



Cristian Borges e Samuel de Jésus

Memória de gestos na obra de Agnès Varda: pintura, fotografia, cinema¹

palavras-chave: cine-
ma, fotografia, pintura,
Agnès Varda

keywords: film, photo-
graphy, painting, Agnès
Varda

Antiga aluna da Escola do Louvre, Agnès Varda inicia sua carreira como fotógrafa, antes de se dedicar ao cinema. Raramente críticos e acadêmicos percebem ou destacam, em sua obra filmica, o gosto acentuado e erudito pela pintura e pela fotografia, que se manifesta notadamente através da recorrência de gestos presentes na imagem. Analisaremos três procedimentos em que essa recorrência explícita pode ser percebida em alguns de seus filmes. Primeiramente, ao partir de uma imagem pictórica para reproduzir um gesto singular que se fixa pelo exercício da pausa (pose), colocando “em abismo” a relação pintura/cinema. Um segundo procedimento explora um gesto engendrado por uma fotografia em filmes cujos personagens encontram-se, em algum momento, congelados em seus gestos. Um terceiro procedimento evoca um prolongamento dos gestos, desta vez operado no seio da própria imagem cinematográfica, pela montagem.

A recorrência dos gestos, tão presente na obra de Agnès Varda, encontra fortes ecos no pensamento de Gaston Bachelard, Roland Barthes, Walter Benjamin e Aby Warburg. Assim, o que denominamos aqui uma “memória dos gestos” atesta, em seus filmes, uma fina convivência entre pintura, fotografia e cinema.

Former student at the Louvre, Agnès Varda began her career as a photographer before turning to cinema. Critics and scholars rarely see or stand, in her films, the sharp and erudite taste for painting and photography, which manifests itself mainly by recurrent gestures on image. In this article, we are going to analyse three procedures by which that explicit recurrence can be seen in some of her films. First, by obtaining through a pictorial image the reproduction of a singular gesture that is fixed due to the use of pause (pose), proposing a ‘mise en abyme’ of the relationship between painting and film. A second procedure explores the gesture generated by a photograph, in films whose characters, frozen in their gestures, become themselves objects. A third procedure evokes an extension of certain gestures, but this time within the very filmic images, through montage.

That recurrence of gestures finds strong echoes in the writings of Gaston Bachelard, Roland Barthes, Walter Benjamin and Aby Warburg. Therefore, what we call here a “memory of gestures” attests, in her films, a fine collusion between painting, photography and film.

1. Publicado originalmente em francês, no livro: FIANI, Antony; HAMERY, Roxane; THOUVENEL, Éric (org.). *Agnès Varda: le cinéma et au-delà*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 63-70.

Antiga aluna da Escola do Louvre, Agnès Varda inicia sua carreira como fotógrafa, antes de se dedicar ao cinema. Reconhecida por sua independência estética e de produção, pela maestria com que emprega a narração em voz *over*, por seu engajamento político e feminista, pela maneira de passar fácil e graciosamente do curta ao longa metragem e da ficção ao documentário, raramente os críticos e acadêmicos percebem ou destacam, em sua obra, o gosto acentuado e esclarecido pela pintura e pela fotografia, que se manifesta, notadamente, através da recorrência de gestos presentes na imagem. Analisaremos, aqui, três procedimentos segundo os quais essa recorrência explícita pode ser percebida em alguns de seus filmes.

A sobrevivência na pintura

Primeiramente em sua relação com a pintura, tomemos como exemplo mais recente, e talvez mais fresco na memória dos espectadores, o filme *Os catadores e eu* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 1999), no qual um quadro de Millet, *As catadoras* (*Les glaneuses*, 1857), é posto em paralelo, várias vezes, com o gesto executado por verdadeiros catadores contemporâneos, filmados pela câmera curiosa de Varda. Ou, ainda, um outro quadro, *A catadora* (*La glaneuse*), pintado por Jules Breton vinte anos mais tarde e descoberto por Varda no Museu de Arras, que inspira a diretora a imitar, ela mesma, o gesto retratado pelo quadro, antes de deixar cair os ramos de trigo, rapidamente substituídos pela câmera digital: o que a faz passar de catadora de trigo a catadora de imagens.

Porém, essa recuperação, essa “imitação” de gestos pictóricos, ela já praticava, por exemplo, num filme de 1987, *Jane B. por Agnès V.* (*Jane B. par Agnès V.*), no qual Jane Birkin, deitada sobre um canapé, adota a mesma pose e a mesma vestimenta (ou ausência de vestimenta) da modelo pintada em dois quadros de Goya: *La Maja vestida* (1797-99) e *La Maja desnuda* (1800). A cena evoca com clareza os quadros de Goya, não se contentando, entretanto, com uma simples citação do mestre espanhol, mas adotando ainda vários elementos (a integralidade do cenário, as duas personagens ao fundo e o cachorro sobre a cama) de uma outra cena famosa, imortalizada, por sua vez, por Ticiano, em seu quadro *Vênus de Urbino* (1538).

Não pensemos que Varda debruça-se apenas sobre quadros célebres de grandes mestres da pintura ocidental, “quadros de museu” (como ela os chamaria, gentilmente). Ela também se dedica à pintura popular, às vezes anônima, como a praticada pelos artistas de rua em Los Angeles, no filme *Muros e murmúrios* (*Mur Murs*, 1980). Uma vez mais, a pose e o gesto pintados servem de modelo e de motivo visual aos gestos e ações de seus “atores”. Vejamos, por exemplo, um plano no qual um garoto (seu filho, Mathieu Demy) passa dian-

te de um muro pintado, em que um outro garoto, vestido mais ou menos do mesmo modo, carrega igualmente uma espingarda apoiada no ombro. A identificação entre essas duas “dimensões” da imagem – uma, pintada, imóvel, e outra, filmada, em movimento – é tamanha, que, em determinado momento, o garoto que passa olha longamente, sempre em marcha, para seu *alter-ego* pintado, como uma imagem olhando para si mesma. Essa composição em *mise-en-abyme* é ainda reiterada quando, em outro plano, um homem retoma a pose e o gesto retratados por ele mesmo, há trinta anos, num autorretrato pintado sobre um muro da fábrica em que trabalha.

Nem tanto questão de vida, nem tanto questão de morte, as imagens pintadas na obra de Varda parecem ter a ver, antes, com uma “sobrevivência”, uma “vida” para além de sua “morte”. E o historiador de arte Georges Didi-Huberman encontrará, no pensamento de Aby Warburg e de Julius von Schlosser, a seguinte fórmula, que se aplica à imagem em geral: “(...) se a arte possui uma história, as imagens possuem sobrevivências”². E ele completa:

A forma sobrevivente, no sentido que lhe atribui Warburg, não sobrevive triunfalmente à morte de seus concorrentes. Muito pelo contrário, ela sobrevive, sintomática e fantasmagoricamente, à *sua própria morte*: havendo desaparecido em um ponto da história e reaparecido bem mais tarde, num momento em que, talvez, não se esperava mais; havendo, conseqüentemente, sobrevivido no limbo ainda mal definido de uma “memória coletiva”.³

Assim é o conceito de *Nachleben*, central no pensamento warburgiano, mas que prevalece igualmente no cinema, podendo ser ilustrado por filmes como os de Varda, graças a seu recurso à recorrência de imagens e a seu resgate pela imitação dos gestos representados. Pois trata-se de um conceito que, segundo as teorias de Jacob Burckhardt, reconecta formas, por assim dizer, imóveis, aparentemente estáveis, a forças, a articulações críticas, a movimentos que as animam.

A dança na fotografia

Recorrendo mais uma vez às próprias imagens, poderemos abordar o segundo procedimento anunciado anteriormente, de acordo com o qual Varda põe em prática seu trabalho de recuperação, ao operar um verdadeiro “diálogo” entre uma prática fílmica (especialmente documental, nos exemplos que nos interessam aqui) e uma obra fotográfica, precisamente pelos laços que unem estes dois campos de expressão e informação. *Ulisses (Ulysse)*, filme-ensaio realizado em 1982, é ao mesmo tempo o título do filme e de uma foto, tirada em 1954, que lhe serve de ponto de partida.

2. DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Image survivante*, Paris: Minuit, 2002, p. 91.

3. *Ibidem*, p. 67.

Mais do que uma paisagem insólita à beira-mar, *Ulisses* (a foto) é uma “composição” de Agnès Varda – cuja prática fotográfica inscreve-se numa longa tradição que perdura após a Segunda Guerra Mundial, segundo a qual a fotografia só se acordaria com a harmonia das linhas e dos planos, regra de ouro de Henri Cartier-Bresson, para quem uma fotografia bem construída deve ser, antes de tudo, geométrica. De qualquer modo, a fotografia apresenta uma paisagem com personagens “colocados em situação” – à maneira de uma “composição pictórica com figuras”, típica das clássicas pinturas de paisagem do século XVII –, que dá origem, quase trinta anos depois, a um documentário. Trata-se, assim, de uma sutil ligação que se constrói, ao longo do filme; de um processo que estabelece pontes a partir de uma imagem com valor artístico, cujo valor indicial e informativo a desloca, progressivamente, para o campo da fotografia documental. Um segundo deslocamento efetua-se igualmente em torno dessa fotografia, mas a partir de uma imagem pintada por Ulisses (o garotinho que empresta seu nome à antiga foto e ao filme) na época da foto e comentada por um grupo de crianças do bairro de Varda no momento em que o filme é rodado.

Essa fotografia convoca a questão da lembrança. Quando Varda decide visitar um de seus dois “cúmplices-modelos”, Elia, apresentando-lhe novamente essa imagem, a ausência quase absoluta de reminiscências de sua parte nos surpreende, na medida em que, ao mesmo tempo, Varda o filma (mais uma vez, numa estrutura “em abismo”) adotando os mesmos elementos (o homem nu, os seixos da praia etc.) da foto original. Eis o mesmo homem que permanecera de pé, nu, de frente para o mar. Sua postura, ligeiramente em *contrapposto*, não deixa de remeter àquela, singular, da *Rückenfigur* (literalmente, figura de costas) de *O Monge à beira-mar* (1808-10), obra de Caspar David Friedrich – bem como evoca uma outra fotografia de Varda mostrada no filme, na qual posa o mesmo modelo. Segundo o historiador de arte Pierre Wat:

A fusão do espectador com a pintura, sucedendo à do artista com a natureza, é o que permite a plena realização do simbólico, ou a recondução desse *déjà vu* do artista ao espectador. A figura de costas (*Rückenfigur*), tão utilizada por Caspar David Friedrich, atua, no interior do espaço pictórico, como receptor figurativo, favorecendo a renovação fusional de uma mesma experiência. A presença de um sujeito olhando designa a paisagem como “algo visto”. Sua situação no espaço contribui para dar o sentimento de que a paisagem emana dele, enfatizando assim o papel da subjetividade na determinação do sentido simbólico da paisagem⁴.

Após haver apresentado o contexto e as circunstâncias que a conduziram a essa praia normanda para fotografar essa cena – tão enigmática e melancólica quanto uma paisagem surrealista de Yves Tanguy,

4. WAT, Pierre. *Naissance de l'art romantique. Peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*. Paris: Flammarion, 1998, p. 66-69.

evocando ainda certas fotos de Claude Cahun (nas quais o corpo parece fundir-se à pedra, produzindo uma única e mesma entidade) –, Varda opera uma espécie de “transição temporal” ao não intervir por meio da palavra. Note-se que ela intervém, uma primeira vez, por meio da surpresa, frustrando as expectativas prévias do espectador: ao filmar Elia em seu escritório, cerca de trinta anos depois, novamente nu e observando essa imagem, da qual ele não guarda nenhuma lembrança clara. Não se trata apenas de uma *mise-en-scène* convencional de ator, e menos ainda de um testemunho, mas da memória personificada pelos seres, e, sobretudo, pelos objetos. Eis a razão pela qual Varda, no afã de lhe despertar uma lembrança qualquer, intervém uma segunda vez de surpresa, agindo então diretamente no interior do quadro, no qual o espectador só pode perceber seus dois braços, cortados pelo quadro, e suas mãos carregadas de seixos, entregues a Elia – num gesto generoso, beirando a nostalgia infantil provocada por essas duas mãos “litóforas”.⁵

5. Essa associação inabitual entre dois materiais tão distantes um do outro (a foto e a pedra) acaba, no entanto, encontrando eco numa época efervescente e rica em descobertas de procedimentos fotossensíveis, graças, especialmente, a um tipo específico de reprodução fotográfica com betume, conhecida como *litofotografia*, inventada por Poitevin e registrada em 1852.

6. Cf. CHASTEL, André. *Le geste dans l'art*. Paris: Liana Levi, 1995, p. 8.

7. Apud CHASTEL, André. *Op. cit.*, p. 38.

8. *Ibid.*

Esse gesto, comparável a uma oferenda, age de maneira similar a um *comput*⁶ – reconectando os dois participantes da cena, mas também dois tempos separados – para tentar, como uma reminiscência, reunir e ordenar todos os elementos difusos na memória de Elia. Tamanha intervenção encontra-se, aliás, preconizada por Alberti, quando ele aconselha ao pintor: “(...) que numa história haja alguém para advertir os espectadores acerca do que se passa; que com a própria mão ele o convide a olhar”⁷. Um procedimento que André Chastel destaca na composição da *Trindade* de Masaccio, que se encontra na Igreja de Santa Maria Novella, em Florença: “(...) onde vemos como constituiu-se o gesto: o indicador designa o objeto e o olhar do ‘admonitor’ vem buscar o do espectador”⁸. Varda oferece a Elia seixos, a fim de ajudá-lo a se lembrar do dia em que fora fotografado. E são esses mesmos seixos que preenchem uma outra imagem: a da cabra, representada sozinha e tornada natureza-morta, devolvida ao seu “local de origem”.

Em outro filme, *Ydessa, os ursos etc.* (*Ydessa, les ours etc.*, 2004), Varda filma uma exposição que reúne, na sala principal, cerca de duas mil fotografias representando pessoas com ursos de pelúcia. Um dos elementos centrais do filme refere-se ao próprio espaço de exposição – que lembra, de certo modo, o mais ambicioso projeto de Aby Warburg, conhecido pelo nome de *Atlas Mnemosine*: concebido como um “atlas” iconográfico constituído de imagens organizadas segundo um sistema de classificação bastante particular, de acordo com “motivos” visuais, que Warburg denominara *Pathosformeln* (literalmente, fórmulas de patético). A maneira pela qual essas imagens eram dispostas ressaltava toda a pregnância e a recorrência de gestos e expressões agrupadas por analogia, sob quaisquer formas iconográficas (reproduções de quadros e esculturas, gravuras, fotos, mapas, páginas de

jornal etc.), jogando com certo anacronismo, numa composição que operava por justaposição de imagens em grandes painéis pretos.

Entretanto, o que era reservado, na obra de Warburg, apenas ao espaço bidimensional, vem aqui se espalhar sobre as paredes dessa sala, onde as fotografias são expostas numa espécie de inventário de todo um *corpus* de gestos fotografados. Que remetam à infância ou à idade adulta, esses gestos são reativados por Varda ao longo desse filme, reapropriando-se dessas fotos e criando uma “ponte” entre as imagens fixas, carregadas de lembranças, e suas próprias imagens em vídeo. Mais que uma simples imitação mimética, é a relação de um indivíduo com seu passado que se destaca aqui. Por exemplo, quando Varda filma Ydessa deitada em sua cama, como uma Vênus contemporânea, em companhia de seus ursos fetiches, é a foto de uma menina de cinco anos, rodeada de ursinhos de pelúcia em sua cama, que esse plano evoca.

Isso se repete com outro plano de Ydessa – sentada de maneira hierática, rodeada de ursos de pelúcia e segurando um urso azul –, que reanima o gesto de uma menina representada, em posição semelhante, num retrato de família de antes da guerra. Ou, ainda, a máscara que Varda aplica em torno do rosto animado de Ydessa, em outro plano, dispositivo que a põe em relação direta com o retrato fotográfico de sua avó, único vestígio “memorialístico” da herança familiar.

Varda continua, através desse filme-retrato monográfico, dedicado a uma “artista-colecionadora-curadora de exposição”, a explorar as ligações entre um registro narrativo do tipo documental e um registro de ordem ficcional: documental, pelo caráter descritivo dos planos, que remete às imagens fotográficas; ficcional, pela faculdade implícita de partir *do* real, para criar *um* real – poético, por vezes lúdico, mesmo no excesso, porém incisivo e sempre reservando um lugar privilegiado e coerente com o olhar justo e sensível de uma cineasta sobre seus contemporâneos.

Podemos concluir a análise desse segundo procedimento com o exemplo de um terceiro filme, no qual o gesto fotografado ganha toda sua autonomia, situando-se numa espécie de limbo da imagem: não pertencendo mais à fotografia, ele ainda não pertence, plenamente, ao cinema. Essa pregnância do gesto torna-se ainda mais explícita, pois ele não é mais subordinado somente à imagem fixa, resultando de uma intervenção da cineasta, que filma uma série de fotografias, montadas numa ordem que tenta recriar o movimento de locomoção. Trata-se de uma sequência do filme *Saudações, cubanos!* (*Salut les Cubains*, 1963), que apresenta o músico Beny Morey executando alguns passos de salsa. De acordo com o ritmo produzido por essa dança em relação às imagens fotografadas e animadas, o gesto tende a se libertar ou, mais exatamente, a desafiar o caráter fixo da imagem, criando

a ilusão de uma sequência filmada.

A dança e sua busca de figuração do movimento constitui um dos temas iconográficos fundamentais na história das artes visuais mecânicas. Assim, essa sequência não deixa de evocar o filme de Norman McLaren, *Pas de deux* (1968), que podemos igualmente relacionar com um estudo realizado por Georges Demy, de 1895, intitulado *Analyse chronophotographique d'un pas orchestrique*, a partir do qual Georges Didi-Huberman deduz:

O teste corporal – repetido, coreografado, cronofotografado – das mesmas fórmulas antigas demonstra que seu poder de solicitação dinâmica e estilística, seu poder de *Nachleben* não perdeu nada de sua vivacidade (...). O corpo dançando, com seu vocabulário gestual reproduzível dá lugar a uma coreografia mais misteriosa, mais “primitiva” e instintiva, uma coreografia de *movimentos irreproduzíveis* ligados a rituais excessivamente violentos para serem reconstituídos pela batuta de um diretor de balé⁹.

9. DIDI-HUBERMAN, Georges. Aby Warburg et l'archive des intensités, In: *Études photographiques*, n. 10, novembro de 2001, p. 154.

Apesar do caráter pitoresco dessa dança, a sequência concentra em si o tom do filme, escapando assim de qualquer folclorização ou discurso ideológico e dos clichês associados a esse país. Não se trata, aqui, de amplificar uma qualidade cultural particular de uma nação ou ainda a aptidão singular de um músico em se mover no interior da imagem, mas de ressaltar a qualidade de todo um povo, cuja dança se dá como um ritual, em seu ambiente cotidiano, mergulhado na alegria e esperança de transformação profunda.

O eco no cinema

Enfim, num terceiro procedimento, é no coração do próprio movimento das imagens fílmicas que Varda prossegue sua busca por gestos que retornam. E isso acontece especialmente quando, através da montagem, ela explora uma espécie de “diálogo” entre gestos e expressões, em princípio separados e desconectados daqueles e daquelas registrados por sua câmera.

Em *Ó, estações! Ó, castelos!* (*Ô saisons, ô châteaux*, 1957), por exemplo, o duplo gesto de um jardineiro num plano – soprar e esfregar as próprias mãos a fim de esquentá-las – serve de disparador a uma profusão dessa mesma ação, numa série de planos nos quais outros jardineiros a repetem, um após o outro, no caso do sopro (quase como se eles estivessem tocando um instrumento musical invisível), ou todos juntos, no caso do gesto de esfregar as mãos.

De outro modo, em *A Ópera-Mouffe* (*L'Opéra-Mouffe*, 1958), Varda encadeia uma série de planos documentais rodados na feira da rua Mouffettard, em Paris, que apresentam pessoas flagradas em seus gestos cotidianos, absolutamente banais: fazendo caretas durante uma conversa entre velhas

amigas, assoando o nariz ou ainda mexendo nos cabelos.

Não se trata mais, portanto, de “personagens”, no sentido largo do termo, a reproduzir gestos de quadros ou de fotos, mas de pessoas, majoritariamente anônimas, que retomam ou prolongam, umas das outras, inconscientemente e através do olhar e da montagem de Varda, gestos cotidianos.

É o que acontece em outro filme, *Documentira* (*Documenteur*, 1981), no qual uma mulher que parece haver perdido a razão efetua, na praia, um gesto abstrato com as mãos, que é prolongado por um gesto similar de um menino, no plano seguinte, ou, ainda, por uma garçonete, que limpa o vidro de uma lanchonete fechada, num terceiro plano; assim como os membros de manequins ecoam nos corpos de atores que simulam o ato sexual; ou então uma mulher que, vista de costas numa lavanderia, ajeita os cabelos, pose retomada em contraponto pelo jovem protagonista do filme (Mathieu Demy), que se encontra, igualmente de costas, face ao espelho de casa.

Aqui, temos claramente a impressão de que Varda domina muito pouco suas imagens, o que não impede que ela perceba e estabeleça relações entre elas, através da montagem. Esses gestos, tão graciosos e inesperados, parecem espantar a própria Varda, por sua misteriosa combinação e estranha convivência. Distante da influência mais evidente (e pesada) da pintura ou da fotografia, ela parece buscar “perder-se”, por assim dizer, em meio à miríade dos gestos (e suas representações, por meio das imagens) mais espontâneos e cotidianos das pessoas comuns. Gestos que, uma vez registrados, bastam para que se reconheça neles sutis recorrências: um fazendo, de certo modo, eco ao outro. Ao detectar o parentesco secreto dessas imagens distintas, Agnès Varda acaba por revelar uma arte do cinema aberta ao livre trânsito de corpos mergulhados em seus movimentos, afogados em gestos tão velhos quanto espectrais.

Cristian Borges é cineasta e professor de teoria e história do audiovisual na ECA-USP. Curador de mostras de cinema, organizou, entre outros, o catálogo da mostra *Agnès Varda: o movimento perpétuo do olhar* (São Paulo, Rio e Brasília: CCB, 2006).

Samuel de Jésus é fotógrafo e doutor em cinema e audiovisual pela Universidade de Paris 3 - Sorbonne Nouvelle e pela UFRJ, nas quais desenvolveu uma tese sobre a representação da saudade na fotografia contemporânea

