

Daguerreótipos de Agnès Varda: estética e política nas figurações da intimidade¹

*Daguerreotypes by Agnès Varda: Aesthetics and
Politics in the Figurations of Intimacy*

*Daguerréotypes d'Agnès Varda: Esthétique et
politique dans les figurations de l'intimité*

Fernanda Albuquerque de Almeida²

Universidade de São Paulo

E-mail: frnndea@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1289-3710>

RESUMO:

Daguerreótipos (1975) é um documentário ou filme-ensaio de Agnès Varda (1928-2019), que apresenta retratos de seus vizinhos, os pequenos comerciantes da Rua Daguerre, em Paris. Esses retratos podem ser compreendidos como figurações da intimidade que refletem os limites entre eles e as aproximações decorrentes do cuidado com o qual a cineasta se endereça aos seus entrevistados. O texto desenvolve uma análise interpretativa que visa caracterizar essas figurações da intimidade através do olhar curioso e caloroso de Varda transposto para o filme em silêncio, longa duração e delicadeza. Também delinea uma dimensão política articulada à forma que Varda se aproxima de seus entrevistados, como um modo de vida, e traz sua significação aos espectadores, por meio de sua cinescrita poética.

Palavras-chave: *Estética. Política. Agnès Varda. Daguerreótipos. Figurações da intimidade.*

ABSTRACT:

Daguerreotypes (1975) is a documentary or film essay by Agnès Varda (1928-2019) which features portraits of her neighbors, the small merchants on Daguerre Street, in Paris. These portraits can be understood as figurations of intimacy which reflect the limits between them and the approximations resulted from the care with which the filmmaker addresses

ALMEIDA, Fernanda Albuquerque de. *Daguerreótipos* de Agnès Varda: estética e política nas figurações da intimidade

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.44758>>

her interviewees. This text constitutes an interpretative analysis which proposes to characterize these figurations of intimacy through Varda's curious and warm look transposed to the film in silence, long duration and delicacy. It also delineates a political dimension articulated to the way Varda approaches her interviewees, as a mode of living, and brings their meaning to the spectators through her poetic cine-writing.

Keywords: *Aesthetics. Politics. Agnès Varda. Daguerreotypes. Figurations of intimacy.*

RÉSUMÉ:

Daguerreotypes (1975) est un documentaire d'Agnès Varda (1928-2019), qui met en scène les portraits de ses voisins, les petits commerçants de la rue Daguerre (Paris). Ces portraits peuvent être compris comme des figurations d'intimité qui reflètent les limites entre eux et les approximations résultant du soin avec lequel la cinéaste s'adresse à ses interviewés. Le texte développe une analyse interprétative qui vise à caractériser ces figurations de l'intimité à travers le regard curieux et chaleureux de Varda transposé au film dans le silence, la durée et la délicatesse. Il aussi délimite une dimension politique articulée à la façon dont Varda aborde ses interviewés, comme un mode de vie, et apporte son sens aux spectateurs à travers de son cinécriture poétique.

Mots-clés: *Esthétique. Politique. Agnès Varda. Daguerreotypes. Figurations de l'intimité.*

Artigo recebido em: 17/02/2023

Artigo aprovado em: 04/05/2023

Introdução

Daguerreótipos (1975) é um documentário, também considerado filme-ensaio, de Agnès Varda (1928-2019), que apresenta retratos de seus vizinhos, os pequenos comerciantes da Rua Daguerre, em Paris.

Ao longo do tempo, sua recepção crítica destacou o olhar pessoal e afetivo que a cineasta lançou sobre a realidade das pessoas que geriam os pequenos comércios que frequentava. Esse modo de compreensão vincula-se ao entendimento da permanência mais ou menos constante de uma dimensão autobiográfica em sua filmografia, que se manifesta ora de forma mais evidente, ora de forma mais velada. No caso de *Daguerreótipos*, ainda que sua imagem apareça apenas no quadro

de créditos iniciais com sua equipe de produção, Varda marca presença ao inserir-se como diretora-personagem que narra com sua câmera e sua voz em *off*. Tal inserção costuma ser ponto de partida no desenvolvimento de uma discussão mais ampla sobre as especificidades do documentário e do cinema-ensaio. O olhar atento de Varda também é aproximado do trabalho do etnógrafo, o que revela a afinidade de certa teoria da Comunicação Social e da Antropologia.

Diferentemente desses modos de compreensão, neste texto busco investigar a atuação de Agnès Varda em *Daguerreótipos* a partir de uma análise interpretativa que visa explorar o horizonte de compreensão aberto pelo modo que ela propõe se relacionar com seus entrevistados para então trazer sua significação aos espectadores por meio do filme. A forma é tomada como instância de mediação não apenas estética, mas também política, uma vez que solicita dos entrevistados e espectadores uma disposição de abertura à alteridade. A alteridade não é assimilada aqui ao(s) outro(s) de um universal considerado eurocêntrico, mas, à luz do filósofo Emmanuel Lévinas (1980), constitui-se no encontro com o inesperado e mesmo com o incômodo. Isso porque, para Varda, apesar da familiaridade cotidiana, foi um desafio voltar-se a seus vizinhos constituintes da dita “maioria silenciosa”, pelos quais nutria sentimentos ambíguos. Nesse sentido, busco explorar e defender a hipótese de que seus retratos filmados podem ser compreendidos como figurações da intimidade que refletem os limites das relações entre eles e as aproximações decorrentes do cuidado costumeiro com o qual a cineasta se endereçava aos seus entrevistados. Essas figurações seriam capazes de desvelar as particularidades desses comerciantes e suscitar uma disposição de abertura à alteridade, propícia ao diálogo.

A importância dessa abordagem reside na identificação de uma operação estética e política em sua obra que não consiste na representação de grupos minoritários, mas na forma de aproximação dos personagens e espectadores como instância de mediação que solicita abertura à alteridade. A identificação desse contorno não invalida a importante contribuição de Varda no que diz respeito à representação das minorias sociais em filmes como os curtas-metragens *Resposta das mulheres* (1975), os médias-metragens *Saudações, cubanos* (1963) e *Panteras Negras* (1968) e os longas *Amor dos leões* (1969), *Muros, murmúrios* (1981) e *Os catadores e eu* (2000). Busca tão somente servir de complementação para essa perspectiva, de modo a ressaltar a perspicácia da cineasta no seu tratamento conjunto de elementos estéticos e políticos.

Ao contrário dos filmes mencionados, nos quais buscava investigar as “minorias enfurecidas”, em *Daguerreótipos* Varda se propõe a adentrar a realidade de um pequeno grupo das “maiorias silenciosas”. Embora os “objetos” de investigação sejam distintos, a mesma disposição de abertura à alteridade pode ser observada. Essa ação possivelmente se relaciona com a percepção que a cineasta tinha da dificuldade em compreender a complexa situação política de um país. Em entrevista ao curador Hans Ulrich Obrist, Varda afirmou: “Acredito que tenho uma consciência aguda dos outros e principalmente – **mas não somente** – daqueles que estão em dificuldade, que estão desempregados ou que vivem mal, ou que têm fome. [...] Como vivem essas pessoas que não encontram lugar na sociedade? (VARDA *apud* OBRIST, 2010, p. 116, grifos nossos). Sua complementação é curiosa. Ela diz:

Para mim, o resultado do primeiro turno da eleição presidencial de 21 de abril de 2002 foi como se tivéssemos recebido um golpe na cabeça. Ficamos quase doentes hoje em dia ao descobrir uma França em que 25% da população é de extrema direita. Não conseguimos prever que havia entre as camadas populares muitos que acreditavam que a extrema direita seria capaz de resolver os seus problemas. Essa população, esses trabalhadores, esses desempregados, essas pessoas a quem eu dedico minha atenção querem ser ajudadas. Elas votaram na extrema direita. Por quê? Principalmente porque a situação real de um país é muito difícil de ser compreendida. Ficamos presos em nossa própria armadilha. Principalmente os socialistas, que não entenderam o que deveria ser feito (VARDA *apud* OBRIST, 2010, p. 116).

Como pode ser percebido, seu comentário reflete uma situação política particular, uma sensibilidade apurada e uma análise inteligente. A situação política particular se refere à passagem do candidato Jean-Marie Le Pen, do partido de extrema-direita Frente Nacional, para o segundo turno das eleições presidenciais francesas em 2002. Sua sensibilidade apurada está implicada em sua “consciência aguda dos outros”, que pode ser percebida em seus filmes, assim como busco demonstrar na interpretação proposta de *Daguerreótipos*. E, finalmente, sua análise inteligente decorre da constatação de que um fenômeno político muitas vezes extrapola os regimes explicativos utilizados para sua assimilação racional. Evidentemente, isso não quer dizer que esses regimes sejam descartáveis ou menos importantes, mas que faz parte da tarefa da teoria buscar os operadores conceituais mais adequados para corresponder a uma determinada situação.

Longe de pretender desviar a atenção dos fins deste texto para elementos que lhes são indiferentes, esse breve comentário tem o objetivo de ressaltar a importância, atualidade e até urgência em lançar uma nova visada para *Daguerreótipos* em um esforço interpretativo que aprofunde as conexões possíveis entre estética e política. Certos analistas poderiam defender que, apesar de sua importância inegável para a história do cinema, a considerável extensão de análises sobre a produção de Agnès Varda indicaria certo esgotamento e inviabilizaria a execução de novos estudos. Ora, esses analistas esquecem que nenhuma obra poética, tais como são os filmes de Varda, tem suas possibilidades de entendimento esgotadas. Como considera Paul Valéry em *Poesia e pensamento abstrato* (1939), o efeito poético poderia ser caracterizado justamente pela irreduzibilidade da relação entre forma e sentido, de modo a continuar reverberando no tempo. Além disso, é necessário precisar o significado do próprio trabalho interpretativo. Tal como implícito neste texto, esse trabalho consiste em um processo múltiplo e infinito, portanto sempre passível de revisão ou aprofundamento. Assim como um intérprete musical executa uma dada peça definida em partitura e traz-lhe novamente à vida à sua maneira, a interpretação teórica pode ser compreendida como uma atualização que, a cada novo olhar e escrito, ilumina um contorno da obra e, mesmo que parcialmente, a revive. Ainda, como sugere Luigi Pareyson,

A interpretação colhe, não dissolve a obra; revela-a em si, não a oculta, sobrepondo-lhe o sujeito; entrega-a na sua verdadeira natureza, não a dissolve na consciência do intérprete; e consegue fazer isso precisamente em virtude da sua personalidade, que na multiplicidade das execuções refrata mas não rompe a unicidade e identidade da obra. Longe de ser abandonada à própria subjetividade, sem lei nem critério, a interpretação tem uma lei muito firme e um critério muito seguro: a sua **lei** é a própria **obra**, olhada na sua irreduzível independência e, precisamente por isso, passível de ser interrogada e escutada; e o seu **critério** é a **congenialidade** (PAREYSON, 2001, p. 237, grifos do autor).

Sendo assim, o esforço interpretativo aqui empreendido visa esclarecer uma dimensão política da obra de Varda observada pela recepção crítica, mas ainda não aprofundada, e que revela grande pertinência para uma reflexão acerca das relações entre estética e política no audiovisual.

O caminho percorrido neste texto consistirá em uma breve apresentação de *Daguerreótipos* em sua gênese; um sucinto comentário sobre a dimensão política tal como tratada pela recepção crítica; e uma proposta de interpretação na qual busco conceber as figurações da intimidade por meio de uma análise do olhar curioso e caloroso de Varda, transposto para o filme em silêncio, longa duração e delicadeza; seguida das considerações finais.

Gênese

Daguerreótipos foi lançado em 1975. Consiste no primeiro documentário de longa-metragem feito por Agnès Varda, que já havia obtido reconhecimento da crítica por suas contribuições ao cinema da Nouvelle Vague com *La Pointe Courte* (1955) e *Cléo das 5 às 7* (1962). André Bazin (1956), por exemplo, considerou *La Pointe Courte* “milagroso”, “por sua concepção tão livre de qualquer contingência comercial”. Esse filme foi sua porta de entrada no cinema. Até então, Varda havia atuado como fotógrafa nos projetos do ator e diretor Jean Vilar até a criação do Festival de Avignon, em 1948, e no Théâtre National Populaire. Assim como os filmes mencionados, *Daguerreótipos* foi bem recebido pela crítica, como demonstram sua seleção para representar a França no Oscar na categoria de melhor documentário de longa-metragem e seu recebimento do *Prix d'Art et d'Essai* em 1975.

Já em sua gênese, esse filme revela duas inclinações da cineasta: o apreço pela produção documental e sua associação com o feminismo. Essas tendências podem ser observadas desde o começo de sua carreira, como atestado em um de seus primeiros filmes, *A Ópera-Mouffe* (1958), com o qual é possível estabelecer diálogo na apresentação de *Daguerreótipos*.

A Ópera-Mouffe é um curta-metragem experimental feito por Varda a partir de uma interpelação que a cineasta sentiu, enquanto grávida de sua filha Rosalie, diante da observação dos passantes, cansados e titubeantes, da Rua Mouffetard. Por um lado, havia esperança pela vida por vir, por outro, angústia face à miséria. O filme é constituído por cenas documentais captadas no dia a dia dessa rua, especialmente durante a feira livre, e encenações fictícias protagonizadas por atores ou colagens de pequenas traquitanas.

Essa variação entre documentário e ficção revela parcialmente seu contorno experimental e é lida por alguns autores como constituinte de uma dimensão ensaística que se torna proeminente ao longo da trajetória de Varda, ainda que ela mesma tenha se referido a ele como um “documentário subjetivo” (VARDA *apud* KLINE, 2014, p. 150). Nora Alter, por exemplo, entende que “Varda usa o filme ensaio para experimentar e trabalhar questões conceituais e estéticas que posteriormente entram seus filmes de longa-metragem”, como uma espécie de esboço ou estudo. Na sua compreensão, “em *Cléo das 5 às 7*, ela estava interessada em misturar livremente imagens documentais (*reportage*) com cenas compostas e construídas cuidadosamente, uma tática que iniciou, aperfeiçoou e desenvolveu em *A Ópera-Mouffe*, resultando em uma mistura híbrida de fato e ficção” (ALTER, 2018, p. 133, tradução nossa).

Especificamente acerca desse filme, a autora afirma que ele “excede a forma do documentário em sua estrutura, composição dos planos e trilha sonora” (ALTER, 2018, p. 139, tradução nossa). Para ela, “os esboços não ficcionais de Varda ultrapassam o gênero documental, incluindo, visual e acusticamente, elementos imaginários e fantásticos para além da diegese realista, o que os coloca firmemente no modo do ensaístico” (ALTER, 2018, p. 141, tradução nossa). A familiaridade do assunto e a constituição do filme como um caderno de notas de uma mulher grávida também são destacadas como elementos que se aproximam da concepção de ensaio como uma forma de escrita altamente pessoal e íntima, tal como elaborada por Montaigne, ou então da noção de câmera-caneta (*caméra-stylo*), proposta por Alexandre Astruc (ALTER, 2018, p. 141; YAKHNI, 2014, p. 46).

Por sua vez, *Daguerreótipos* é também um documentário ou filme-ensaio de longa-metragem que, igualmente, foi constituído a partir de uma interpelação que Varda sentiu na relação com sua maternidade. Com seu filho Mathieu pequeno aos seus cuidados, a cineasta dificilmente se ausentava de casa. Daí a ideia de trabalhar com sua vizinhança na Rua Daguerre. As restrições físicas incluíam o alcance de um cabo instalado no relógio elétrico de sua casa, que media 90 metros, como se fosse um cordão umbilical.

Assim como em *A Ópera-Mouffe*, cinema documental e ficcional se relacionam em *Daguerreótipos*, mas de outra forma: Varda resolve à sua maneira o equilíbrio entre uma observação “isenta” da realidade e a explicitação do dispositivo (YAKHNI, 2014, p. 63). Ao mesmo tempo, observa cuidadosamente os pequenos comerciantes de sua vizinhança e se insere no filme enquanto personagem, de modo a esclarecer seu ponto de vista sobre os retratados.

É assim, portanto, que *Daguerreótipos* nasce da intimidade da cineasta e se prolonga até suas bordas. Varda se empenha na tentativa de acessar o dia a dia dos pequenos comércios que frequenta e de estabelecer diálogo com um grupo de pessoas pelo qual nutre sentimentos oscilantes. A proximidade dos encontros costumeiros coexiste paradoxalmente com a distância de suas formas de vida. Desde jovem, a cineasta se considerava uma feminista, atenta às reivindicações da esquerda, enquanto sua vizinhança era composta, como ela mesma afirmava, pela “maioria silenciosa”, isto é, trabalhadores desinteressados pela política por seu foco nos problemas da subsistência.

Em um comentário sobre seu processo de criação a partir de *Os catadores e eu* (2000), outro documentário também considerado filme-ensaio, Varda explicita o motivo pelo qual aproxima o objetivo e o subjetivo em sua poética. Para ela, trata-se da “relação que desejo ter com a filmagem”, “encontrar pessoas, dar ao filme uma forma, uma forma específica, na qual objetivo e subjetivo estão presentes”. Ainda, especifica: “O objetivo são os fatos, os fatos da sociedade, e o subjetivo é como me sinto sobre isso, ou como posso torná-lo engraçado, triste ou comovente. Fazer um filme assim é uma forma de viver” (VARDA *apud* KLINE, 2014, p. 178, tradução nossa). A partir de suas considerações, é possível compreender que seu esforço ao lidar com ambas as instâncias se relaciona menos com a precisão dos gêneros cinematográficos e mais com a elaboração de uma proposta artística que traduza na forma fílmica uma forma de vida.

Um filme político?

Apesar das distinções sociais entre a cineasta e sua vizinhança, a intenção de Varda não era fazer um filme político. Ela conta:

Não saí perguntando às pessoas: “E as contas? E os impostos? E o futuro? Você não tem vontade que a situação mude? E nas eleições, como vai votar?”. Ao contrário, tentei uma aproximação completamente cotidiana, buscando captar sua maneira de viver, seus gestos, pois há toda uma gestualidade das relações humanas dentro de um pequeno comércio, e muitas dessas coisas me fascinam (VARDA *apud* BORGES; CAMPOS; AISENGART, 2006, p. 94).

Essa atenção aos gestos cotidianos ressaltada pela diretora revela o cuidado implicado na investigação de seus vizinhos e constitui um contorno político sutil, mas não menos importante. Rodrigo de Lemos (2021) observa que “muito da vida civilizada decorre [...] da tolerância e da gentileza existentes nesse cenário aparentemente insignificante, mas inescapável e fundamental”. E acrescenta: “Varda presta uma atenção especial à beleza singela da dedicação do açougueiro em separar um pedaço ao freguês e da polidez tradicional à francesa, que força o comprador a demonstrar pelo açougueiro a deferência que se deve a um igual”. Assim, a despeito da intenção declarada da cineasta, é possível notar certa distribuição do sensível que é, por si mesma, política. Essa partilha é sensível e política porque implica determinadas maneiras de ser e de fazer, mostrar ou esconder (RANCIÈRE, 2009, p. 15-17). Em *Daguerreótipos*, a delicadeza na observação dos gestos nos pequenos comércios permite entrever as ambiguidades das relações dos indivíduos retratados. Além disso, também é parcialmente responsável por solicitar, ao espectador, abertura e acolhimento da alteridade dessa maioria silenciosa, em analogia à aproximação cuidadosa de Varda, que oscila entre personagem e diretora.

Essa relação entre estética e política presente no documentário passou despercebida por grande parte da crítica. Rebecca DeRoo (2018) faz um balanço que corrobora esse diagnóstico, segundo o qual “críticos da década de 1970 até o presente têm descrito o filme frequentemente como um documentário ‘encantador’” (DEROO, 2018, p. 84-85, tradução nossa). Para ela, estudiosos muitas vezes o interpretam mal, como se fosse apenas “um álbum fotográfico sentimental dos vizinhos de Varda”. Na sua visão, isso se deve ao título, que daria a entender uma simples referência às fotografias do século XIX de Louis Daguerre, um dos inventores e primeiros praticantes da fotografia de retrato. “Como resultado”, afirma, “muitos ignoraram as referências do filme a outras fontes fotográficas e cinematográficas e o consideraram nostálgico ou apolítico”³ (DEROO, 2018, p. 86, tradução nossa).

Diferentemente, para DeRoo, há elementos que compõem os contornos políticos de *Daguerre-ótipos*, relativos a certo caráter feminista; uma crítica ao controverso processo de modernização e gentrificação de Paris, em curso nos anos 1960 e 1970 sob a direção do Primeiro Ministro e depois presidente Georges Pompidou; e o que poderia ser compreendido como as políticas da imagem implicadas na representação dos comerciantes, que remetem às fotografias de *petits métiers* e *scènes et types*, próprias do final do século XIX.

O caráter feminista do filme, presente também em sua concepção a partir da relação de Varda com a maternidade, pode ser percebido nas visitas aos comércios familiares da vizinhança, as quais destacam homens que escolhem e dominam seus ofícios e esposas que os assistem. As mulheres desempenham funções complementares às dos respectivos maridos, auxiliando-os no que é necessário para a manutenção bem-sucedida de seus negócios. No filme, é possível ver retratos posados que exemplificam e destacam essa relação, como o do alfaiate e sua esposa, conectados por um croqui que simboliza seu negócio; e o do padeiro e sua esposa, ligados por uma baguete em formato circular, por exemplo. Nesse caso, o círculo não parece ter sido escolhido por acaso, pois remete à ideia de ciclo, como a própria rotina de trabalho na padaria e nos demais negócios, que se repete dia após dia.

A sutileza por meio da qual o teor feminista do filme é constituído também se apresenta na crítica ao processo de modernização e gentrificação de Paris. Como nota DeRoo, essa crítica se efetua “ao mostrar as pessoas que serão afetadas por [tal processo] e evocar uma forma de vida que se tornará impossível de sustentar”⁴. A autora acrescenta que: “Entendido dentro do contexto da construção da [Torre] de Montparnasse [que ocorreu entre 1969 e 1973 e era vista como emblema do projeto de modernização urbana de Pompidou], o filme pode ser compreendido como uma acusação contra a modernização urbana e a violência que ela promoveu às vidas dos trabalhadores e pequenos comerciantes em Paris” (DEROO, 2018, p. 95, tradução nossa). A crítica à situação política dos bairros centrais de Paris não é feita, portanto, de forma militante, mas indireta. Ela compõe o pano de fundo que por vezes vem à superfície em comentários pontuais da cineasta. Um exemplo é a descrição feita pela narração em *off* de Varda no início do filme, que nos informa:

ALMEIDA, Fernanda Albuquerque de. *Daguerreótipos de Agnès Varda: estética e política nas figurações da intimidade*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.44758>>

A dois minutos da Torre Montparnasse, esta é uma rua bastante comum, com pessoas a passar ou falar. Pessoas que vivem atrás de cada porta, de cada janela. Pessoas que são essa maioria silenciosa, com máscaras assustadoras, embora se comportem com o encanto e o pitoresco esperados ao som de um acordeão.

Uma delicadeza similar caracteriza o terceiro contorno político de *Daguerreótipos* destacado por DeRoo, relativo ao diálogo que o filme estabelece com as políticas da imagem referentes às fotografias de *petits métiers* e *scènes et types*, características do final do século XIX.

A primeira categoria inclui a representação de “tipos” de trabalhadores e artesãos de ofícios menores, muitas vezes rotuladas com legendas explicativas de suas ocupações. Sua análise inclui uma aproximação entre uma cena do filme de Varda e o retrato de um *Afiador de facas* (1899), fotografado por Eugène Atget.

Por sua vez, a segunda categoria abrange a representação de “tipos” étnicos e costumes culturais. Nesse caso, DeRoo explica que: “No norte da África francesa, isso muitas vezes assumiu a forma de cenas grosseiramente montadas, evocativas de haréns, retratando mulheres parcialmente despidas, como sexualizadas e submissas” (DEROO, 2018, p. 97, tradução nossa). Na análise da autora, “Varda invoca e desafia esses estereótipos exóticos da era colonial, com o ridículo de seu plano: o lojista [aparece] na pose da odalisca, não parcialmente despido, mas vestindo um pijama vermelho”. Ainda, afirma que a cineasta “retrata o lojista dentro de seu próprio apartamento modesto [...], levando os espectadores a refletir sobre as disparidades econômicas e a discriminação racial vivida por trabalhadores imigrantes contemporâneos” (DEROO, 2018, p. 97, tradução nossa).

Há aqui uma tênue mas significativa diferença na representação dos “tipos” de trabalhadores de ofícios que gerenciam seus próprios negócios e dos “tipos” de trabalhadores imigrantes que exercem funções como seus funcionários. Sutilmente, Varda sugere as habilidades e dificuldades dos personagens, assim como certa ambiguidade de suas relações sociais, ao mesmo tempo tensas e apaziguadas no cotidiano.

Figurações da intimidade em silêncio, longa duração e delicadeza

A meu ver, esses três elementos constituintes da dimensão política do filme comentados por DeRoo são permeados pelo “olhar curioso e caloroso” (SICLIER *apud* BORGES; CAMPOS; AISENGART, 2006, p. 94) que a cineasta direciona aos seus vizinhos e os transporta para os espectadores. Sua forma de proceder, atenta e cuidadosa, pode ser percebida desde antes da filmagem. Para ela,

O talento, quando se é documentarista, está em chegar a se fazer esquecer. Ter anunciado o tom, ter dito para as pessoas: eu vou iluminar, eu vou estar lá, mas depois, esqueçam-me. É só a partir desse momento, quando eles nos esquecem, que nosso talento aparece. Pois o assunto principal são eles. Não eu. [...] O trabalho do documentarista não é apenas técnico e cinematográfico, pois consiste numa aproximação do outro, numa escuta e numa astúcia para, claro, os fazer falar, mas colocando-os numa situação em que tudo se passe bem (VARDA *apud* YAKHNI, 2014, p. 67).

Essa ética da filmagem de Varda pode ser percebida pelo espectador por meio de sua cinescrita em *Daguerreótipos*, que opera com elementos como o silêncio, a duração estendida e a delicadeza na movimentação da câmera e na captação das entrevistas e dos pequenos gestos artesanais dos comerciantes. Cinescrita é o termo usado pela diretora para se referir às escolhas estéticas implicadas em seu processo de criação em cinema, em analogia com a constituição do estilo de um autor em literatura. A principal ideia é utilizar “imagens como palavras”, “como na poesia, onde você usa palavras como palavras ao invés de sentenças que as organizam” (VARDA *apud* KLINE 2014, p. xi; 107).

Um exemplo paradigmático que desvela e sintetiza essa abordagem é a cena inicial do filme. Após a apresentação dos créditos, Varda mostra o retrato posado de um casal de idosos, que olha através da porta de vidro de sua loja, em plano médio. Enquanto o marido nos encara, por meio de seu olhar direto para a câmera, sua esposa observa a rua distraída. Corta-se então para um plano geral, que mostra uma moradora espiando pela cortina de sua janela e, ao seu lado, uma placa da Rua Daguerre. Somos assim apresentados aos protagonistas do filme: essa rua e seus habitantes. Também somos introduzidos ao argumento poético que permite interpretá-lo a partir de suas figurações da intimidade: as nuançadas passagens entre interior e exterior, simbolizadas pela porta, vitrine e janela translúcidas. Uma sirene permeia ambas as cenas, fornecendo um motivo para os

olhares curiosos. Um novo corte introduz o contexto mais específico no qual acompanharemos o casal retratado inicialmente. Trata-se de um *close* na “placa” da fachada da perfumaria Au Chardon Bleu.

A câmera opera um *zoom out* a partir dessa “placa” e então permite ver novamente o casal, mas agora junto ao nome do seu comércio. Esse novo retrato é transpassado por um transeunte, que olha, curioso, para a câmera, que passa a segui-lo. Ele parece desconfiar da breve e inusitada perseguição, mas não sabemos realmente se sua passagem foi combinada ou se deu por acaso. Desse brevíssimo acompanhamento, passamos a observar as vitrines da perfumaria. A câmera vagueia delicadamente pelos produtos, mostrados em primeiro plano. Enquanto isso, Varda inicia sua narração em *off*, que fornece explicações de sua relação pessoal com aquele espaço, visitado por ela e por sua família cotidianamente. Ao mesmo tempo, os sons da rua permanecem como pano de fundo sonoro.

Paulatinamente, da vitrine voltamos à porta da perfumaria, enquanto a “Senhora Au Chardon Bleu” observa a rua. Varda explicita sua fascinação por essa personagem em narração em *off*. Um corte sutil nos faz passar de fora para dentro da perfumaria. A continuidade dos planos se dá especialmente pela permanência da senhora. Em uma cena, vemos a protagonista através da porta de vidro. Logo em seguida, câmera e personagem estão ambas dentro do estabelecimento. Varda astutamente a filma de frente, ao lado de um espelho, que mostra seu marido de costas. Ambos são retratados, assim, como complementares.

No interior da perfumaria, amontoada por pequenos vasilhames, assistimos então o atendimento de uma cliente. Trata-se de Rosalie, filha de Varda – essa informação é fornecida por sua narração em *off*. Vemos Rosalie entrar, cumprimentar os comerciantes, fazer seu pedido, escolher um frasco dentre vários e aguardar pela finalização do atendimento. Enquanto aguardamos com ela, nosso olhar, junto à câmera, vagueia com uma atenção distraída pelas prateleiras e personagens do local. Também acompanha as corriqueiras ações e trocas entre ambos, tais como a escolha do frasco, a passagem do objeto das mãos de Rosalie para as mãos do “Senhor Au Chardon Bleu”, o preenchimento do frasco com o perfume escolhido e a cobrança pela compra. Um novo cliente chega, e o ritual da troca se repete.

Nessa cena, assim como em todo filme, o silêncio opera como “palavra muda”. De acordo com Jacques Rancière, a palavra muda deve ser compreendida em dois sentidos. No primeiro, “a imagem é a significação das coisas inscritas diretamente sobre os corpos”, em outros termos, “sua linguagem visível a ser decifrada”. No segundo, é o “mutismo obstinado” das coisas que permeia a relação entre elas (RANCIÈRE, 2012, p. 22).

O filósofo desenvolve essa noção a partir da literatura, especialmente em romances de Honoré de Balzac e Gustave Flaubert, como *La Maison du chat-qui-pelote* (1830) e *Madame Bovary* (1856). Contudo, admite relações com outras linguagens artísticas, visíveis especialmente quando aproxima cenas do livro *A espécie humana* (1947), de Robert Antelme, e o filme *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann. O primeiro retrata a experiência do autor como prisioneiro no campo de concentração em Dachau por meio de um relato escrito. O segundo busca reconstituir algo similar a essa experiência por meio do testemunho de sobreviventes que são filmados ao contarem, hesitantes, sua história. Em ambos os casos, o silêncio possibilita a comunicação do que seria supostamente incommunicável ou, nos termos de Rancière, a “representação do irrepresentável”. Nas palavras dedicadas a *Shoah* afirma que:

A cena de hoje é semelhante ao extermínio de ontem pelo mesmo silêncio, a mesma calma do lugar, pelo fato de que hoje, durante a filmagem, como ontem, no funcionamento da máquina de morte, cada um cumpre sua tarefa de forma muito simples, sem falar daquilo que faz. Mas essa semelhança revela a dessemelhança radical, a impossibilidade de ajustar a calma de hoje à de ontem. A inadequação do lugar deserto à palavra que o preenche confere à semelhança um caráter alucinatório. O sentimento, expresso pela testemunha, é diversamente comunicado ao espectador pelos planos de conjunto que a mostram minúscula no meio de uma clareira imensa. A impossível adequação do lugar à palavra e ao próprio corpo da testemunha atinge o cerne da supressão a ser representada (RANCIÈRE, 2012, p. 138).

A análise desse caso por Rancière tem como pano de fundo seu posicionamento diante de uma discussão específica acerca da noção de irrepresentável, sobretudo quando ela se vincula ao testemunho de algo projetado para a eliminação de pessoas consideradas indesejadas e dos rastros desse processo.⁵ Entretanto, o próprio autor possibilita uma ampliação de suas considerações ao aproximar uma cena de *A espécie humana*, na qual Antelme descreve uma “saída noturna” para urinar no campo de concentração, de outra cena em *Madame Bovary*, na qual os personagens Charles e Emma vivenciam um encontro amoroso. Essa aproximação à primeira vista absurda se

ALMEIDA, Fernanda Albuquerque de. *Daguerreótipos de Agnès Varda: estética e política nas figurações da intimidade*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.44758>>

torna compreensível quando o filósofo explica que o que as avizinha é o modo de encadeamento, a justaposição dos pequenos atos e percepções em um “regime de rarefação”, isto é, uma forma de expressão que torna possível uma experiência auditiva e visual mínima.

Nesses exemplos, assim como em *Daguerreótipos*, o silêncio desempenha um papel fundamental na comunicação de algo que, ao mesmo tempo, fala e se cala. Ele informa a recepção desse filme, que é atravessada pelo modo no qual se deu sua gravação, feita por Nurith Aviv, com uma câmera no ombro. *Daguerreótipos* abrange grandes planos-sequência, captados por uma câmera fixa ou quase fixa e uma equipe pequena, pois, para Varda, “se você vai se aproximar de alguém, deve fazê-lo com cuidado. Lentamente em termos físicos e lentamente em termos morais também” (VARDA *apud* KLINE, 2014, p. 68, tradução nossa). O silêncio e a paciência da espera na longa duração, bem como a delicadeza na movimentação da câmera e na captação das entrevistas e dos pequenos gestos artesanais dos comerciantes, são transmitidos ao espectador no espaço-tempo do filme.

Como pode ser percebido na cena inicial anteriormente descrita, esse espaço-tempo é delineado ora pelo ponto de vista da cineasta-personagem, ora pelo ponto de vista do lojista, que permanece no interior do comércio à espera do cliente. Quando o cliente chega, é sua vez de esperar. Em sua análise do filme, Sarah Yakhni afirma que “o tempo adquire uma dimensão que impregna tudo a sua volta. É a pressão do tempo contida nas ações e gestos, na relação entre os corpos, que imprime o ritmo das cenas” (YAKHNI, 2014, p. 74). Ainda, é possível afirmar que os tempos mortos ou vazios possibilitam a vidência de algo que força o pensamento (DELEUZE, 2013). Nesse caso, o silêncio na longa duração propicia a fidelidade da descrição fílmica feita dos comportamentos dos pequenos comerciantes e, assim, demonstra que a delicadeza é o motor que propulsiona esse forçar do pensamento para além de seus próprios limites. Essa é uma definição porosa que Roland Barthes faz da delicadeza, correlata da minúcia e da precisão (supressão da redundância) na descrição de algo, que também se liga ao “poder de metaforizar, ou seja, de destacar um traço e fazê-lo proliferar em linguagem, num movimento de exaltação” (BARTHES, 2003, p. 66, 67, 72, 73, 76).

No entanto, a despeito da aproximação delicada da cineasta e seus vizinhos, há também dificuldades das relações entre eles. Tais proximidades e distanciamentos, aberturas e fechamentos, são simbolizados pelas figuras de passagem, como porta, vitrine, devaneio e crepúsculo (YAKHNI, 2014,

p. 63-88). As dificuldades se destacam, especialmente, nas partes em que Varda os questiona acerca de seus sonhos. Assim como nota Yakhni, “sonhar acordado ou viver meio adormecido, essa questão fica no ar” (YAKHNI, 2014, p. 87). Os pequenos comerciantes da Rua Daguerre dão respostas esquivas às perguntas da vizinha, que relembram as diferenças entre eles. Além disso, a própria Varda encerra o filme com uma série de perguntas com sua narração em *off*:

Tudo isto será uma reportagem? Uma homenagem? Um ensaio?
Uma saudade? Uma censura? Uma abordagem?
De qualquer modo, este é um filme que assino enquanto vizinha:
Agnès, a “daguerreótipa”! [ou daguerreotipa?]

Essas perguntas e a assinatura de Varda enquanto daguerreótipa ou daguerreotipa são notáveis, pois assinalam, uma vez mais, a ambivalência das figurações da intimidade no filme. Varda se coloca na posição de, ao mesmo tempo, retratar e ser retratada, ainda que indiretamente, por meio da relação com seus vizinhos. Portanto, em meio a ambivalências, é possível constatar que as figurações da intimidade em *Daguerreótipos* são caracterizadas pela oscilação entre a abertura e o fechamento, assim como simbolizada pelas figuras de passagem ou ainda sintetizada na seguinte citação de Gaston Bachelard utilizada por Yakhni para concluir sua análise do filme:

Então, na superfície do ser, nessa região em que o ser quer se manifestar e quer se ocultar, os movimentos de fechamento e abertura são tão numerosos, tão frequentemente invertidos, tão carregados de hesitação, que poderíamos concluir com esta fórmula: o homem é o ser entreaberto (BACHELARD *apud* YAKHNI, 2014, p. 88).

Em diálogo com o pensamento de Bachelard, Yakhni afirma que é como se *Daguerreótipos* se passasse em uma brecha do tempo e do espaço, uma “superfície-limite” entre interior e exterior.

Tal oscilação entre interior e exterior ou entre proximidade e distância não invalida o empenho de Varda em sua tentativa de estabelecer diálogo com esse grupo das ditas “maiorias silenciosas”. Na verdade, torna ainda mais notável seu cuidado em desvelar as particularidades desses comerciantes. Françoise Audé (1979 *apud* BORGES; CAMPOS; AISENGART, 2006, p. 95) considera que “Agnès Varda é clara: sua gentileza não mascara nenhuma adesão”. Nesse sentido, torna-se possível afirmar que o silêncio do filme opera, paradoxalmente, como revelação das ambiguidades sociais e políticas implicadas dia a dia dessa vizinhança e solicitação de abertura e acolhimento de sua alteridade.

Recorro novamente a DeRoo, que destaca essa abertura na recusa do filme a reduzir os indivíduos a identidades sociais. Na sua análise, Varda

resiste a se tornar didática ou a recorrer a teorias grandiosas e abrangentes para abarcar esses conflitos. Em vez disso, ela continuamente nos lembra dos limites dela mesma e do nosso conhecimento sobre o assunto. Sua resposta permanece insistentemente local; ela sugere as maneiras sutis pelas quais as diferenças sociais são vivenciadas no microcosmo de sua rua e se concentra nos detalhes aparentemente mundanos da vida urbana cotidiana para transmitir a complexidade da situação, envolvendo ativamente o público para pesar as partes e juntá-las (DEROO, 2018, p. 112-114, tradução nossa).

A partir das considerações da autora, mais uma vez é possível ressaltar a ética da filmagem de Varda, correlata à sua forma de viver. A cineasta se exime da tarefa de julgar quem filma⁶ e de fornecer grandes explicações sociológicas. Perfaz essa ética sua compreensão segundo a qual esses tipos retratados “são como nós, exatamente como nós” (VARDA *apud* KLINE, 2014, p. 66, tradução nossa). Em outras palavras, são anônimos que deixam entrever os sintomas de uma época nos detalhes ínfimos da vida ordinária.

A dimensão política de *Daguerreótipos* se desvela, assim, em sua cinescrita poética, informada pelo silêncio, pela duração estendida e pela delicadeza na movimentação da câmera e na captação das entrevistas e dos pequenos gestos artesanais dos comerciantes. Esses elementos possibilitam adentrar o cotidiano dessa vizinhança particular. Eles permeiam a filmagem e a forma fílmica por meio da qual Varda traz sua significação aos espectadores. É desse modo que a cineasta revela certa partilha do sensível e nela intervém. Igualmente, é assim que efetua, nos termos de Paul Ricoeur, o “milagre” da comunicação, pois: “A experiência vivida [...] permanece privada, mas o seu sentido, a sua significação, torna-se pública” (RICOEUR, 2011, p. 30). Ademais, é da combinação “justa” entre a imersão nos grandes planos-sequência e a repetição dos retratos posados e dos gestos artesanais dos comerciantes que emergem figurações da intimidade entre Varda e seus vizinhos. Tal como concebe Georges Didi-Huberman, a montagem “justa” eleva as imagens a um “grau de intensidade capaz de extrair daí uma verdade” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 195). Em *Daguerreótipos*, a ambiguidade das relações vem à tona por meio da ambivalência que a justeza das imagens produz. Destarte, por meio do detalhe e da nuance, da minúcia e da precisão, em meio ao

silêncio, suas figurações da intimidade convidam à complementação ou correspondência (GADAMER *apud* OBRIST, 2010, p. 14; HEIDEGGER, 2003, p. 26) e, assim, suscitam uma disposição política de abertura e acolhimento da alteridade das maiorias silenciosas.⁷

Considerações finais

Ao longo deste texto, busquei delinear os contornos estéticos e políticos de *Daguerreótipos* (1975), o primeiro documentário de longa-metragem de Agnès Varda, dedicado aos seus vizinhos. A escolha pouco convencional por tomar esse filme como objeto de análise para abordar o tema da alteridade advém do desafio lançado pela cineasta para si mesma ao buscar estabelecer diálogo com um grupo de pessoas pelo qual nutria sentimentos ambíguos. Nesse sentido, a alteridade relaciona-se com a própria distância que separa os indivíduos, o inesperado que preenche essa distância e o incômodo que pode ocorrer nos encontros.

O esforço de Varda empreendido nesse contato transparece no filme por meio de sua cinescrita poética, que faz emergir figurações da intimidade tão sutis quanto ambivalentes. Sua “consciência aguda dos outros” pode ser percebida nessas figurações, compostas por silêncio, longa duração e delicadeza. Esses elementos são empregados pela cineasta em sua aproximação cuidadosa dos seus entrevistados.

Esse modo de aproximação cuidadosa – por que não dizer amorosa? – participa de uma forma de vida traduzida em forma fílmica, que se torna instância de mediação entre a diretora, seus entrevistados e espectadores. *Daguerreótipos* consiste, portanto, nessa instância de mediação, composta por uma cinescrita poética que solicita abertura à alteridade das maiorias silenciosas. É por meio de seus arranjos formais que Varda traz a significação dos pequenos comerciantes da Rua Daguerre aos espectadores; em outras palavras, expõe uma partilha do sensível e nela intervém.

Finalmente, ao enfatizar a forma em detrimento do conteúdo, não busquei nem busco tomá-los como domínios separados e autônomos, pois isso seria um equívoco. Viso, tão somente, caracterizar um contorno estético-político que complemente as análises que destacam a produção poética de Agnès Varda em sua relação com feminismo e outros movimentos sociais de minorias, atendendo, assim, para dimensões de seu trabalho vislumbradas, mas não aprofundadas.

ALMEIDA, Fernanda Albuquerque de. *Daguerreótipos de Agnès Varda: estética e política nas figurações da intimidade*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.44758>>

REFERÊNCIAS

- ALTER, Nora. **The essay film**: after fact and fiction. New York: Columbia University Press, 2018.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARTHES, Roland. **O neutro**: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAZIN, André. **Le Parisien Libéré**, 7 de janeiro de 1956.
- BORGES, Cristian; CAMPOS, Gabriela; AISENGART, Ines (org.). **Agnès Varda**: o movimento perpétuo do olhar. Rio de Janeiro/São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.
- CÂMARA, Vasco. Vivo enquanto me recordo. **Ípsilon**, 23 de julho de 2009, atualizado em setembro de 2009. Disponível em: <https://www.publico.pt/2009/07/23/culturaipsilon/noticia/quotvivo-enquanto-me-recordoquot-237161>. Acesso em: 17 fev. 2023.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 2**: a imagem-tempo. São Paulo: Editora Brasiliense, 2013.
- DEROO, Rebecca J. **Agnès Varda**: Between Film, Photography, and Art. Oakland, CA: University of California Press, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Ed. 34, 2020.
- OBRIST, Hans-Ulrich (org.). **Entrevistas**, v. 3. Rio de Janeiro: Cobogó; Belo Horizonte: Instituto Cultural Inhotim, 2010.
- HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003.
- KLINE, T. Jefferson (ed.). **Agnès Varda**: Interviews. Mississippi: University Press of Mississippi, 2014.
- LEMONS, Rodrigo de. A sinfonia do homem comum: Daguerreótipos, de Agnès Varda. **Estado da Arte**, 4 de fevereiro de 2021. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/varada-daguerreotypes-de-lemos>. Acesso em: 17 fev. 2023.
- LÉVINAS, Emmanuel. **Totalidade e infinito**. Lisboa: Edições 70, 1980.
- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO Experimental Org.: Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RICOEUR, Paul. **Teoria da interpretação**: o discurso e o excesso de significação. Lisboa: Edições 70, 2011.
- VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: VALÉRY, Paul. **Variedades**. Organizado por João Alexandre Barbosa. São Paulo: Iluminuras, 2000. *E-book*.

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

pós:

ALMEIDA, Fernanda Albuquerque de. *Daguerreótipos de Agnès Varda: estética e política nas figurações da intimidade*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.44758>>

286

NOTAS

1 Este artigo integra a pesquisa de pós-doutorado em andamento no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo relativa ao projeto *Políticas da forma: figurações do amor em Agnès Varda*, com supervisão do Prof. Cristian Borges e financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

2 Doutora em Estética e História da Arte pela USP. Atualmente é professora-convidada de Estética do Audiovisual na ECA-USP.

3 “Roger Ebert o chama de ‘um documentário charmoso e compassivo’. Ebert, R. ‘Saint Agnès of Montparnasse’. *Chicago Sun Times*, 28 de fevereiro de 2009. Françoise Audé o descreve como ‘um filme simpático’. Ela afirma que *Daguerréotipos* não possui exatidão sociológica, política ou realista, ‘*l’exactitude sociologique, politique ou réaliste*’; o filme é um monólogo de Agnès Varda sobre pessoas que ela gosta, à sua própria maneira; ‘*un monologue d’Agnès Varda sur des gens qu’elle aime bien à sa manière*’. Audé, F. ‘*Opéra mouffe* (1958), *Uncle Yanko* (1967) et *Daguerréotypes* (1975)’. *Positif*, n. 218, 1979, 74-75. Claude Manceron nota a ‘ternura irresistível’ (*‘la tendresse irrésistible’*) da representação de Varda de seus vizinhos. Manceron, C. ‘*Daguerréotypes*’. *Télérama*, n. 1404, 1976” (DEROO, 2018, p. 188, tradução nossa).

4 A extinção dessa forma de vida em Paris devido ao processo de gentrificação pode ser constatada em *Pain, Peinture, et Accordéon* (2005), material extra incluído no lançamento de *Daguerréotipos* em DVD (DEROO, 2018, p. 109-111).

5 Georges Didi-Huberman enfatiza especialmente esse processo de apagamento dos rastros do Holocausto como situação contra a qual se insurgiram os membros do *Sonderkommando* envolvidos na produção das quatro fotografias do extermínio em Auschwitz, as quais analisa em *Imagens apesar de tudo* (2020). Não por acaso ele faz especial referência a Rancière no capítulo que encerra o livro.

6 “Não acredito que seja meu papel ou de qualquer um, dadas as condições de realização do filme, de julgar essas pessoas ou seu comportamento” (VARDA apud KLINE, 2014, p. 65-66, tradução nossa).

7 Em entrevista realizada a partir de *As praias de Agnès* (2008), a cineasta realiza um comentário que corrobora a ideia de uma justeza da imagem. Ao falar sobre a produção de uma sequência em que relembra seu amado Jacques Demy, afirma: “Muito trabalho para a justeza. Quando se canta, não se deve cantar ao lado ou demasiado forte. Deve-se cantar de forma justa. Foi esse o meu trabalho: encontrar a justeza de tom, de montagem, e um pouco de brincadeira” (VARDA em CÂMARA, 2009). Esse princípio poderia ser aplicado a *Daguerréotipos*, no qual a montagem resulta de “um pouco de brincadeira”, relativa ao “olhar curioso e caloroso” de Varda, e do encontro da justeza do tom, respectivo à alteridade deste grupo das “maiorias silenciosas”.