

REPARAR PARA ENSAIAR: O DEVIR OUTRO DA IMAGEM EM AGNÈS VARDA

FROM OBSERVING TO THE ESSAY: THE BECOMING OTHER OF THE IMAGE IN AGNÈS VARDA

Roberta Oliveira Veiga*
Eduardo Azevedo Medeiros**

* roveigadevolta@gmail.com
Professora Adjunta do departamento de Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas e do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte - MG, Brasil.

** dudu-azevedo@outlook.com
Mestrando no Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte - MG, Brasil.

RESUMO: Neste artigo, buscamos pensar o ensaio através da obra de Agnès Varda, enfocando principalmente dois filmes nos quais o gesto ensaístico se faz a partir de uma fotografia só: *Ulysse* (1983) é o experimento e a experiência que nos leva a *Um minuto por imagem* (1993). Em ambos trabalhos, Varda aprende e ensina sobre a singularidade do cinema estar entre a fotografia e o pensamento, e ser concebido de forma processual, porosa e à deriva. Nossa aposta é que o olhar reparador de Varda para a foto, ao conservar a dimensão de alteridade– e em devir – da imagem, faz dela mesma um ensaio em potência capaz de produzir sensibilidades estéticas e políticas.

PALAVRAS-CHAVE: Imagem; Ensaio; Agnès Varda; Um minuto por imagem.

ABSTRACT: In this article, we seek to reflect on the essay through the work of Agnès Varda, focusing mainly on two films in which the essayistic gesture is made from a single photograph. *Ulysse* (1983) is the experiment and experience that leads us to *One Minute for Each Image* (1993). In both films, Varda learns and teaches about the singularity of cinema being between photography and thought, and being conceived in a processual, porous, and drift-like way. Our bet is that Varda's observant gaze on the photo, by preserving the dimension of alterity and becoming of the image, makes it a potential essay capable of producing aesthetic and political sensitivities.

KEYWORDS: Image; Essay; Agnès Varda; One minute per image.

Em *É possível definir o ensaio?* Jean Starobinski se pergunta como podemos conter e categorizar um movimento indomável que não se submete a regra alguma; um método ametódico que se qualifica pela abertura ao processo, ao movimento oscilante e à deriva. Desejoso em iluminar seu caminho argumentativo, o autor retorna aos possíveis significados da palavra, bem como ao filósofo renascentista francês conhecido como o pai do ensaio: Michel de Montaigne:

Essai, conhecido em francês desde o século XII, provem do baixo latim *exagium*, a balança; ensaiar deriva de *exagiare*, que significa pesar. Nas proximidades desse termo se encontra *examen*: agulha, lingueta do fiel da balança, e, por extensão, exame ponderado, controle. Mas um outro sentido de “exame” designa o enxame de abelhas, a revoada de pássaros. A etimologia comum seria o verbo *exigo*, forçar para fora, expulsar, e daí exigir. Quantas tentações, se o sentido nuclear das palavras atuais devesse resultar do que elas significaram num passado longínquo! O ensaio seria a pesagem exigente, o exame atento, mas também o enxame verbal cujo impulso se libera. Com que singular intuição o autor¹ dos *Ensaios* fez gravar uma balança em sua medalha, acrescentando-lhe por divisa o célebre *Que sais-je?* [Que sei eu?]. (STAROBINSKI, 2011, p. 15-14).

“*Que sei eu?*”. Em seus ensaios, Montaigne parece seguir essa questão colocando-se intelectualmente em

constante prova. Os títulos de alguns de seus textos – *Sobre o medo*; *Sobre a solidão*; *Sobre a idade* – revelam um sujeito afetado por problemas profundos e grandiosos dos quais se aproxima, não para esgotá-los, mas para tateá-los buscando experimentar, pela via da escrita, os fenômenos do mundo. Ao fim, se submete a um grande teste que, não só ilumina o objeto vivo que se lhe apresenta, mas também diz muito sobre o autor. Assim, pela importância que concede à perspectiva do sujeito pensante e sua impressão do mundo, o ensaio ficaria num *entre* modalidades de escrita/pensamento: não pode ser categorizado dentro dos campos objetivos da ciência e da filosofia, nem se encaixaria no campo da literatura, da arte, por sua pretensão a uma verdade que independe de aparência estética (Adorno, 2003, p. 18).

Starobinski também nota que Montaigne titula seu livro no plural – *Ensaios* – pois seriam várias as tentativas que constituem uma obra em aberto, composta de exercícios preliminares que abordam inseparavelmente a realidade exterior e a reflexão interna. Ou, como afirma Adorno (2003, p. 25): “o ensaio não almeja uma construção fechada”. Em constante processo, é um pensamento lacunar, sempre em devir, como um batimento de asas que nunca para, mas se abre a novas associações sem nunca chegar a um ponto definitivo.

1. Michel de Montaigne (1533 – 1592).

Esses atributos permitem que o gesto ensaístico sirva bem ao pensamento cinematográfico – ou, como diria Deleuze (2018, p. 230), ao cinema que pensa –, na medida em que sua forma e expressão são também processuais e porosas de modo a situá-lo no *entre*: entre gêneros, entre imagens, entre o olhar e o filmar, quem filma e quem é filmado. Assim, ao pensar através de imagens e sons, o ensaio se *transcria* no cinema comunicando ideias, afetos e emoções tão intensamente quanto o faz através da palavra (Zanini, 2017, p. 4).

Polêmica, porém, saudável, a noção de filme-ensaio abordada por Timothy Corrigan no livro *O filme-ensaio – desde Montaigne e depois de Marker* (2015), apoia-se em uma definição do popular escritor inglês Aldous Huxley, e também enfatiza a dimensão lacunar e à deriva do ensaio. O autor afirma que o gesto ensaístico se faz no cruzamento (no *entre*) dos componentes de uma tríade inseparável: o olhar subjetivo (ou a expressão pessoal); a experiência pública (o encontro com o fora); e o processo do pensamento. Assim, o filme-ensaio resulta desse equilíbrio cinematográfico *entre* o performar de um *eu* – na imagem, no som e no discurso – que, ao deixar-se impulsionar pelo mundo vivido, torna-se capaz de realizar uma reflexão em voz alta. Corrigan reconhece que as diversas modulações ensaísticas podem privilegiar um ou outro eixo da tríade,

e que nenhuma definição estrita será suficiente para dar conta de suas variações. Porém, demonstra ao longo do livro o quanto tal esquema (simples, a princípio) pode ser um grande aliado nos debates que envolvem o ensaio.

Contudo, aqui nos interessa menos uma genealogia das definições do aporte ensaístico da literatura ao cinema, do que a apostar na relação entre o olhar, a imagem, e o ensaio. Em que medida o olhar é, ele mesmo, um gesto ensaístico em potencial que revela a força estética e política das imagens em si e no modo como são articuladas pela montagem que dá forma a escritura e ao pensamento? Essa apostia se faz no corpo-a-corpo com a experiência filmica. Aqui, somos apanhados pelo trabalho da cineasta belga, radicada na França, e renomada no campo das artes audiovisuais, Agnès Varda. E, se como diz Corrigan, Chris Marker² é mesmo o pai do filme-ensaio, Varda é a mãe.

A CINESCRITORA

Mesmo com a invisibilização das cineastas mulheres por uma cinefilia e crítica machista que sistematicamente conduziram as apreciações da área, Agnès Varda transbordou, tornou-se reconhecidamente um dos maiores expoentes da *nouvelle-vague*, e um lume feminino do ensaio filmico (Veiga, p. 340, 2019). Com trabalhos paradigmáticos como

2. Chris Marker é considerado (por expoentes da teoria e crítica do cinema, como André Bazin e Richard Roud) o cineasta que deu origem ao filme-ensaio com seu média-metragem *Carta da Sibéria* (1958). Porém, há outras proposições, como, por exemplo, a de Michael Renov, que credita a *Lost, lost, lost* (1969/1976), de Jonas Mekas, a fundação do ensaio no cinema. Outros pesquisadores apontam *Noite e neblina* (1955), de Alain Resnais, e *Os mestres loucos* (1955) de Jean Rouch ao lado de *Carta da Sibéria* como obras pioneiras nesse campo.

3. A diretora costumava afirmar que o acaso era seu melhor assistente (Bénézet, 2014. p. 54).
4. A autora define o encontro com o outro como um dos pilares de uma ética do filmar de Varda.

Os catadores e eu (2000) e *As praias de Agnès* (2008), é da experiência com mundo³ (BÉNÉZET, 2014, p. 72-73)⁴ que seu pensamento vira escrita em imagens, palavras e sons; ou, como ela mesma gosta de dizer, cinescrita. Esse encontro é com um outro que pode ser as pessoas, a paisagem, os objetos, um gato (dos muitos que ela tinha) ou, como acontece em *Um minuto para Imagem* e *Ulysse*, a própria imagem:

A *cinécriture* não é o roteiro, é o conjunto de caminhadas exploratórias, escolhas, inspirações, palavras escritas, filmagem e edição: o filme é o produto de todos esses momentos diferentes. Eu passo nove horas por dia na edição porque é quando o filme se monta e a clareza das emoções é calculada, trabalhada, manipulada e corrigida até o último momento (Varda, 2014, p. 124).

Em sua forma intermitente, não linear, a *cinescrita* está muito mais próxima de um pensar junto com o cinema – num processo errático, que admite oscilações –, do que de uma roteirização prévia ao filme, que prioriza a forma de escrita. Ou seja, não se parte de um texto como plano para a filmagem, mas de “caminhadas exploratórias” que permitem encontros com o mundo, e da montagem, como ato de pensamento. Esse agenciamento de momentos diferentes engloba, além de palavras escritas, todos os outros elementos da linguagem do cinema.

Em *As praias de Agnès*, performando com seu corpo em cena, Varda diz: “[...] são os outros que me interessam realmente e que gosto de filmar, os outros que me intrigam, que me motivam, me interpelam, me desconcertam, me apaixonam [...]”⁵. Não à toa, caracterizada como uma “escrita para além de si” (Rodrigues, 2021; Yakhni, 2011), poderíamos supor que o gesto ensaístico de Varda elide o eixo pessoal, subjetivo, mas não é bem assim. A cineasta parece ter achado o mais justo trajeto *entre* o eu e outro, esfacelando o princípio cartesiano mais caro à escrita causal, demonstrativa, sistemática: a separação sujeito – objeto.⁶ Suas obras são agudamente afetadas por questões próprias e de proximidade, de modo que sua voz, seu corpo e seu gesto estão sempre em cena. Porém, tais inscrições mantém fortemente o diálogo com o que ela acha nesse caminho. Trata-se de uma relação entre sujeito e mundo que, mais do que troca, é uma imbricação.

Portanto, é no *entre* ser afetada pelo mundo e devolver esses afetos pela mediação de seu corpo e sua elaboração filmica que um “como filmar” nascido da alteridade produz subjetividade. Daí que a força estética e política da cineasta supere a dicotomia sujeito-objeto: numa composição de cena aberta, generosa e espontânea, ao acolher o outro, também se acolhe como parte desse outro. Até porque o ser de Varda é abertura para alteridade através

5. Varda, 2008, 0:00:44.

6. Sobre essa discussão ligada a dimensão feminista (citada acima) da proposta ensaística em Varda e outras cineastas, cf. VEIGA, R. *Imagens que sei delas: ensaio e feminismo no cinema de Varda, Akerman e Kawase*. In: HOLANDA, K. (org). *Mulheres de cinema*. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2019, p. 340

das imagens, o ser de Varda é essa doação das imagens do outro ao outro, que a faz se mover no *entre* elas e os pensamentos, personagens e espectadores, reivindicando o cinema como um ato coletivo. A velhinha roliça, como ela se autointitula em *As praias de Agnès*, ao tirar suas fotos dos álbuns de família e espalhar pelas areias próximas do mar; ao tirar os espelhos de lugares íntimos e espalhá-los por todos os lados, multiplica não apenas as imagens de si mesma, mas as de gente e de espaços: “Desta vez, para falar de mim, pensei: se abrissemos as pessoas, encontraríamos paisagens” (Varda, 2008).

Esse fazer cinematográfico que, ao contrário do que diz Corrigan, não é “parasitariamente” produtivo,⁷ mas generosamente produtivo, na medida em que, como vimos, o que faz Agnès Varda é um ser e estar no mundo em constante admiração pela alteridade (para não dizer em constante amor pela alteridade, já que a cinematografia dessa cineasta tem o amor como tropos)⁸ que nos lança imediatamente em direção ao ensaio. Para Delphine BÉNÉZET, Varda é uma “cineasta barqueira” (*cinéaste passeur*), pois atua como mediadora entre os que são filmados – em um espaço e tempo – e o espectador, em outros: “suas imagens assim atuam como um rastro de uma conexão com o outro” (BÉNÉZET, 2014, p. 76). Mais uma vez reafirma-se o encontro com o outro, que segundo

BÉNÉZET, é o primeiro dos principais pilares éticos do cinema vardadiano,⁹ junto ao investimento de captura e “preservação” do espaço e do tempo, que não é qualquer espaço e tempo.

Esse entusiasmo de documentarista em “ir ao encontro do real” fica explícito em filmes como *Mur Murs* (1981) e *Daguerréotypes* (1975), dois grandes exemplos de um cinema que toca o fora. *Mur Murs* é um ensaio provocado pelos diversos murais de graffiti de Los Angeles. A partir do encontro com essas obras e seus criadores, a diretora vai traçando uma espécie de “mural” cinematográfico, um panorama das muitas culturas dessa cidade. Já em *Daguerréotypes*, Varda se volta para a vizinhança que tanto lhe encanta, e nos oferece um retrato de um lugar muito mais próximo de si, a Rua Daguerre, onde viveu por mais de 50 anos. Faz todo sentido que Varda já tenha chamado este e outros de seus filmes de *documentários subjetivos*, pois ao mesmo tempo que busca se abrir aos mundos muito específicos de seus personagens (o açougueiro, os lojistas, o mágico), é seu olhar fértil de afetos para seus vizinhos de rua que ao apresentá-los faz vínculo:

Esse tipo de filme tem duas coisas importantes para mim: Ele realmente lida com o tipo de relação que busco ter com o filmar: editar, conhecer pessoas, dar forma ao filme, uma forma

7. Corrigan (2015, p. 75), ao analisar o filme *Os catadores e eu* (2000), define a escrita de Varda como “parasitariamente” produtiva, pois depende do Outro, do mundo, do acaso.

8. O amor aparece em Varda em obras como *Le Bonheur* (1965), no qual discute as aparências das relações conjugais; ou *Documenteur* (1981), no qual reflete sobre o amor materno e o luto de uma relação; ou mesmo logo no começo de sua carreira, em seu primeiro filme, *La Pointe-Courte* (1955), no qual estuda a relação de um casal e, ao mesmo tempo, reflete sobre as dificuldades diárias dos habitantes de um vilarejo no litoral da França.

9. “Não creio de modo algum que meus filmes falem sobretudo de mim. Não tenho tanto interesse em mim mesma (nem o mínimo interesse em minha infância, por exemplo). Em geral, sou uma cineasta que existe dentro de seus filmes porque eu mesma escrevo e narro meus comentários. Mas o que verdadeiramente me interessa é o que acontece fora de mim”. (Varda, 2004, p. 2)

específica, onde o objetivo e o subjetivo coexistem. O objetivo está nos fatos, fatos da sociedade, e o subjetivo está em como eu me sinto sobre aquilo, ou como eu posso torná-los engraçados, ou tristes, ou pungentes. Fazer um filme dessa maneira é uma forma de vida (Varda *apud* BÉNÉZET, 2014, p. 78).

O já citado, e mundialmente elogiado, *Os catadores e eu* é paradigmático para pensarmos a inscrição da subjetividade de Varda em seus filmes. Em *Catadores* a cineasta traça um percurso de descoberta e reflexão partindo da figura do *glaneur*, o catador. Ela acompanha as atividades de diversos catadores pela França, sejam os que exercem essa atividade por necessidade ou por prazer, e seja qual for o tipo de coisa a ser recolhida. Entretanto, logo no início do filme Varda também se coloca como personagem. Tensionando o verbo *gleanage*, a diretora se apresenta como uma catadora de imagens, fatos, pensamentos e emoções, abrindo espaço para se pensar o *glaneur* para além dos objetos, como uma espécie de ética pessoal e modo de experimentar a vida.

No filme, a diretora frequentemente aparece frente à câmera: filma suas mãos e atua como narradora-personagem fazendo uso da palavra e deixando a afetividade e o despojamento, características próprias à sua personalidade, transbordarem para o filme, aparecendo em forma de

humor e docura. Porém, é por meio do ponto de vista de uma alteridade radical, nessa difícil zona *alterbiográfica*¹⁰ (de um *entre* afetos do outro e de si), que se sustentam, não só a dimensão ética levantada por BÉNÉZET, mas a perspectiva política que, se aparece em *Daguerreotypes*, se radicaliza em *Os Catadores e eu*, uma vez que os sujeitos que Varda encontra em seus trajetos, em sua inserção disruptiva no capitalismo, trazem para experiência da catadora formas de vida invisibilizadas que são enquadradas em sua profunda inventividade. É ela mesma quem diz que as pessoas e personagens que a tocam e a inspiram “são todos mais ou menos marginais, mais ou menos rebeldes ou rejeitados. Por que se interessar pelos outros, tão seguros de seus lugares numa sociedade voltada à conquista de posições e de dinheiro?” (Varda, 2004, p. 1).

Se os dois eixos do tripé do ensaio que Corrigan toma de Huxley – o movimento interior e exterior – são constituintes dessa ética, estética e política, porque fundante do método vardadiano, o terceiro não é senão, como nos mostra a teoria, corolário dos outros, já que ambos operam juntos de modo que o gesto ensaístico surge entre eles. É em seu percurso de coleta, em *Os Catadores e eu*, que Varda elabora, espacial e narrativamente, a subversão do capitalismo por aqueles excluídos do mapa geopolítico-econômico como forma estética de vida, uma vida

10. Aqui nos aproximamos de uma *alterbiografia* particular, como a que Ilana Feldman descreve ao analisar o filme *Jogo de Cena* (2007) de Eduardo Coutinho, onde as memórias e experiências “aparecem como aquilo que acessa, por meio de depoimentos confessionais, potências não individuais, não psicológicas”. Cf. FELDMAN, I. *Na contramão do confessional: o ensaísmo em Santiago*, de João Moreira Salles, e *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho. Devires: Cinema e Humanidades, Belo Horizonte, v. 5, p. 56-73, 2008, p. 70.

vivida na e pela arte de catar, reciclar, para fazer e ser. O pensamento em voz alta se dá nessa materialização do encontro ensaísta-mundo pelo cinema. Ao percorrer os diversos possíveis usos literais e metafóricos do verbo *glangage*, Varda pensa conceitualmente a sua própria *cinescrita*, desenvolve um léxico dentro do próprio filme, que, metalinguisticamente, se sustenta como um pilar teórico sobre o seu fazer cinematográfico.

Como já apontamos, é no uso da palavra, quando a diretora pensa em voz alta a partir da inserção de *voice over*, que esse pensamento alcança maior condensação formal. Tal força verborrágica ocorre também na montagem, uma vez que Varda confere sempre novos sentidos aos fragmentos que coleta no processo de edição, caracterizado por ela como um momento rigoroso e de muito raciocínio na produção de seus filmes. O filme-ensaio vardadiano, assim, poderia ser cunhado como um cinema do encontro, mas também como um cinema de bricolagem, um pensar a partir daquilo que se encontra e remonta, um constante movimento de retirar e inserir, que se faz nos interstícios (Siqueira, 2006).

O pensamento, principalmente procedente da montagem, dá voltas, deambula (como a própria Varda em seus filmes) pelo território de seu objeto sem esgotá-lo

ou domá-lo, mas se abrindo a um devir sempre outro, às infinitas possibilidades de associação. Trata-se do gesto do ensaísta, que como afirma Adorno, abandona qualquer aspiração por chegar a um resultado definitivo, afinal “ele nada tem a oferecer além de explicações de poemas dos outros ou, na melhor das hipóteses, de suas próprias ideias” (Adorno, 2003, p. 25). Não há dúvidas que tal ato demanda certa modéstia; que não pretende definir ou esgotar, mas exercitar o estar em processo, num movimento de vagar contínuo, como sempre esteve a cineasta: testar, experimentar, descobrir, encontrar. Essa forma de pensar, segundo o filósofo alemão, se rebela contra uma forma hegemônica de pensamento que exclui o mutável, o processual e o efêmero por considerá-las questões menores, indignas. Varda, em seu gesto cinematográfico ensaístico toma posição não de um sujeito centrado, do lugar do poder de quem detém a câmera, mas à margem, assim como os personagens *entre os quais* gosta de estar.

Em 1982, Agnès Varda produz a série televisiva *Une minute pour image* que chegou a contar com 170 pequenos ensaios. Após produzir o curta-metragem *Ulysse*, no qual apostava nas múltiplas formas a partir das quais uma fotografia pode ser lida, a cineasta se lança a um trabalho de mote semelhante, porém de maior abrangência. O projeto consistia em veicular uma fotografia por dia, durante

10 a 15 segundos, no mesmo horário e no mesmo canal, sem nada dizer sobre ela; em seguida, passado esse tempo, uma pessoa não identificada a comentaria em *off* durante um minuto. Entre os comentaristas há tanto um grupo composto de “leigos” em fotografia – como homens de negócios, padeiros, taxistas, garçons – quanto aqueles ligados ao universo das artes, como críticos e fotógrafos. Lançado pelo canal de televisão francês FR3, em 1983, *Um minuto por imagem* foi criada com o apoio de Robert Delpire, então diretor do *Centre National de la Photographie (CNP)*. Dez anos após o lançamento, em 1993, a diretora compila 14 dos episódios comentados por ela mesma e lança em DVD que seria o filme de mesmo título. Não há dúvidas que o dispositivo construído para o programa de tevê, no qual diferentes imagens atravessam todos os dias, silenciosamente, a vida doméstica de milhares espectadores franceses, motiva um debate fundamental sobre a necessidade de uma pedagogia das imagens (como queria Jean-Luc Godard).¹¹ Contudo, tal perspectiva demandaria um estudo abrangente, direcionado inclusive às pesquisas de recepção, quando nossa abordagem, como desenvolvida até aqui, se volta para a relação porosa, oscilante, e não causal entre a fotografia e o olhar de Varda que ao conservar a dimensão enigmática, opaca, e em *devir* da imagem, faz dela mesma um ensaio em potência capaz de produzir sensibilidades estéticas e políticas.

11. Deleuze (1990, p. 140) afirma que Godard queria uma pedagogia das imagens, não mais como crítica, mas como uma transformação direta do cinema no cinema, da imagem no movimento, do som na imagem, dos signos nos signos

ULYSSE: A DERIVA É O DEVIR IMAGEM DA IMAGEM

Fotógrafa antes de cineasta, em *Ulysse* (1983), Varda retorna a algumas fotos que produziu 28 anos antes do curta-metragem. Uma em específico parece assombrá-la. Em quadro, três personagens: um homem nu, uma criança chamada Ulysse e uma cabra morta:

>



Figura 01:
A imagem enigmática de Ulysse

Ao preparar o espetáculo de Arles, eu me dei conta que uma das minhas fotografias tinha ficado vinte anos no meu ateliê, colada à porta de um armário. Esta fotografia era, claro, tão importante que eu me perguntava o porquê disto. Esta pergunta se tornou o assunto de um curta-metragem: *Ulysse*. De descobertas a frustrações, este pequeno filme me ensinou mais sobre mim mesma do que muitas conversas. (Varda, 1994, p.135-136).

Ulysse tem um percurso errático que deambula pelas infinitas possibilidades de uma imagem. Se a fotografia capturada no início dos anos 50 guardou por tanto tempo a memória da Varda fotógrafa, quando foi tirada ela já guardava um filme por vir: o *devir* cineasta da jovem com a câmera.¹² É ao buscar o porquê do apreço pela foto, o porquê de tê-la tirado e mantido próxima; é ao se questionar sobre os personagens (os outros) e sobre si mesma naquele momento longínquo, que o filme se constrói; porém, menos como um retorno ao passado, que a imagem evoca, do que como futuro que a imagem abre no filme. Ou seja, no presente da exibição, aos poucos descobrimos que essa arqueologia da foto como promessa do processo narrativo do filme será menos um encontro com o “passado” que o vagar por entre encontros que a imagem congelada dispara.

12. Philipe Dubois (2012, p.14), fala sobre isso partindo de um momento do filme em que Varda cita que a fotografia foi tirada em 1954, mesmo ano em que a diretora filma *La Pointe-Courte*, seu primeiro filme. Segundo o autor, essa passagem revela esse *devir* cineasta citado, pois a partir dessa operação Varda se torna cineasta “nas costas da fotografia”, deixando de ser fotógrafa e se tornando diretora no mesmo ano em que tirou a foto.

Retraçar as condições de feitura daquela cena que seria captada por uma câmera é se deparar com as condições de esfacelamento do passado, a porosidade e fragmentação da memória, que ensejam o trajeto errático e a forma frouxa do filme. É como se, ao passo que define a potência da imagem fotográfica em sua geração infinita de sentidos por vir *Ulysse* trouxesse à tona também a limitação da forma filmica: a impossibilidade do cinema de refazer o passado, de integralizar um momento vivido. Do “isto foi” da foto, para lembrar Barthes,¹³ só é possível se aproximar, nele tatear, sobre ele ensaiar. Aqui, é como se o filme-ensaio simulasse a performance da memória: aberta, lacunar, titubeante.

Nessa busca frustrada, tanto *Ulysse* – o personagem que dá nome ao curta – quanto Elia, aquele que está nu na foto, não possuem recordação alguma da imagem e das circunstâncias de sua tomada. Até mesmo a cabra, que no filme é representada por uma outra de sua espécie, não ajuda no processo, e Varda (zombeteira como é) monta a cena de modo que ao apresentar a foto ao animal ele abocanha o papel e se põe a mastigá-lo. Donde a faceita puramente material também se faz presente nos mil aportes da imagem. Contudo, o enigma da imagem não se curva. Indomável, convida a ensaísta a adentrar seu labirinto, mudar de direção.

13. Cf. BARTHES, R.. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. 8. ed. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 2022.

Sem sucesso com a investigação dos personagens, é preciso redefinir a rota para que ainda haja narrativa: ela, então, vai do passado pessoal ao histórico, que também escrutina sem achar explicação para a fotografia ou para o filme. Resta apenas a própria imagem. E como signo de si mesma, ela sempre irá gerar interpretantes, independente do lastro indicial. Se o passado se fecha, o futuro da narrativa se abre como um *devir* da imagem, signo que apontará sempre outro signo. Varda a contempla e sugere diversos significados por livre associação, a mitologiza atrás de arquétipos cristalizados no nosso imaginário e, no movimento oposto, convoca crianças que com sua inocência, na “infância da linguagem”,¹⁴ poderão levar longe o que olham, até que outra imagem da imagem é produzida: um desenho infantil compete com a foto. Mas o filme não pode se estender ao infinito da imaginação. Para colocar fim ao ensaio sem-fim, Varda constata: “numa imagem, vê-se aquilo que se quer ver. A imagem está aí, isso basta”.¹⁵ Sobre o tema, afirma Lins:

[...] não significa uma descrença nostálgica da cineasta nas imagens como um todo, mas uma aceitação da natureza precária, lacunar e enigmática de uma imagem. A imagem não é tudo mas está longe de ser nada. O filme nos mostra com vigor essa verdade simples, que, apesar de todas as insuficiências, é possível arrancar dela aprendizado, associando-a com outras

imagens, outros depoimentos, outras percepções de mundo, em suma, trabalhando-a na montagem. [...] “Aprender – nos diz Deleuze¹⁶ – é considerar uma matéria, um objeto, um ser como se emitissem signos a serem decifrados... Não existe aprendiz que não seja ‘egiptólogo’ de alguma coisa” (Lins, 2006, p. 5).

Sem dúvida, Varda se arrisca, mas ao mesmo tempo sabe da potência de pensamento que o curta-metragem pode tirar da natureza precária e lacunar daquela imagem empoeirada, arquivo. É na impossibilidade de solucionar o enigma da imagem que surge o exercício em *Ulysse*, uma falta que dispara uma forma pensante, a rica busca que nos lança a um dos ensaios mais paradigmáticos da diretora francesa. Se Montaigne se debruçava sobre os mistérios da alma para seus exercícios, o combustível da *cinescrita* de Varda é o mistério da imagem. Se não pode resolvê-lo, dele se aproxima quando o filme sinaliza o paradoxo que o constitui: de sua impossibilidade de dar conta do real (impoder) nascem suas múltiplas possibilidades criadoras (seu poder). Uma imagem é sempre muitas.

Se como a cineasta disse, *Ulysse* a ensinou sobre si mesma, ensinou ainda que fazer filme-ensaio diz respeito a compreender (em perspectiva oposta a autocracia da razão e da escrita teleológica) a dimensão ordinariamente

14. Cf. AGAMBEN, G. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG; 2005.

15. VARDA, 1983, 00:18:08.

16. Cf. DELEUZE, G. *Proust e os signos*. 3. ed. São Paulo: Forense Universitária, 2003, p. 4.

inacabada da imagem, do cinema e, portanto, do pensamento (não é assim para os ensaístas da filosofia?). Não há resgate possível daquela vida que fez a imagem, mas da imagem que faz vida, que é vivificada em filme de forma múltipla e aberta e não mais restrita a um tempo, a um momento, a uma cena e a condições específicas, históricas, mitológicas, afetivas. E é essa a compreensão: o verdadeiro valor da imagem está em sua singularidade, portanto, nos diferentes interpretantes, nos devires que espalha. Como diria novamente Jean-Luc Godard (também ele um aficionado pelo ensaio filmico que partisse, não de roteiros e elaborações prévias, mas de imagens), citado por Deleuze, não se trata de encontrar a imagem justa, mas justo uma imagem.¹⁷ Com esse experimento-foto-filme, Varda apreende que é possível que tudo comece e termine numa imagem – lição que contraria o totalitarismo de qualquer saber –, e se lança a outro movimento.

Em *Um minuto por imagem* (1993) ela vai apostar nesses devires da imagem – nos signos por vir, a partir de fotos de arquivos – para além do lastro que essa teria com sua condição de captura. Sem buscar o passado, mas deixá-lo como por vir na expressão do sujeito que olha. A certeza de que não há uma explicação cabal para o acontecimento imagem é o que leva Varda a novamente apostar nos jogos de olhar para construir um pensamento sempre em

potência; esse será o pensamento do ensaísta, que não tem porto certo a se fixar.

Um minuto por imagem, com seu sistema que consiste em abandonar a noção de competência crítica em benefício de uma espécie de pesquisa de opinião popular,¹⁸ e apresentar uma fotografia isolada como convite para que o espectador imagine um relato fantasmático, se situa na antítese do rigor do discurso crítico sério. Contudo, ao assumir este posicionamento, a experiência questiona radicalmente a pertinência deste discurso crítico no campo da fotografia. (KRAUSS, 2012, p. 72).

Como defende Rosalind Krauss, o filme brota de uma experiência com a imagem aberta a qualquer um que, ao ir de encontro ao pensamento totalizante e teleológico, pode fazer de um borrão o rastro para um conhecimento de um *eu* sem autoridade crítica prévia, mas em constante processo.

UNE MINUTE POUR UNE IMAGE: OLHAR, REPARAR, ENSAIAR

Em *Ulysse*, ao fracassar em seu percurso mnemônico de buscar, através do cinema, as circunstâncias de um arquivo-imagem, Varda projeta em nós, espectadores, o gesto de ensaiar possíveis trajetos nas *entre-imagens* daquela

17. Cf. DELEUZE. G. *Conversações*. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2010, p.55.

18. Aqui a autora se refere à opção de Varda por convidar diversas pessoas para “ensaiar” a partir das fotografias da série.

foto singular. Um movimento semelhante acontece em *Um minuto por imagem*, porém se antes a diretora dispunha de um curta de 22 minutos para ensaiar, agora, em um minuto, o cunho de exercício preliminar, de teste, ras-cunho, é escancarado. Para entendermos esse dispositivo que agora está em jogo, vale evocar o título no original: *Une minute pour une image*. Na tradução literal do francês, *um minuto para uma imagem*, os dois artigos indefinidos ressaltam o caráter singular do tempo e da inscrição imágética, o tempo como momento de exposição da imagem e de duração do olhar.

No início de cada episódio, Varda nos oferece a imagem acompanhada apenas do silêncio por cerca de 15 segundos. O silêncio parece nos dizer “veja”, ou como na epígrafe de *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago (1995, p. 4) “Se pode olhar, vê. Se podes ver, repara.” Essa associação nos leva a um parêntese para pensarmos o exercício proposto pela cineasta na obra que tomamos como objeto a partir da diferença entre verbos:

Olhar, ver e reparar são maneiras distintas de usar o órgão da visão, cada qual com a sua intensidade própria, até nas degenerações, por exemplo, olhar sem ver, quando uma pessoa se encontra ensimesmada, situação comum nos antigos romances, ou ver e não dar por isso, se os olhos por cansaço ou fastio. Só

o reparar pode chegar a ser visão plena, quando num ponto determinado ou sucessivamente a atenção se concentra, o que tanto sucederá por efeito de uma deliberação da vontade quanto por uma espécie de estado sinestésico involuntário em que o visto solicita ser visto novamente (Saramago, 1989, p. 166).

O *reparar* em algo de Saramago configura um estado de alta concentração, uma dedicação ao objeto observado. Pode-se ver de relance ou olhar uma imagem, mas, para que o ensaio surja, nos parece imprescindível nela *reparar*. Afinal, já vimos que a imagem tem um traço enigmático que chama outras imagens para que os sentidos operem no *entre*. Se o filme-ensaio se dá no processo poroso, intersticial, errático do caminho e do agenciamento entre imagens, o olhar o funda: esse olhar, parar e reparar. A imagem dura e ele dura com ela aprendendo e exercitando o *Que sei eu?* de Montaigne. Reparar é dedicar-se ao exercício da percepção. Mais que um olhar estético que oscila entre estranhar e reconhecer, quando reparamos o outro (em sua diferença) tornar-se imagem ou a própria imagem como outro, o olhar é político. Além disso, o ensaísta é esse que se coloca à prova a partir do olhar para o mundo. Montaigne sem dúvida fazia algo semelhante a esse *reparar* em seus tópicos estudados, olhava para cada um dos fenômenos sobre os quais discorria com cuidado.

A partir de Benjamin, o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman afirma que uma imagem sempre nos oferece uma experiência e um conhecimento, uma vez que “uma imagem bem olhada”, sobre a qual se põe *reparo* (diríamos em linguagem mais popular) é aquela que é capaz de desconcertar para, num só depois, “renovar nossa linguagem e, portanto, nosso pensamento” (Didi-Huberman, 2012, p. 216). Segundo o autor, vencer o clichê e caminhar para a potência ensaística das imagens acontece em relação ao olhar que dura e se dedica à imagem:

[...] se o que se está olhando só o faz pensar em clichês linguísticos, então, se está diante de um clichê visual, e não diante de uma experiência fotográfica. Se, ao contrário, se está ante uma experiência deste tipo, a *legibilidade das imagens* não está dada de antemão, posto que privada de seus clichês, de seus costumes: primeiro supora suspense, a mudez provisória ante um objeto visual que o deixa desconcertado, despossuído de sua capacidade de lhe dar sentido, inclusive para descrevê-lo; logo, impõe à construção desse silêncio em um trabalho de linguagem capaz de operar uma crítica de seus próprios clichês (Didi-Huberman, 2012, p. 216).

É possível correlacionar a ideia de legibilidade de Benjamin, evocada por Didi-Huberman, à de *reparar*, de Saramago, como exercício próprio ao filme-ensaio, pois a

imagem como um outro deve ser lida de modo que experimentá-la é uma forma de despojo, de se despir daquilo que se sabe, de seus próprios clichês, para se colocar à prova, portanto outra forma de experimentar o olhar e o si mesmo de quem olha. A dedicação necessária ao ato de *reparar* fornece um encontro verdadeiro com a imagem, um encontro que, segundo Didi-Huberman, “faz arder” o conhecimento que ali se esconde, afinal, para o autor, se o real é o fogo, as imagens são como cinzas. *Reparar* uma imagem talvez seja olhá-la a tal ponto de se entregar ao pensamento até “fazê-la arder”, encontrar em meio às lacunas o que há de verdade ali. Segundo o autor, essa leitura imagética seria como o jogo “quente e frio”, quando sentimos o calor estamos perto da descoberta (Didi-Huberman, 2012, p. 216).

A impressão é a de que Varda, ao fazer essas imagens durarem em silêncio, nos convoca a estar ali com elas e *repará-las* pacientemente, a nos despojarmos daquilo que sabemos, a deixar que as fotografias nos desconcertem para só então começarmos a extraír conhecimento delas. Em *Um minuto por imagem* é num só depois – para lembrar as palavras de Didi-Huberman – que o espectador inicia o comentário sobre suas impressões diante da foto ali exposta, e apenas ao fim são revelados o autor da imagem e quem é o comentarista. A ação, arriscamos afirmar, tem

um caráter de diálogo, pois convida o espectador a criar suas próprias impressões, e ao mesmo tempo pedagógico, pois lançado ao monopólio do tempo do cinema, o espectador nada pode fazer, senão, olhar/reparar a fotografia em silencio. Talvez a duração seja o componente que, para além de não permitir a quem vê abandonar a imagem como mais uma diante de tantas que o espetáculo diário nos apresenta, e impedir que o espectador seja engolido por ela, como fazem as imagens de consumo do capitalismo, é também capaz de achar a tensão mais justa entre distância e proximidade, de modo a possibilitar que a imagem produza algo como a “legibilidade” da qual nos fala Didi-Huberman.

Nesse sentido, a partir do exercício teórico-analítico entorno de *Ulysse*, nos lançamos a três episódios—três fotografias seguidas de breves meditações feitas pela própria Varda — que perfazem o filme-ensaio *Um minuto por imagem*,¹⁹ no intuito de pensar como cada imagem, em seu mecanismo processual e em sua forma pré-filmica (que aponta o filme por vir), ao mesmo tempo em que conserva o enigmático da imagem — suas lacunas, opacidades e paradoxos —, também se abre para seu devir outra, seu devir mundos, ou seja, para a deriva de sentidos que ela mesma dispara. Além disso, a força da foto como barreira do movimento cinematográfico, um congelamento

do tempo e do espaço do cinema, ou como menor partícula que a retina não pode captar (o *frame*), interessa ao sinalizar o modo como Varda *repara* nas imagens, como as faz arder, para notar as particularidades desse pensamento que sobrevém do encontro com o outro, nesse caso, uma imagem.

FEMME ALGERIANNE

Em 1960, durante a guerra da Argélia, o fotógrafo francês Marc Garanger foi incumbido pelo exército da França da tarefa de registrar cerca de 200 retratos de argelinos para fins de identificação. A humilhação das pessoas fotografadas e o esmagamento das tradições locais em prol da catalogação policial de rostos revelam, como diz Dubois (1993, p. 184) “toda a violência e a cegueira do colonialismo”. Contudo, para o pesquisador, quando encaramos através das fotos a nudez dos rostos das mulheres argelinas (obrigadas a tirar o véu e se expor ao “voyerismo policialesco” do estado francês), a devolução frontal e direta do olhar no eixo de nosso próprio olho não deixa sinal de vergonha ou de derrota, mas “a certeza, a força tranquila, o brilho inabalável”.

19. Aqui, como já exposto, nos referimos ao filme lançado em DVD após a série. O filme tem cerca de 25 minutos e conta com diversas fotografias selecionadas por Varda, sendo as selecionadas para nossa análise *Femme Algerianne* de autoria de Marc Garanger; um registro da Batalha de Tarawa de Eugene Smith; e uma fotografia sem título de um casal em um momento de amor, de Gladys (Em ordem de aparição).

>

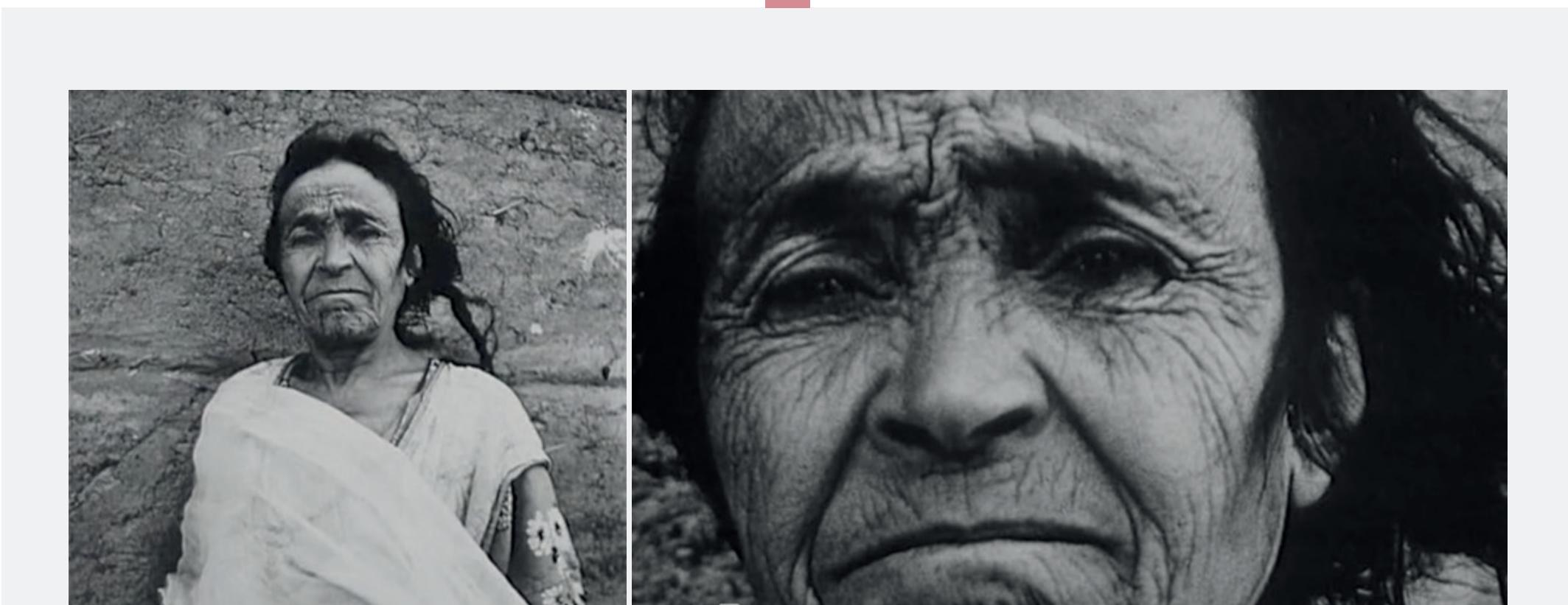


Figura 02:
Femme Algerianne, 1960, de Marc Garanger

Figura 03:
Zoom aplicado por Varda na fotografia

De fato, o “milagre” dessas fotos deve-se por inteiro à *inversão* que se opera no face-a-face estrito. Porque focalizam seu olhar na própria objetiva que as viola e pretende roubar-lhes a identidade, porque em nenhum momento o olhar foge, todas essas mulheres, em sua absoluta retidão, não apenas assumem plenamente o olhar que o ocupante faz pesar sobre elas, com tudo o que ele veicula de ignomínia, mas sobretudo, elas *no-lo mandam de volta*, elas devolvem-no a ele (a nós) mesmo(s) (Dubois, 1993, p. 184, itálico no original).

Em *Um minuto por imagem* Varda explora uma dessas imagens (Figura 02). A fotografia de uma senhora argentina, com o rosto marcado por expressivas rugas e uma boca que se mantém em linha, dura em silêncio por 15 segundos no início do episódio. Ficamos ali apenas com a imagem da qual fulgura essa mulher a nos olhar com firmeza. Convidados a reparar, olhamos em seus olhos, suas vestes, em seu cabelo ao vento e no concreto ao seu redor. Até que a voz de Varda vinda do antecampo nos encontra: “Conheço essa imagem.”²⁰

20. Varda, 1993, 00:00:33.

A cineasta, então, buscará em seu comentário cercar a violência sofrida pela mulher que vemos na foto. Apesar do ato em si de violência não aparecer na fotografia, e da explicação sobre ele exigir um conhecimento do contexto histórico, Varda nos levará a ver com ela o modo como esse fora de campo se manifesta no campo fotográfico, na intensidade expressiva de um rosto emoldurado. Com ela, percebemos que todo o dispositivo da foto é resultado de um poder opressor, pois a fotografada e Marc Garanger – convocado como fotógrafo (por seu saber técnico) para produzir a identificação policial, enquadrar e esquadriñar objetivamente os argelinos e argelinas – estão ambos constrangidos por uma força maior. Através da fala-olhar de Varda reparamos que a mulher fotografada não está dominada, ao contrário sustenta um olhar desafiador, de quem não aceita o sub jugo do poder francês. Se os cabelos desarrumados expressam a emoção do momento, a dor e a agitação, o rosto que move Varda (como ela mesma assume) fala através da tensão, da raiva e do olhar de amargor. Enquanto camadas são concedidas à foto, a cineasta aplica um zoom in (Figura 03) na imagem que reforça o elemento mais significativo do retrato: os olhos da fotografada. As linhas em seu entorno parecem nos sugar para dentro, nos fazem olhar diretamente aos dois globos oculares e, quase podemos sentir sua angústia. Do outro lado do dispositivo fotográfico, está Garanger, a

quem Varda parabeniza, pois “ao fazer o trabalho sujo do exército conseguiu capturar a verdade sobre o que estava acontecendo”.²¹ Ela se refere à violência do colonialismo, e à insubmissão dos corpos que a recebem.

Nesse micro-ensaio, *Femme Algerianne*, Varda, em pouquíssimo tempo, fala sobre história, política, guerra e afetos. Uma única personagem em um cenário minúsculo – já que se trata de um retrato e a fronte da senhora ocupa todo o quadro – dispara o pensamento da cineasta entre a descrição empírica da fotografia, a montagem do dispositivo, a abordagem histórica e os afetos que atravessam o rosto de uma outra mulher em sua singularidade. Nas palavras de Oliveira:

Varda, nessa cena, analisa elementos pequenos, aproxima-se dos cabelos da mulher que estão soltos. A aproximação da imagem, anos depois a tomada da imagem original, e agora realizada por uma mulher cineasta, reconfigura o lugar da revolta do outro. [...] Ensaiar é apostar em algo inconcluso: uma suspeita sobre. [...] uma outra percepção da história, em que os significados e narrativas já estabelecidos, são confrontados com a perspectiva subjetiva de uma mulher (Oliveira, 2017, p. 10).

Em *Femme Algerianne* a diretora experimenta o *Que sei eu?* Afirmava conhecer a imagem e nesse recorte de tempo de

21. Varda, 1993, 00:01:37.

um minuto nos oferece não apenas um contexto histórico dado, mas o que extrai da percepção, ou seja, a partir do que repara e sente, enlaça o fora de campo. Experimenta seus conhecimentos prévios e se abre à experiência de se colocar diante da imagem, está atenta à História que pode ser extraída do arquivo, mas também ao menor detalhe, nos oferece observações singelas sobre os cabelos da argelina. Para Laís Oliveira, tal gesto da ensaísta se aproxima daquele do cronista benjaminiano, que olha para a história sem distinguir os grandes e os pequenos acontecimentos (Benjamin, 1985, p. 223). Uma forma de se aproximar e narrar o mundo em que é impossível apagar a subjetividade de quem conta, característica própria ao pensamento ensaístico.

OS VENCIDOS EM TARAWA

O segundo micro-ensaio que escolhemos abordar começa pela fotografia de W. Eugene Smith (Figura 04) que mostra os espólios da batalha de Tarawa, confronto militar da Segunda Guerra Mundial ocorrido no Atol de Tarawa, nas Ilhas Gilbert do Pacífico, em 1943. Diferentemente da imagem anterior, aqui Varda divide seu comentário com Jacques Monory, cineasta e pintor que cultiva grande interesse pelo tema da violência. Eles nada dizem sobre o contexto histórico. A conversa entre os dois comentadores foca em dilemas que se cruzam no olhar atento a fotografia, a vida versus a morte, o belo/o artístico versus o feio/o fim.

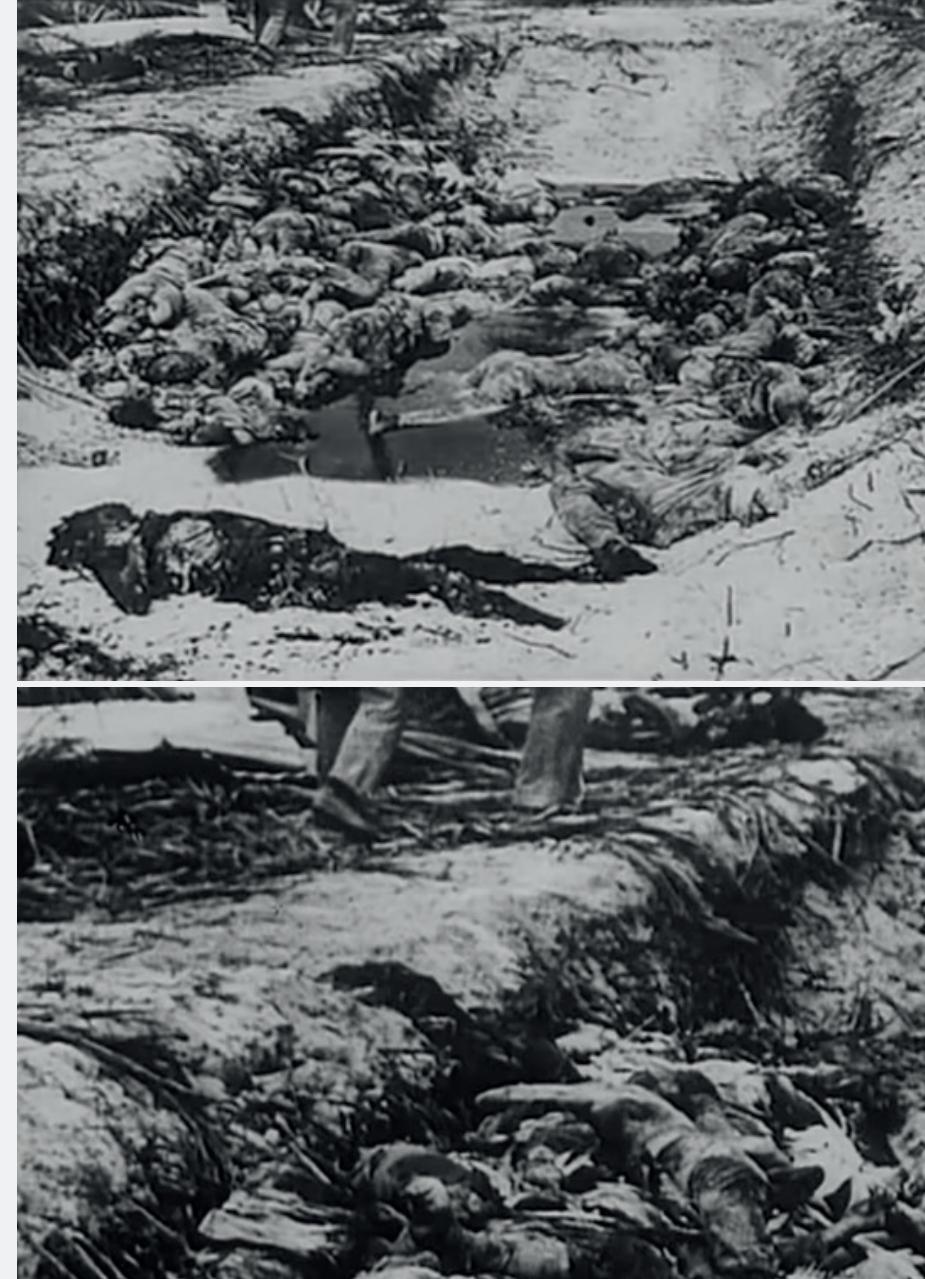


Figura 04:
Fotografia de W. Eugene Smith.
Batalha de Tarawa, 1943.

Figura 05:
Uma alma viva.

Nessa imagem, talvez pelo sombrio dos corpos empilhados como entulhos numa vala comum, os 15 segundos de silêncio parecem durar mais, e são interrompidos por um som ambiente funesto que evoca uma paisagem desolada. Se o escrutínio da câmera de Varda pela fotografia não reparasse um primeiro corpo mais nítido no plano conjunto dos muitos corpos indiscerníveis, um olhar desatento para foto poderia não identificar (nas escalações do preto e do branco que confundem formas) que aquele amontoado que figura na imagem é formado por despojos humanos. “Isso é tudo”²², ouvimos Monory dizer. “Isso não faz sentido”²³, responde Varda. Há um ser vivo no fundo da foto, do qual vemos apenas parte das pernas e os pés a caminhar, o suficiente para sugerir aos comentaristas que se trata de um passante que não para, mas desdenha a cena (Figura 05). “Ele está partindo, compreensível, é nojento”²⁴, diz a cineasta.

Ambos discutem a dualidade própria ao caráter lúgubre da cena, o valor da vida humana frente à guerra que ali incide do fora de campo. Monory diz que a cena o leva a pensar sobre si, a questionar sua existência. Eles apontam para o efeito paradoxal da imagem mortuária; sem dúvida está ali o lamento da morte pela brutalidade dos homens contra si próprios, porém a quantidade de corpos jogados, esquecidos, indistinguíveis, desvalorizam

a vida, acionando outra violência: a da banalização da violência. Sobre esse contraste entre a imagem dos cadáveres e a vida humana, Varda comenta: “Cada um desses corpos era uma pessoa, com ponto de vista e opiniões e que poderia dizer, como nós, tanto ‘isso é belo’ como ‘isso é feio’”²⁵. “O que é a beleza, o que é a arte, quando sabemos que estamos olhando para uma vala coletiva?”²⁶ afirma Monory.

Esse breve ensaio em forma de um diálogo entre dois olhares para a mesma foto poderia muito bem ser intitulado “Sobre a guerra” ou “Sobre a morte”, ao gosto dos exercícios de meditação “montaigneanos” sobre grandes e inesgotáveis temas que, ao escrever algo sobre eles, comprehende também a falta de entendimento completo que suscitam. Assim na medida em que cada foto dispara o pensamento, Varda reafirma em seu dispositivo a natureza de vestígio da imagem que circunscreve um pedaço do mundo, mas se abre para um todo bem mais complexo. É esse traço lacunar que a cineasta dá a ver como combustível para a imaginação. Nessa obra, diferente do consumo instantâneo das imagens de um mundo por elas assolado, para que outras imagens se achem e relações com o fora de campo sejam feitas é preciso durar o olhar para *reparar* e, assim, estabelecer um contato íntimo com a foto.

22. Varda, 1993, 00:09:27.

23. Varda, 1993, 00:09:28.

24. Varda, 1993, 00:09:47.

25. Varda, 1993, 00:10:20.

26. Varda, 1993, 00:10:10.

A HORA DO AMOR



Figura 06:
Fotografia de Gladys, Serie du
Canapes (nº 6), 1978

Por fim, para completar essa tríade analítica, chama- mos o episódio da fotografia acima de *A hora do amor* (Figura 06). Na imagem vemos um sofá, onde repousam uma figura masculina e uma feminina entrelaçadas. Folhas e pássaros cruzam o quadro, causando um borrão que escondem grande parte do corpo do homem. O blur na imagem passa a sensação de movimento congelado. “É como um arrepio de amor”²⁷, inicia Varda. Como às outras imagens comentadas, a diretora concede seu olhar cuidadoso, observa e ressalta cada elemento que compõe a cena, descreve os corpos, repara na impossibilidade de enxergarmos as genitais e os seios da mulher, o que produz uma nudez ambígua dos personagens. Repara, ainda, nas diferenças entre a coxa masculina e a feminina.

Se em *Femme Algerianne* o tema do ensaio vardadiano parece ser a insubmissão, e na fotografia dos vencidos da batalha de Tarawa o mote é a morte – ambos se relacionam com a violência e a guerra – aqui, nessa terceira imagem, o amor sobrevém na “tranquilidade de um confortável sofá”²⁸. E, a partir dessa imagem que já uniu foto e fala, estamos longe do combate e próximos das minúcias deliciosas que fazem Varda divagar sobre o tempo. O “isto” (a foto que dura) é como “um arrepio de amor”.

27. Varda, 1993, 00:13:06.

28. Varda, 1993, 00:13:24.

Afinal, o que é um arrepio? É um estremecimento, uma vibração, uma tremulação que vem e passa de forma extremamente rápida, como um clique de uma fotografia. “Aqui dois seres se tocam, se abraçam [...]. Aqui em um minuto há uma tarde de deleite”²⁹. Nesse tempo parado e eterno, Varda constata que essa mesma tarde se acabará, que as folhas que vemos congeladas cairão, os pássaros passarão, o borrão desaparecerá e o homem se tornará mais nítido. A hora do amor, esse fluxo de afeto, chegará ao fim assim como “as quatro estações e as três idades da vida passam”³⁰. Porém, segundo ela, nesse momento do clique que a imagem conserva, “eles ainda estão vibrando”³¹. A característica de vestígio, rastro, de um *aqui e agora* da fotografia é novamente evocada pela diretora, agora em outros termos. A sensação de captura de algo em movimento, uma ação congelada e transformada em objeto, parece fazer o pensamento de Varda jorrar.

O homem está borrado, as folhas voam, a ação é contínua: não temos completude nessa foto, mas processo. A situação de escassez de bases sólidas quando percorremos o terreno da imagem está presente. Um borrão nada mais é que uma presença faltante, um rastro de algo que estava em um lugar e agora está em outro. Trata-se da errância própria ao ensaio tal qual compreendido por Adorno:

29. Varda, 1993, 00:13:15.

30. Varda, 1993, 00:13:18.

31. Varda, 1993, 00:14:10.

O ensaio, porém, não quer procurar o eterno no transitório, nem destilá-lo a partir deste, mas sim eternizar o transitório. A sua fraqueza testemunha a própria não-identidade, que ele deve expressar; testemunha o excesso de intenção sobre a coisa e, com isso, aquela utopia bloqueada pela divisão do mundo entre o eterno e o transitório. No ensaio enfático, o pensamento se desbarca da ideia tradicional de verdade. (Adorno, 2003, p. 35).

Adorno aponta para a característica processual do ensaio que repetidamente reforçamos como um exercício que, por sua natureza, poderia durar para sempre. Porém, sofre um corte uma vez que o interesse do ensaísta ao concluir um texto não é a síntese totalizadora, mas a eternização do percurso. Como a foto guarda um vestígio da ação, que renova o movimento a cada olhar, o ensaio de Varda parece acontecer no minuto que o vemos, no encontro com a imagem, pois ele também corresponde a uma ação: reparar de modo a sondar a imagem ao mesmo tempo em que se elucubra sobre ela e sobre a própria sondagem.

O ENCONTRO ENTRE OLHO E IMAGEM: REPARAR PARA ENSAIAR

Um minuto por imagem é uma miscelânea de percursos por *entre* vielas incertas de uma imagem. Percurso por olhares que nos incluem na foto e entre as fotos do filme a cada vez que o olho se fecha e obturador da câmera se

abre; na pequena vinheta que dá início a cada exercício meditativo sobre uma imagem só. Para criar uma metáfora, poderíamos pensar no caminhar pelo traçado de uma cidade Inca ou medieval, nunca esquadinhado. Para onde uma imagem pode levar o espectador parece ser um dos questionamentos principais de Varda. O *Que sei eu?*, no ensaio da diretora, vai além de um exercício intelectual, de um processo interno: ela está interessada em se colocar à deriva das imagens e se perder nas possibilidades que oferecem. Isso não quer dizer que o pensamento de Montaigne seja autocentrado, pelo contrário, como ensaísta, ele está aberto ao mundo, sua elaboração subjetiva se dá no encontro com este. A diferença é que, após essas brevíssimas análises dos micro-ensaios que compõem o seu filme, podemos constatar que a cineasta retira seus temas do próprio ato de olhar e *reparar* a imagem. É como se ela não soubesse de antemão o que dizer.

Como na maioria de seus filmes-ensaio, a voz de Varda é personagem, não à toa ela é famosa pelos seus *offs*, de teor profundamente literário: quero fazer cinema como se escreve um romance, ela diz. Contudo, diferente do romance escrito, a sensação espectatorial frente ao trabalho de Varda é de que ela fala enquanto faz o filme, enquanto assistimos, de improviso. Ou seja, sua voz – tanto em tom (em performance) quanto em conteúdo – é um

pensamento em ato, em processo. É de seu encontro *reparador* com a imagem, embarcando em seu devir sempre outro (dela e da imagem), se esgueirando no *entre*, pelas brechas e interstícios do filme que pode parar, que – de uma inferência ou imaginação sobre o fora de campo – a elucubração surge.

“Aqui está a imagem, isso é tudo. Podes ver o que quiseres nela. Uma imagem é isto e mais”.³² É essa a constatação de Varda transferida a *Une minute pour une image*; uma tentativa de compreender melhor, por meio do cinema, os engenhos que levam à interpretação de uma fotografia, deslocada no tempo e no espaço, descontextualizada, reduzida a uma única tela a ser ressignificada. Para onde essa imagem pode levar o espectador? É a esta investigação que se inclina agora a cineasta. (Zanini, 2017, p. 3).

Aqui está a imagem, isso é tudo, Tânia Zanini cita Varda em *Ulysse*, um exemplar desse gesto ensaístico, um curta-metragem que só existe devido à impossibilidade de uma solução final para um enigma: por que essa imagem importa? O que ela quer dizer? *Um minuto por imagem* leva essa ideia a um caminho ainda mais preliminar e tateante, aceitando não só a precariedade da imagem, mas também a dimensão de rascunho, a não estabilidade do pensamento ensaístico.

De volta a Adorno e sua crítica a uma visão de mundo que tenta separar o eterno do transitório, que vê como virtude a reprovação dos positivistas a esse “produto bастardo”³³, o ensaio é uma forma que se coloca à margem do pensamento hegemonic. O ensaio nos parece fugaz como o borrão em *A hora do amor*. O paradoxo em *Um minuto por imagem* é fazer caber o ensaio em um limite curto de tempo pré-estipulado, um ato verdadeiro de reparar porque não é teleológico, não tem um objetivo pré-estipulado. Reparar para reparar.

Pensando com Zanini e Saramago, *reparar* em uma imagem é, sem dúvida, se abrir a ela, aceitar seu aspecto poroso e acolher os desvios, os entremeios, que o exercício de vê-la e revê-la repetidamente, com mansidão (paciência e generosidade) podem nos proporcionar. Porém, a palavra reparar porta, além do sentido primeiro evocado por Saramago de olhar com atenção, observar com cuidado o próprio cuidado. Do ponto de vista da cautela, reparar é dar importância, mas também compensar, recuperar, resarcir. Ou seja, ao reparar, Varda importa-se com a imagem, cuida dela e a compensa ou a permite compensar, retomar e, portanto, reaver danos históricos e políticos do passado vivido e dos futuros interpretantes por vir. Reparar é ainda corrigir, no sentido de remendar, arranjar, ou seja, ao recompor percursos históricos, afetos, condições

32. A autora cita a fala de Varda em *Ulysse*.

33. Cf: ADORNO, T. O ensaio como forma. In: *Notas de Literatura I*. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 15.

de produção, a cineasta promove um segundo gesto de reparação, esse que o olhar atento e cuidadoso refina, burla, faz brilhar.

Tal atitude reparadora do reparar é estética e política ao mesmo tempo, por isso demanda um gesto singelo, despretensioso, que é comum ao ensaísta. Não à toa, para Benjamin (ele também adepto ao ensaio) as imagens enquanto arquivos do passado, ao serem montadas e atualizadas no presente, podem promover a reparação de formas de violência e de opressão históricas. Na discussão acerca da quinta da tese, das 18 que formula sobre o conceito de história, o autor diz: “A verdadeira imagem do passado passa célere e furtiva. É somente como imagem que lampeja justamente no instante de sua recognoscibilidade, para nunca mais ser vista, que o passado tem de ser capturado” (Benjamin, 1985, p. 224). Segundo Michael Löwy, na versão francesa das teses, o filósofo se refere a Dante: “Trata-se de uma imagem única, insubstituível, do passado, que se esvaiu com cada presente que não soube se reconhecer visado por ela” (Löwy, 2005, p. 62). É reparando na imagem única, e na unicidade da imagem, que Varda *repara* mundos a cada presente em que seus filmes são vistos, quando nos colocamos, com ela, a ensaiar o passado e o futuro por meio do cinema.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. O ensaio como forma. In: **Notas de Literatura I**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2003.
- AGAMBEN, G. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- BARTHES, R. **A câmara clara**: notas sobre a fotografia. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.2022.
- BÉNÉZET, D. **The cinema of Agnès Varda**: Resistance and ecletism. 1. ed. Nova Iorque: Columbia University Press, 2014.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: **Obras escolhidas I**. 1. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- CORRIGAN, T. O filme-ensaio: Desde Montaigne e depois de Marker. 1. ed. Campinas: Papirus, 2015
- DELEUZE, G. GUATTARI, F. **O anti-édipo**: Capitalismo e Esquizofrenia. 6. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- DELEUZE, G. **Cinema 2**: A imagem-tempo. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

_____ **Proust e os signos.** 3. ed. São Paulo: Forense Universitária, 2003.

_____ **Conversações.** 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, G. **Quando as imagens tocam o real.** PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, Belo Horizonte, v. 2 p. 204–219, 2012.

DUBOIS, P. **A imagem-memória ou a mise-en-film da fotografia no cinema autobiográfico moderno.** Revista Laika, São Paulo v. 1, p. 18-54, 2012.

_____ **O ato fotográfico e outros ensaios.** 1. ed. Campinas: Papirus, 1993.

FELDMAN, I. **Na contramão do confessional:** o ensaísmo em Santiago, de João Moreira Salles, e Jogo de cena, de Eduardo Coutinho. Devires: Cinema e Humanidades, Belo Horizonte, v. 5, p. 56-73, 2008.

KRAUSS, R. **Notas sobre simulacro.** Revista Eco Pós, Rio de Janeiro, v. 15, p. 57-75, 2012. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/1192>. Acesso em: 21 dez. 2022.

LINS, C. A voz, o ensaio, o outro. In: BORGES, C. (org.), **Angès Varda**, pp. 34-39. 1 ed. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil. 2006

LÖWY, M.. **Walter Benjamin: Aviso de Incêndio:** uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2005.

OLIVEIRA, L. **A memória das insignificâncias:** Agnés Varda e outra história do mundo. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO 11&13TH WOMEN'S WORLDS CONGRESS, Florianópolis, Anais, 2017

SARAMAGO, J. **História do cerco de Lisboa.** 1. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

SARAMAGO, J. **Ensaio sobre a cegueira.** 2. ed. Lisboa: Caminho, 1995.

SIQUEIRA, M.R. **O ensaio e as travessias do cinema documentário.** 2006, 188 f. Dissertação (mestrado) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG. Belo Horizonte, 2006.

STAROBINSKI, J. É possível definir o ensaio? In: **Remate de males**, Campinas, vol. 31, n.1-2, p. 13-24, 2011.

VARDA, A. **Agnès Varda**: Interviews. Mississippi: Editora Universidade do Mississippi, 2014

_____. **Catálogo do forumdoc.bh** - Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2004.

_____. Ulysse. In **Varda par Agnès**. 1. ed. Paris: Cahiers du cinéma, 1994.

VEIGA, R. Imagens que sei delas: ensaio e feminismo no cinema de Varda, Akerman e Kawase. In: HOLANDA, K. (org). **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2019.

YAKHNI, S. **Cinensaios de Varda**: O documentário como escrita para além de si. 2011, 212f. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Unicamp. Campinas, 2011.

ZANINI, T. **Entre fotografia e cinema**: aspectos ensaísticos em *Une minute pour une image*. In: **INTERCOM – 40º CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO**, 2017. Curitiba, Anais. Curitiba: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2017. p. 1-14. Disponível em: <<https://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-0504-1.pdf>>

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

VARDA, A. **As praias de Agnès**. [Filme] França, 2008.

_____. **Daguérreotypes**. [Filme] França, 1975.

_____. **La Pointe-Courte**. [Filme] França, 1955.

_____. **Mur Murs**. [Filme] França, 1981.

_____. **Os catadores e eu**. [Filme] França, 2000.

_____. **Ulysse**. [Curta-metragem] França, 1983.

_____. **Um minuto por imagem** [Série televisiva] França, 1983.

_____. **Um minuto por imagem** [Filme] França, 1993.

Recebido em: 30/04/2023

Aceito em: 28/11/2023