (imagem inicial do plano) (imagem final)	
<div> <div>SEQUÊNCIA 7 : 9 Planos</div> <div> Duração: 00:00:31;28 </div> </div>
00:00:03;01 01:09:45;06 a 01:09:48;06	Os queridos desaparecidos

<p>00:00:06;12</p> <p>01:09:48;07 a 01:09:54;18</p> <p>(imagem inicial do plano)</p>	<p>Vivos estão ausentes</p>
<p>(imagem final)</p>
<p>00:00:02;03</p> <p>01:09:54;19 a 01:09:56;21</p>	<p>Mortos estão...</p>
<p>00:00:03;02</p> <p>01:09:56;22 a 01:09:59;23</p>	<p>... desaparecidos</p>

<p>00:00:05;01 01:09:59;24 a 01:10:04;24 (imagem inicial do plano)</p> <p>(imagem intermediária)</p> <p>(imagem final)</p>
<p>00:00:02;01</p> <p>01:10:04;25 a 01:10:06;25</p>
<p>00:00:03;00</p> <p>01:10:06;26 a 01:10:09;25</p>

00:00:03;01 01:10:09;26 a 01:10:12;26
00:00:04;07 01:10:12;27 a 01:10:17;03	
SEQUÊNCIA 8: 28 Planos Duração: 00:02:00;21
00:00:03;09 01:10:17;04 a 01:10:20;12	Felizes Festas
00:00:06;15 01:10:20;13 a 01:10:26;27 (imagem inicial do plano)	É a mamãe Carnaval É o Papai Noel

(imagem final)
00:00:03;24 01:10:26;28 a 01:10:30;21	O amor, a criança, E o dia dos namorados
00:00:02;09 01:10:30;22 a 01:10:33;00
00:00:04;01 01:10:33;01 a 01:10:37;01

<p>00:00:04;04</p> <p>01:10:37;02 a 01:10:41;05</p> <p>(imagem inicial do plano)</p>
<p>(imagem final)</p>
<p>00:00:10;19</p> <p>01:10:41;06 a 01:10:51;24</p> <p>(imagem inicial do plano)</p> <p>(imagem final)</p>

<p>00:00:04;00</p> <p>01:10:51;25 a 01:10:55;24</p>
<p>00:00:04;06</p> <p>01:10:55;25 a 01:11:00;02</p> <p>(imagem inicial do plano)</p> <p>(imagem final)</p>
<p>00:00:06;12</p> <p>01:11:00;03 a 01:11:06;14</p>

<p>00:00:05;15 01:11:06;15 a 01:11:11;29</p> <p>(imagem inicial do plano)</p> <p>(imagem intermediária)</p> <p>(imagem final))</p>
<p>00:00:02;20</p> <p>01:11:12;00 a 01:11:14;19</p>	<p>“Trocamos as cabeças defeituosas”</p>
<p>00:00:04;16</p> <p>01:11:14;20 a 01:11:19;05</p>

00:00:04;04 01:11:19;06 a 01:11:23;09
00:00:05;22 01:11:23;10 a 01:11:29;01
00:00:00;19 01:11:29;02 a 01:11:29;20
00:00:01;27 01:11:29;21 a 01:11:31;17

<p>00:00:01;09</p> <p>01:11:31;18 a 01:11:32;26</p>
<p>00:00:07;03</p> <p>01:11:32;27 a 01:11:39;29</p> <p>(imagem inicial do plano)</p> <p>(imagem final)</p>
<p>00:00:00;29</p> <p>01:11:40;00 a 01:11:40;28</p>

<p>00:00:03;05</p> <p>01:11:40;29 a 01:11:44;03</p>
<p>00:00:04;25</p> <p>01:11:44;04 a 01:11:48;28</p>
<p>00:00:03;07</p> <p>01:11:48;29 a 01:11:52;05</p>
<p>00:00:06;22</p> <p>01:11:52;06 a 01:11:58;27</p> <p>(imagem inicial do plano)</p>

<p>(imagem final)</p>
<p>00:00:04;18</p> <p>01:11:58;28 a 01:12:03;17</p>
<p>00:00:08;14 01:12:03;18 a 01:12:12;01 (imagem inicial do plano)</p> <p>(imagem intermediária)</p> <p>(imagem final)</p>

<p>00:00:02;03</p> <p>01:12:12;02 a 01:12:14;04</p>
<p>00:00:03;20</p> <p>01:12:14;05 a 01:12:17;24</p>	
<p>SEQUENCIA 9: 15 Planos</p> <p>Duração: 00:01:04;01</p>
<p>00:00:02;29</p> <p>01:12:17;25 a 01:12:20;23</p>	<p>Da embriaguez</p>
<p>00:00:03;24</p> <p>01:12:20;24 a 01:12:24;17</p>	<p>O sono...</p>

<p>00:00:03;10</p> <p>01:12:24;18 a 01:12:27;27</p>	<p>... pesado Flerta com</p>
<p>00:00:01;20</p> <p>01:12:27;28 a 01:12:29;17</p>	<p>.... a morte Quem bebe, janta</p>
<p>00:00:03;05</p> <p>01:12:29;18 a 01:12:32;22</p>	<p>Quem bebe...</p>
<p>00:00:15;05</p> <p>01:12:32;23 a 01:12:47;27</p> <p>(imagem inicial do plano)</p>	<p>... dorme</p>

<p>(imagem final)</p>
<p>00:00:03;26</p> <p>01:12:47;28 a 01:12:51;23</p>
<p>00:00:02;29</p> <p>01:12:51;24 a 01:12:54;22</p>

<p>00:00:03;29</p> <p>01:12:54;23 a 01:12:58;21</p>
<p>00:00:03;01</p> <p>01:12:58;22 a 01:13:01;24</p>
<p>00:00:04;01</p> <p>01:13:01;25 a 01:13:05;25</p>
<p>00:00:01;00</p> <p>01:13:05;26 a 01:13:06;25</p>

00:00:03;12 01:13:06;26 a 01:13:10;07
00:00:04;10 01:13:10;08 a 01:13:14;17
00:00:07;08 01:13:14;18 a 01:13:21;25	
SEQUÊNCIA 10: 10 Planos Duração: 00:01:23;26
00:00:03;08 01:13:21;26 a 01:13:25;03	Das Angústias

<p>00:00:05;04</p> <p>01:13:25;04 a 01:13:30;07</p>
<p>00:00:01;28</p> <p>01:13:30;08 a 01:13:32;05</p>
<p>00:00:11;04</p> <p>01:13:32;06 a 01:13:43;09</p> <p>(imagem inicial do plano)</p> <p>(imagem final)</p>

<p>00:00:05;28</p> <p>01:13:43;10 a 01:13:49;07</p> <p>(imagem inicial do plano)</p>
<p>(imagem final)</p>
<p>00:00:06;07</p> <p>01:13:49;08 a 01:13:55;14</p>
<p>00:00:09;05</p> <p>01:13:55;15 a 01:14:04;21</p>

<p>00:00:19;29</p> <p>01:14:04;22 a 01:14:24;20</p>
<p>00:00:18;07</p> <p>01:14:24;21 a 01:14:42;27</p>
<p>00:00:02;24</p> <p>01:14:42;28 a 01:14:45;21</p>	
<p>SEQUÊNCIA 11: 15 Planos</p> <p>Duração: 00:01:18;29</p>
<p>00:00:03;07</p> <p>01:14:45;22 a 01:14:48;28</p>	<p>Dos desejos</p>

<p>00:00:05;07</p> <p>01:14:48;29 a 01:14:54;05</p>	<p>Entre o asco e o desejo Entre a putrefação</p>
<p>00:00:02;06</p> <p>01:14:54;06 a 01:14:56;11</p>	<p>...e a vida</p>
<p>00:00:05;20</p> <p>01:14:56;12 a 01:15:02;03</p>
<p>00:00:02;28</p> <p>01:15:02;04 a 01:15:05;01</p>

<p>00:00:04;02</p> <p>01:15:05;02 a 01:15:09;03</p>
<p>00:00:03;03</p> <p>01:15:09;04 a 01:15:12;06</p>
<p>00:00:02;13</p> <p>01:15:12;07 a 01:15:14;19</p>
<p>00:00:04;03</p> <p>01:15:14;20 a 01:15:18;22</p>

<p>00:00:02;08</p> <p>01:15:18;23 a 01:15:21;00</p>	<p>À confusão das senhoras</p>
<p>00:00:02;24</p> <p>01:15:21;01 a 01:15:23;24</p>	<p>À tentação de Santo Antônio</p>
<p>00:00:05;01</p> <p>01:15:23;25 a 01:15:28;25</p>
<p>00:00:09;10</p> <p>01:15:28;26 a 01:15:38;05</p> <p>(imagem inicial do plano)</p>

(imagem final)
00:00:15;24 01:15:38;06 a 01:15:53;29 (imagem inicial do plano)
(imagem final)
00:00:10;21 01:15:54;00 a 01:16:04;22 (c black)	Cortina