

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Daniella Rocha Clark

**Estranhamento, fragmentos e resistência
no diálogo entre Agnès Varda e Clarice Lispector**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-graduação em Literatura, Cultura e
Contemporaneidade da PUC-Rio como
requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Letras

Orientador: Professor Júlio Cesar Valladão Diniz

**Rio de Janeiro
Abril de 2021**



DANIELLA ROCHA CLARK

**Estranhamento, fragmentos e resistência no
diálogo entre Agnès Varda e Clarice Lispector**

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-
Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade
da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora
abaixo.

Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz

Presidente

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Patricia Furtado Mendes Machado

Departamento de Comunicação - PUC-Rio

Prof. Evando Batista Nascimento

UFJF

Rio de Janeiro, 26 de abril de 2021.

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Daniella Rocha Clark

Graduou-se em Comunicação Social/Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), em 1996, e especializou-se em Literatura, Arte e Pensamento Contemporâneo, também pela PUC-Rio, em 2018. Em 2017, conquistou o primeiro lugar da categoria prosa na nona edição do Prêmio Paulo Britto de Prosa e Poesia, com o conto “Reunião de condomínio”. Seu interesse acadêmico abrange intersecções entre cinema e literatura e representações culturais do feminino.

Ficha Catalográfica

Clark, Daniella Rocha

Estranhamento, fragmentos e resistência no diálogo entre Agnès Varda e Clarice Lispector / Daniella Rocha Clark ; orientador: Júlio Cesar Valladão Diniz. – 2021.

137 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2021.

Inclui bibliografia

1. Letras - Teses. 2. Literatura. 3. Cinema. 4. Agnès Varda. 5. Clarice Lispector. 6. Estranhamento. I. Diniz, Júlio Cesar Valladão, 1957-. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Para Carol e Maria Clara, sempre.

Agradecimentos

Às minhas filhas Carol e Maria Clara, com quem e por quem trilho todas as minhas jornadas.

Aos meus pais, Dennis e Elizabeth, e à minha irmã Carla pelo apoio e confiança que me trouxeram até aqui.

Aos meus companheiros e minhas companheiras de mestrado, com quem partilhei salas de aula reais e virtuais, lugares de troca e aprendizado fundamentais ao longo desta caminhada.

Ao professor Júlio Diniz, pela orientação, leituras, contribuições e, acima de tudo, o incentivo e confiança que tornaram esta dissertação possível.

À PUC-Rio, pela minha formação.

Ao Departamento de Letras e ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, por todo apoio recebido.

A todos os professores da especialização e do mestrado, que foram essenciais na minha trajetória de aprendizado.

Aos professores Evando Nascimento e Patrícia Machado, por terem aceitado participar da banca examinadora.

A todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para esta jornada.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo

Clark, Daniella Rocha. Diniz, Julio Cesar Valladão. **Estranhamento, fragmentos e resistência no diálogo entre Agnès Varda e Clarice Lispector**. Rio de Janeiro, 2021. 136p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta dissertação busca construir um diálogo entre a escritora brasileira Clarice Lispector, nascida na Ucrânia e naturalizada brasileira, e Agnès Varda, cineasta belga radicada na França. Enquanto a primeira estabeleceu uma mudança de paradigma na prosa de ficção brasileira, produzindo imagens a partir da escrita, a segunda se tornou uma referência do cinema ensaístico em todo o mundo, usando o texto de suas narrações em off para expandir o significado das cenas que preenchem a tela. A análise de suas obras revela pontos de intersecção na construção de suas narrativas: ambas cultivam um olhar especulador e formas semelhantes de estranhamento e deslocamento, partindo do fragmento para falar do todo e enfocando os que estão à margem. Esta dissertação tem também como objetivo identificar traços como flexibilidade e apagamento da ideia de roteiro e de linearidade, tanto temporal quanto da trama como um fio que se possa seguir.

Palavras-chave

Literatura; cinema; Agnès Varda; Clarice Lispector; estranhamento.

Abstract

Clark, Daniella Rocha. Diniz, Julio Cesar Valladão. **Strangeness, fragments and resistance in the dialogue between Agnès Varda and Clarice Lispector.** Rio de Janeiro, 2021. 136p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This thesis intends to build a dialogue between the Brazilian writer Clarice Lispector, born in Ukraine and naturalized Brazilian, and Agnès Varda, a Belgian filmmaker based in France. While the first established a paradigm shift in Brazilian fiction, producing images from writing, the second became a reference of essayistic cinema worldwide, using her narrative texts in off to expand the meaning of the scenes that filled the screen. The analysis of their work reveals points of intersection in the construction of their narratives: they both cultivate a curious look and similar forms of estrangement and displacement, starting from the fragment to speak of the whole and focusing on those who are on the edge. This thesis also seeks to identify aspects such as flexibility and dissolution of the idea of script and linearity, both temporal or as a plot that can be followed.

Keywords

Literature; cinema; Agnès Varda; Clarice Lispector; strangeness.

Sumário

1. Introdução	10
2. Catadoras do Outro	23
2.1. O acaso e a palavra como inspiração	32
2.2. Estranhas entre nós	35
2.3. Estranhando o ovo e a galinha	46
2.4. Estranhando a batata em forma de coração	53
3. Macabéas, das 5 às 7	57
3.1. Virgínia	67
3.2. Mona	71
3.3. Cléo	78
3.4. Macabéa	84
3.5. O riso de Clarice e Varda	89
4. Água viva nas praias de Agnès	93
4.1. A chave para a prisão da língua	94
4.2. Os espelhos de Agnès	100
4.3. Ensaio sobre tela e papel	106
4.4. O sussurro de Clarice para a vida	108
4.5. O fragmento como resistência	112
5. Povoando a solidão	115
5.1. Um diálogo em devir	118
6. Conclusão	126
7. Referências bibliográficas	131

*Até então eu nunca vira a coragem.
A coragem de ser o outro que se é, a de nascer do
próprio parto, e de largar no chão o corpo antigo. E
sem lhe terem respondido se valia a pena.*

Clarice Lispector, *A Legião Estrangeira*

*São os outros que realmente me interessam
e gosto de filmar, os outros que me intrigam,
que me motivam, que me interpelam,
que me desconcertam, que apaixonam.*

Agnès Varda, *As praias de Agnès*

1

Introdução

Meus filmes são cobertos de afeição¹.

Agnès Varda

A palavra é minha quarta dimensão².

Clarice Lispector

Clarice Lispector nasceu em 10 de dezembro de 1920, em uma pequena aldeia da Ucrânia. Tinha dois meses e se chamava Haia quando chegou ao Brasil com os pais e as duas irmãs que, foragidos dos pogroms, aportaram na América como tantos outros judeus. Como conta Berta Waldman, no ensaio *O Estrangeiro em Clarice Lispector: uma Leitura de A Hora da Estrela*, a família Lispector transitou de Maceió a Recife e daí ao Rio de Janeiro, demarcando, desde o início, uma experiência de deslocamentos e nomadismo que pautaria a vida e a obra da escritora.

Agnès Varda nasceu em 30 de maio de 1928, de pai grego e mãe belga, quando ainda era Arlette, nome que mudou no cartório 18 anos depois. Era a menor dos primeiros três irmãos e a mais velha dos outros dois: “Eu me sentia no meio, bem independente”, ela conta em *As praias de Agnès* (2008), documentário em primeira pessoa em que mostra também a casa de infância em Bruxelas, da qual foi separada pela guerra. O êxodo levou Varda e sua família à Sète, na França.

Ambas se viram estrangeiras desde cedo, tendo o início de suas vidas marcadas pela guerra e o fim, pelo câncer, que causou a morte de Clarice, em 1977, às vésperas de seu aniversário de 57 anos. A mesma doença levou à despedida de Varda, em 2019, aos 90.

Embora tenham partilhado da contemporaneidade por cerca de 49 anos – entre 1928 e 1977 – não há registros de que tenham tido seus caminhos cruzados, ou

¹ Em Varda por Agnès (2019)

² Trecho de *Água viva* (LISPECTOR, 2019, p.28)

mesmo tomado conhecimento das obras uma da outra. É em película e em papel, portanto, que estão os rastros do diálogo que esta dissertação pretende construir, ao buscar pontos de intersecção nas produções da escritora nascida na Ucrânia e naturalizada brasileira e da cineasta belga radicada na França.

Esta pesquisa buscou, nesse contexto, identificar estratégias de criação em comum nas obras da cineasta e da escritora, que teve o centenário de seu nascimento celebrado em 2020. No primeiro capítulo está uma das principais interseções presente nas obras de Clarice e Varda: ambas exercem, cada qual à sua maneira, um olhar especulador, em que enxergam a realidade à sua volta como estrangeiras, mesmo quando esse entorno lhes é familiar, sendo capazes de confrontar grupos e realidades a que pertencem. Os excluídos, aqueles à margem da sociedade, são acolhidos pela escritura de Clarice e pelo cinema de Varda. E, por extensão, pelo leitor e espectador. Nesse processo, ambas se tornam catadoras de imagens e do Outro ao pensar a cultura e a visão a partir do olhar dos vencidos.

Se o Outro é a matéria-prima com que constroem suas obras, são as mulheres suas personagens principais, como pode ser observado no segundo capítulo desta dissertação. Enquanto Clarice mergulha na interioridade cotidiana de Anas e Lorelais, a figura feminina se sobressai nos filmes de Varda. Peças de quebra-cabeça que não encaixam, as personagens femininas de ambas percorrem trajetórias marcadas pelo isolamento e pelo conflito, em busca de respostas para sua existência, expondo dúvidas e vivências sobre família, trabalho, sexualidade e amor.

Já o terceiro capítulo destaca o fragmento como outro ponto de convergência nas obras da escritora e da cineasta, em que brotam traços como flexibilidade e apagamento da ideia de roteiro e de linearidade, em narrativas que se importam não apenas com o resultado, e sim o processo, numa resistência à arte como linha de montagem e forma de produção.

É também por fragmentos de entrevistas, trechos de livros e filmes que é construído, no quarto capítulo desta dissertação, um diálogo imaginado entre Clarice Lispector e Agnès Varda. Na ficção tecida a partir de frases reais e trechos

de suas obras, como a verdade inventada almejada por Clarice, os pensamentos da cineasta e da escritora convergem nas entrelinhas.

Uma conversa entre Clarice e Varda: o que é, para que serve?

O primeiro capítulo de *Diálogos*, livro escrito por Gilles Deleuze em colaboração com Claire Parnet, parte de uma pergunta, proposta no título: “o que é uma conversa e para que serve?” O filósofo pondera que, quando se trabalha, a solidão é, inevitavelmente, absoluta. Trata-se, no entanto, de uma solidão povoada, não de sonhos, fantasias ou projetos, e sim de encontros.

Um encontro é talvez a mesma coisa que um devir ou núpcias. É do fundo dessa solidão que se pode fazer qualquer encontro. Encontram-se pessoas (e às vezes sem as conhecer nem jamais tê-las visto), mas também movimentos, ideias, acontecimentos, entidades. Todas essas coisas têm nomes próprios, mas o nome próprio não designa de modo algum uma pessoa ou um sujeito. Ele designa um efeito, um ziguezague, algo que passa ou que se passa entre dois como sob uma diferença de potencial (DELEUZE, 1998, p.14)

Encontrar é achar, é capturar, é roubar, ele escreve. O contrário de plagiar, imitar ou copiar, e sim uma dupla-captura, um bloco assimétrico, sempre “fora” e “entre”. Seria isso, para Deleuze, uma conversa, capaz de multiplicar os lados, quebrar todo círculo em prol dos polígonos. “Já não é ‘x explica x, assinado x’, ‘Deleuze explica Deleuze, assinado o entrevistador’, mas ‘Deleuze explica Guattari, assinado você’, ‘x explica y assinado z’. A conversa se tornaria assim uma verdadeira função”. (DELEUZE, 1998, p.27)

Uma conversa com múltiplos interlocutores contribuiria, assim, para a construção do pensamento, em constante devir, conceito que, nas palavras de Deleuze, significa jamais imitar, nem fazer como, nem se ajustar a um modelo. Em que não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar. (DELEUZE, 1998)

Se um encontro é o mesmo que um devir, como defende o filósofo francês, o diálogo que dele nasce seria capaz de expandir o campo das ideias, enxergadas desta forma sob diferentes ângulos, um polígono no lugar do círculo. Para isso serviria a conversa entre Clarice e Varda: um novo ângulo pelo qual se olhar a vasta obra de duas mulheres que fugiram aos padrões de sua época e se destacaram em

meios predominantemente masculinos. Um encontro de pessoas que não se conheceram, mas compartilharam movimentos, ideias, acontecimentos.

Enquanto Clarice Lispector estabeleceu uma mudança de paradigma na prosa de ficção brasileira, Agnès Varda se tornou uma referência do cinema ensaístico em todo o mundo. Nesse processo, ambas cultivaram um olhar especulador, refletido no outro, em que praticaram a alteridade. Se muito já se pensou, estudou e escreveu sobre Clarice Lispector, o mesmo ainda não pode ser dito de Varda. Mesmo com uma produção extensa, a precursora do cinema ensaístico e única mulher da Nouvelle Vague francesa, ainda hoje é pouco conhecida do grande público brasileiro. Nesse contexto, a conversa entre as duas constrói-se sobre os resíduos, dados marginais, pormenores que à primeira vista possam parecer sem importância.

Varda explica Clarice, que explica Varda, que juntas explicam muitos dos personagens que povoam suas obras. E quem assina é o leitor/espectador.

Uma tímida arrojada e uma ingênua atrevida

Antes de iniciar o diálogo aqui proposto, no entanto, é importante contextualizar como o início de suas carreiras foi marcado pela experimentação e pela ousadia, em que tanto a escritora como a cineasta se lançaram na ficção em atividades predominantemente masculinas. Para depois seguirem um percurso, de altos e baixos, sempre à margem da literatura e do cinema comerciais, em que buscaram conciliar suas produções artísticas com a maternidade.

Em 56 anos de vida, Clarice publicou mais de 25 obras, entre romances, novelas, crônicas e livros infantis, tornando-se um dos mais importantes nomes da literatura brasileira, enquanto o legado de Varda reúne mais de 40 obras, entre ficções, documentários e instalações artísticas, tendo sido a primeira mulher a receber a Palma de Ouro Honorária pelo conjunto da obra no Festival de Cannes³,

³ Festival de Cannes, Palme d'honneur. Disponível em: <https://www.festival-cannes.com/en/72-editions/retrospective/2015/event/palme-d-honneur-1>. Acesso em: 03/11/2020.

desde a primeira edição da premiação, em 1946, reconhecimento tardio destinado àqueles que nunca venceram a principal honraria do festival.

Em entrevista concedida em 20 de outubro de 1976 a Affonso Romano de Sant’ana, Marina Colasanti e ao diretor no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, João Salgueiro, Clarice conta que, quando tinha de 14 para 15 anos, levou um de seus contos para publicação na revista *Vamos Ler!*, então dirigida pelo dramaturgo, jornalista e escritor Raimundo Magalhães Júnior. “Sou uma tímida arrojada. Sou tímida, mas me lanço”, conta Clarice, que fez o mesmo com o *Jornal Dom Casmurro*, onde também publicou textos sem ganhar um centavo: “Levei sem conhecimento, sem nenhum padrinho. Ficaram encantados, me acharam linda, a voz mais bonita do mundo. E publicaram. E não pagaram”.

Na mesma entrevista, ela conta que seu primeiro livro, *Perto do Coração Selvagem* (1943), foi rejeitado pelo crítico literário Álvaro Lins e pela editora José Olympio, o que a levou a buscar um arranjo com o jornal *A Noite*, onde trabalhava: “Eu não pagava nada e não ganhava nada. Se houvesse lucro, era deles”.

O primeiro romance nasceu de folhas “soltas” escritas quando ainda era solteira, entre 1942 e 1943, e estudava advocacia na Faculdade Nacional de Direito da Universidade do Brasil. Livro escrito com a angústia causada pela incapacidade de registrar em casa, na folha em branco, as ideias que surgiam ao longo do dia. “Eu tive que descobrir meu método sozinha. Não tinha conhecidos escritores, não tinha nada. De tarde, no trabalho, ou na faculdade, me ocorriam ideias. Eu dizia, está bem, amanhã eu escrevo. Sem perceber que, em mim, a fundo e forma, é uma coisa só, já vem a frase feita. Assim continuei, com um desespero, toda manhã, diante de um papel branco. A ideia, não tinha mais. Então resolvi tomar nota de tudo que me ocorria⁴”.

O romance de estreia de Clarice tece o emaranhado de aproximações e distanciamentos de Joana, nas relações com o pai, com o professor, o marido Otávio e sua amante Lídia, que por fim engravida e toma seu lugar. Joana é também amante

⁴ Trecho retirado de entrevista de Clarice Lispector no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 20 de outubro de 1976.

de alguém. Qualquer que fosse o desfecho, não é a trama em si que está em jogo, e sim o que se passa na cabeça de personagem, desprovida de dramas de consciência.

Os mil exemplares que apareceram em fins de 1943 logo se esgotaram, para surpresa de Clarice, que não esperava a boa acolhida por parte do público, ciente de que se tratava de um romance que fugia aos padrões da época. Uma das primeiras vozes a saudar *Perto do Coração Selvagem* foi a do crítico Antonio Candido, que, em artigo de julho de 1944, confessa o impacto sentido com a leitura do romance de Clarice, sublinha a intensidade com que escrevia e aponta o romance como obra que rompe a rotina literária. Já casada, Clarice iria acompanhar a recepção da crítica de Belém do Pará, para onde foi em janeiro de 1944 acompanhar o marido, o diplomata Maury Gurgel Valente. Em carta ao amigo Lúcio Cardoso, ela comenta sobre o artigo que ele escrevera sobre o seu romance de estreia para o *Diário Carioca*, em 12 de março de 1944.

Fiquei assustada com o que você diz – que é possível que meu livro seja o meu mais importante. Tenho vontade de rasgá-lo e ficar livre de novo: é horrível a gente já estar completa. Sei que não é isso o que você quis dizer. Quanto ao meu meio sucesso me perturbar, às vezes ele me deixa saciada e cansada. Às vezes, embora possa parecer falso, me desanima, não sei por quê, parece que eu esperava um começo mais duro e, tenho a impressão, seria mais puro. Enfim, tudo isso é tolice minha. (LISPECTOR, 2002, p. 42)

Assim como Clarice, Agnès Varda não convivia com profissionais do meio e tinha assistido a um máximo de dez filmes até seus 25 anos, quando se lançou no cinema. “Minha total ignorância dos belos filmes, muito antigos ou recentes, me permitiu ser ingênua e atrevida quando me lancei no *métier* de imagem e som⁵”. Essa experimentação dos recursos cinematográficos proporcionou que ela se lançasse na possibilidade do exercício livre do seu estilo. Na contramão da maior parte dos expoentes da Nouvelle Vague francesa, a formação de Agnès Varda se deu longe de cinematecas e clubes, em uma família que valorizava a pintura, o teatro e a poesia como repertório cultural. (YAKHNI, 2014, p.21)

Ela trabalhava como fotógrafa oficial do Théâtre National Populaire, onde fazia retratos de atores como Gérard Philipe com sua Rolleiflex, quando conheceu o cineasta francês Alain Resnais, que faria a edição de seu primeiro longa-metragem

⁵ *Varda par Agnès*, p. 38, apud YAKHNI, 2014, p.22.

de ficção, *La pointe courte* (1954), e a apresentaria a nomes da nova onda do cinema francês como Jean-Luc Godard, Claude Chabrol e François Truffaut.

Em uma das entrevistas reunidas por T. Jefferson Kline no livro *Agnès Varda: Interviews*, ela explica que encarou a construção de *La Pointe Courte* como a escrita de um primeiro romance, sem se importar se ele seria publicado ou não. O longa, com Philippe Noiret e Silvia Monfort no elenco, é inspirado no romance *Palmeiras selvagens*, de William Faulkner, e relata o dia a dia dos habitantes de um pequeno povoado de pescadores, em paralelo à história de um casal em crise. “É claro que eu era uma leitora ávida naquela época, então pode-se perceber a marca da literatura no meu filme. Ele foi diretamente inspirado em *Palmeiras selvagens*, de Faulkner. Não em seu enredo, mas na forma como foi construído, em como se alternam a história do casal e as nascentes do Mississipi”.⁶

Em entrevista publicada em abril de 1965 na Cahiers du cinéma, Varda conta que, durante o processo de edição do filme, Resnais fazia comentários sobre trechos que o remetiam a outros filmes, como *A Terra treme* (1948), de Visconti, ou *Crimes da alma* (1950), de Antonioni, que Varda, então com 26 anos, não tinha visto. As associações acabaram por despertar sua curiosidade e interesse pelo cinema: “Eu acabei achando que talvez devesse ir ver do que ele estava falando e comecei a assistir a filmes na Cinémathèque, ver filmes inéditos, ler revistas de cinema. Então, eu realmente descobri o cinema depois dos 26 anos... Enquanto editava meu filme! Eu tive um início ridicularmente tardio e realmente não sinto que tenha ficado em dia. Eu também percebi que queria ser cineasta”.⁷

O filme de estreia de Varda acabou vencedor do prêmio L’Age d’Or, em Bruxelas, e do Grande Prêmio do Filme de Vanguarda, em Paris, tendo sido considerado como precursor da Nouvelle Vague e apontado pelo crítico e teórico

⁶ “Of course I was an avid reader at that time so you can discern the imprint of literature in my film: the film was directly inspired by Faulkner’s *Wild Palms*. Not in its story line but in the way it’s constructed: you know, the way it alternates between the story of the couple and the rising waters of the Mississipi”. (VARDA in KLINE, 2013, p. 23, em tradução livre)

⁷ “I ended up thinking that maybe I should go see what he was talking about and I started going to see films at the Cinémathèque, to see first-run films, and reading film journals. So I really discovered the cinema after the age of twenty-six . . . while editing my film! I got a ridiculously late start and don’t really feel that I’ve ever caught up. I also realized that I wanted to be a filmmaker”. (VARDA in KLINE, 2013, p. 27, tradução livre)

do cinema André Bazin como um filme de vanguarda por sua total liberdade de estilo, em artigo publicado em 1956: “Antes de mais nada, é um filme de mulher, do mesmo modo que existem romances femininos, o que é quase único no cinema. Além disso, a autora adotou um ponto de vista paradoxal de estilização dentro do registro realista: tudo nele é simples e natural e, ao mesmo tempo, depurado e composto; e seus heróis dizem apenas coisas inúteis e essenciais, como as palavras que nos escapam em sonhos⁸”.

A liberdade de criação, no entanto, teria seu preço: a dificuldade de financiamento para seus projetos. Sem retorno financeiro de seu primeiro filme, Varda voltou a trabalhar como fotógrafa. “Eu estava tirando fotos, não porque era uma mulher, mas porque estava escrevendo o tipo de filmes que eram difíceis de viabilizar financeiramente⁹”.

Em 1962, Varda entraria para a história do cinema como a única mulher da Nouvelle Vague francesa com o longa-metragem *Cléo das 5 às 7*. Nos anos seguintes, a cineasta se manteria ao largo da produção de cunho mais comercial e industrial do cinema, tendo seu modo de produzir circunscrito à sua pequena produtora, Ciné-Tamaris.

As jovens Varda e Clarice iniciaram suas trajetórias, portanto, munidas de uma liberdade e de uma ousadia que se refletiram em seus estilos, estabelecendo paradigmas em seus campos de atuação, para além das fronteiras do livro e da tela. No entanto, ambas se diziam mulheres comuns, que buscavam conciliar o trabalho artístico com a maternidade. Varda aborda o assunto em entrevista concedida em 1965 ao roteirista Pierre Uytterhoeven, para a revista de cinema francesa *Positif*. Ele lhe questiona sobre como é possível encontrar o equilíbrio entre o trabalho como cineasta e o de mãe. “As mulheres podem ser artistas profissionais. Eu não

⁸ André Bazin. *Le Parisien Libéré*, 7 de janeiro de 1956. In *Retrospectiva Agnès Varda — o movimento perpétuo do olhar* (Catálogo). Centro Cultural Banco do Brasil, 2006, p.77

⁹ “I was taking stills, not because I was a woman, but because I was writing the kind of films that are difficult to set up financially”. (VARDA in KLINE, 2013, p.55, tradução livre).

me sinto uma mulher anormal; eu vivo como outras mulheres. (...) Eu não tiro nada da minha vida como mulher para fazer filmes¹⁰”.

Para Varda, a maternidade não só não se configurava como um obstáculo, como potencializaria seu processo de criação. Ela esperava a primeira filha, Rosalie, quando realizou o curta-metragem *L'Opéra-mouffe* (1958), que se apresenta como o caderno de notas de uma mulher grávida. Localizada atrás do Panthéon, entre as igrejas St. Etienne e St. Médard, a Rua Mouffetard foi o cenário escolhido por Varda para estruturar uma narrativa a partir de imagens de rostos e corpos anônimos.

Sempre ia à Rua Mouffetard. Era quase como na Idade Média. Havia um mercado. Eu adoro mercados. E havia pobres que viviam nas ruas. Velhos, aleijados e bêbados. (...) Estava totalmente assombrada por uma contradição fundamental. Você está cheia de esperanças, oferecendo a vida a uma criança, que pode ser feliz. Mas, ali, via uma população terrivelmente infeliz. E eles me fizeram refletir. Todos ali já tinham sido recém-nascidos. Talvez, quando eram bebês, mesmo se indesejados, alguém os ninou, lhes deu carinho, ainda que só um pouco¹¹.

Nesta ópera filmica em preto e branco, Varda dá à luz um ensaio poético, em que não há uma narração a unir os fragmentos, apenas a associação de imagens, texto e música, que ganham significado aos olhos do espectador: “O cinema se apresenta como reflexão sobre o mundo, do ponto de vista de uma mulher grávida que olha e faz suas anotações livremente, numa narrativa em que documentário e ficção, real e imaginário deixam de ter fronteiras entre si”. (YAKHNI, 2014, p.41)

Anos mais tarde, a necessidade de se manter perto do segundo filho, Mathieu Demy, que acabara de nascer, foi a motivação para seu quarto documentário, *Daguerreotypes* (1975), um olhar carinhoso sobre os tipos da Rua Daguerre, onde morou de 1951 até o fim da vida. O cabo elétrico de 90 metros, que ligava a fonte de energia localizada no relógio fora de sua casa aos equipamentos de filmagem, seria o perímetro em que manteria o foco de seu olhar. Varda testemunharia o dia a dia dos comerciantes locais e acabaria fazendo também um

¹⁰ “Women can be professional artists. I don't feel like an abnormal woman; I live like other women. When people say to me, “Why aren't there more women making films?” I'm astonished. I don't take anything away from my life as a woman to make films”. (VARDA in KLINE, 2013, p.7 e p.8, tradução livre).

¹¹ Trecho de *Varda por Agnès* (2019)

retrato do papel desempenhado pelas mulheres na sociedade francesa dos anos 70. Elas aparecem ao lado de seus maridos, algumas vezes à sua sombra. São cúmplices silenciosas, parceiras em um balé em que cada um tem seu lugar. Como na cena em que um casal abre sua vitrine e organiza os produtos em frente à loja ao iniciar do dia, numa coreografia ao mesmo tempo natural e ensaiada, por ser repetida cotidianamente. Na maioria das vezes elas aparecem também no caixa, recebendo dinheiro e dando o troco. O tilintar das moedas, o telefone que toca, o acordeão da loja de instrumentos são elementos que formam a trilha sonora desta ópera colorida da Rua Daguerre, em um tempo em que o ato de comprar ainda não havia sido modificado pela internet e a espera — pelo atendimento, pelo produto, pela atenção — fazia parte da vida.

Assim como Varda se definia como uma mulher normal, Clarice Lispector afirmou reiteradas vezes que não se considerava intelectual ou profissional. Em carta destinada à amiga Olga Borelli, de 29 de setembro de 1975, ela se descreve como uma mulher que sofre, como todas as outras pessoas do mundo, as mesmas dores e os mesmos anseios: “Eu nunca pretendi assumir atitude de superintelectual. Eu nunca pretendi assumir atitude nenhuma. Levo uma vida muito corriqueira. Crio meus filhos. Cuido da casa. Gosto de ver meus amigos, o resto é mito”, escreve em um dos trechos. (LISPECTOR apud GOTLIB, 2013, p.542 e p.544)

Defini-la é difícil. Contra a noção de mito, de intelectual, coloco aqui a minha visão dela: era uma dona de casa que escrevia romances e contos. (BORELLI, 1981, p.14)

“Há três coisas para as quais eu nasci e para as quais eu dou minha vida. Nasci para amar os outros, nasci para escrever, e nasci para criar meus filhos”, escreveu Clarice (LISPECTOR, 2020, p.124). Ao se separar do marido, o diplomata Maury Gurgel Valente, em 1959, viu-se mãe solteira em um período em que o divórcio era tabu. Ao retornar ao Brasil com os dois filhos, passou por dificuldades, perdeu alguns amigos, enfrentou a solidão. No mesmo ano, passou a assinar no jornal Correio da Manhã, sob o pseudônimo de Helen Palmer, uma coluna intitulada “Correio Feminino – Feira de Utilidades”, que trazia conselhos de beleza, moda e decoração. Com esse trabalho, que manteve até fevereiro de 1961, buscava complementar os rendimentos que incluíam a pensão do ex-marido e o dinheiro proveniente dos direitos autorais.

Em entrevista publicada no jornal O Globo, em 29 de abril de 1976, um ano e oito meses antes de sua morte, Clarice conta como se esforçou ao longo dos anos para que seus filhos não sentissem a mãe-escritora, mulher ocupada, sem tempo para eles: “Eu sentava num sofá, com a máquina de escrever entre as pernas e escrevia. Eles, pequenos, podiam me interromper a qualquer momento. E como interrompiam”.

Tanto a cineasta como a escritora buscaram conciliar vocação, maternidade e liberdade em tempos que a maioria das mulheres ainda não tinham tais escolhas. Mas não apenas de semelhanças se constrói o encontro entre a cineasta e a escritora. Enquanto Agnès Varda se identifica em *As praias de Agnès* (2008) com “o papel de uma velhinha, agradavelmente roliça e faladeira, contando sua história”, Clarice se descreve como “uma mulher simples e um pouquinho sofisticada. Misto de camponesa e estrela do céu” (LISPECTOR, 2016, p.599). Aos olhos dos outros, enquanto a primeira evoca palavras como afetividade e humor, a segunda é frequentemente descrita como hermética, misteriosa.

Como escreveu o jornalista e romancista Antonio Callado, autor do texto “O Dia em que Clarice desapareceu”, publicado após a morte da autora, Clarice era estrangeira na terra, dando a impressão de andar no mundo como quem desembarca de noitinha numa cidade desconhecida onde há uma greve geral de transportes. “Mesmo quando estava contente ela própria, numa reunião qualquer, havia sempre, nela, um afastamento. Acho que a conversa que mantinha consigo mesma era intensa demais” (CALLADO, apud GOTLIB, 2013, p.22). A própria escritora se dizia infeliz com a imagem de monstro sagrado e do mito criado em torno de si: “Os outros me temem à toa, e a gente termina se temendo a si própria”. (LISPECTOR, 2007, p.188)

Para Evando Nascimento, entre os traços físicos e existenciais que compõem o mito que se criou em torno da escritora estão sua personalidade amigável, mas também dada a rompantes, sua beleza física, seu caráter intuitivo e sua autodefinição como anti-intelectual. Para o escritor e professor, a ênfase no elemento subjetivo ofusca outras leituras que se possa fazer da vida e da obra de Clarice: “Não interessa tampouco insistir na determinação do biográfico sobre o ficcional, como se a ‘chave’ interpretativa dependesse apenas das vivências

personais, descartando-se assim a imaginação e as muitas referências literárias ou artísticas. O importante é perceber que, mais além do mito, na própria obra e em articulação complexa com a vida, outros dados podem emergir a um olhar mais desarmado em relação à interpretação mistificadora”. Nesse contexto, textos antes menos privilegiados pela crítica, como correspondências, entrevistas, crônicas e artigos expõem o que Evando Nascimento define como o *laboratório da obra*: “A bioescrita literária de Clarice Lispector se fez duplamente nos textos ficcionais e não ficcionais, bem como nos que misturam magistralmente as duas esferas, expandindo o campo literário”.¹² (NASCIMENTO, 2020, p.16 e p.18)

Na obra de Agnès Varda, por sua vez, é possível notar seu interesse por outros corpos, gestos, falas e singularidades, como destaca Patrícia Machado: “Nos documentários, mesmo quando aparece em cena, quando narra em primeira pessoa, quando fala da própria vida e elabora memórias do passado, Varda prioriza o contato e o relacionamento com outras pessoas e espaços em determinados momentos históricos”. (MACHADO, 2019, p.357)

Em artigo publicado na Folha de São Paulo, em 2019, a escritora e crítica literária Noemi Jaffe se refere a Varda como “uma Clarice Lispector virada pelo avesso”, por cultivar formas semelhantes de estranhamento e deslocamento, mas com a perspectiva da surpresa e da leveza. “Não tenho nada contra o peso, como é o caso de Clarice, mas gosto do problema de conciliar profundidade e leveza. Quando falo de leveza não me refiro, evidentemente, à leveza do entretenimento, mas à leveza, como diz Italo Calvino, do pássaro: Ser leve como o pássaro e não como a pluma”¹³.

A leveza de Agnès Varda era expressa sobretudo por sua voz: a narração em *off* feita por uma mulher, que inexistia na tradição do cinema documental quando a cineasta fez suas primeiras intervenções sonoras, seria ao longo de sua carreira uma forma de levar à tela sua experiência de mundo, da vida e de si. (LINS, 2007)

¹² NASCIMENTO, Evando. Clarice, obra intelectual e sensível – As potências que se combinam na obra de Lispector. Suplemento Pernambuco, n. 178, p. 16-19, dezembro. 2020.

¹³ FOLHA DE São Paulo. Agnès Varda, ou uma Clarice Lispector virada pelo avesso. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/03/agnes-var-da-ou-uma-clarice-lispector-virada-pelo-avesso.shtml>. Acesso em: 18/06/2020.

A voz de Clarice, por sua vez, ecoa nas entrelinhas, em que se debate com o indizível, o irrepresentável, buscando desvios e margens. No livro *Nem musa, Nem medusa* (2006), Lucia Helena alerta para a ilusória facilidade do texto de Clarice, com seu vocabulário simples e imagens que se voltam para animais e plantas, quando não para objetos domésticos e situações do dia a dia.

Mas não se engane o leitor. Em poucas linhas, será posto em contato com um mundo em que o insólito acontece e invade o cotidiano, minando e corroendo a repetição monótona do universo de homens e mulheres, quase sempre de classe média, ou mesmo o de seres considerados marginais. Nesse mundo o leitor se confronta com a experiência fenomenológica e kafkiana de G.H, com a barata, ou a de Laura com as rosas e a de Ana com o cego. (HELENA, 2006, p.35)

Ainda que diferentes características guiem Agnès Varda e Clarice Lispector em seu percurso artístico, ambas caminham rumo a características em comum que podem ser traçadas entre seus personagens e suas obras. No diálogo aqui proposto, é possível dizer que tanto a cineasta como a autora acabam por conciliar o peso e a pluma, em um encontro, na tela ou no livro, em que os comuns, os que estão à margem, ganham foco.

2

Catadoras do Outro

Pessoas reais, é assim que me refiro às pessoas que filmo nas cidades e no campo. As pessoas reais são o coração do meu trabalho.¹⁴

Agnès Varda

A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e não como acho. Mas é do buscar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço.¹⁵

Clarice Lispector

Em uma das cenas do documentário *Os catadores e eu* (2000) – *Les Glaneurs et la Glaneuse*, no título original – a câmera da cineasta Agnès Varda capta o depoimento de um homem, responsável por uma plantação de maçãs no interior da França, que compara o fruto danificado em suas mãos a uma pessoa: “Feia, pouco inteligente e queimada pelo sol”, ele diz, antes de descartá-la. Não tem valor comercial, mas será recolhida e levada para casa por alguém que a enxerga não como lixo, mas como alimento. O trecho traduz a essência dos 88 minutos registrados por Varda, em que a cineasta lança seu olhar sobre aqueles que vivem de comidas e objetos que outros não querem mais, e também sobre homens e mulheres que estão à margem da sociedade de consumo, por necessidade, acaso ou escolha.

No documentário ensaístico, em que corpo e voz de Varda preenchem a tela, a cineasta mostra como a prática de coletar as sobras de colheitas, existente há séculos na França, foi ganhando novos contornos ao longo dos anos. Se no passado corpos curvados e mãos em busca de restos no solo compunham uma cena vista apenas nos campos, e retratada por artistas como Van Gogh e Millet, com o passar do tempo se tornou comum ao fim de feiras nas grandes cidades, em que são colhidas as sobras de alimentos não comprados e jogados ao chão; assim como nos fundos de supermercados, em que mercadorias descartadas são avidamente apanhadas mesmo com validade vencida. Há ainda os que recolhem móveis e

¹⁴ Em *Varda por Agnès* (2019)

¹⁵ Em *A Paixão Segundo G.H.* (1964)

objetos abandonados nas ruas, seja para dar nova utilidade em casa ou transformá-los em obras de arte.

Trinta e seis anos antes, os personagens que povoavam os contos de Clarice Lispector em *A Legião Estrangeira* (1964) também estavam à margem, tendo a inadequação como característica em comum. Em contraponto aos desempregados e desabrigados retratados por Varda, no entanto, encontram-se marginalizados por barreiras muitas vezes imperceptíveis a olho nu, nem sempre palpáveis, que se situam nas fronteiras do lar e do inconsciente. São personagens que, à primeira vista, podem parecer peças que se encaixam no quebra-cabeças de uma sociedade padrão, mas que nas entrelinhas de Clarice exercem uma resistência por vezes silenciosa ao modelo que lhes é imposto. Como coloca Lucia Helena (2006), a ficção de Clarice distende uma corda, de tenso equilíbrio, em um texto atravessado por um frágil fio condutor, “em que o leitor experimenta o vazio”.

A questão do outro, do estrangeiro, aí se implanta, pois a ficção em exame encontra seu impulso na provocação do estranhamento, no deslocamento de lugares culturais prontos, e torna o modo estranho de ser uma forma de ser e de estar ali. (HELENA, 2006, p.124)

A Legião Estrangeira reúne 13 contos que, na primeira edição, eram somados a outros quatro textos, entre crônicas e fragmentos, que figuravam em uma segunda parte intitulada “Fundo de Gaveta”. O nome da obra, à primeira vista, remete à corporação, criada no início do século XIX, na França, em que estrangeiros de diferentes nacionalidades eram recrutados para atuar nos campos de batalha. Era permitido ainda, em tempos de guerra, que os soldados se alistassem com um nome falso, a chamada “identidade declarada”¹⁶.

Nas páginas de Clarice, no entanto, esse exército de estrangeiros é formado por idosos, crianças, adolescentes e animais. A luta desses soldados involuntários é travada no cotidiano, no front da rotina. Em oito dos 13 contos, os personagens não têm nome. São convidados de uma dona de casa que divide seu pão e um farto almoço num sábado qualquer, no conto “A repartição dos pães”; são uma menina e um cachorro ruivos que cruzam o olhar em uma rua do Grajaú, em “Tentação”; são um casal de idosos cuja existência obediente e silenciosa culmina com a mulher

¹⁶ Informações retiradas do portal da Légion étrangère, disponível em: <https://www.legion-etrangere.com/mdl/page.php?id=486&titre=Histoire>. Acesso em 16/12/2020.

se jogando pela janela ao quebrar um dente da frente ao morder uma maçã, em “Os obedientes”.

Com a maçã ainda na mão e olhando-se perto demais no espelho do banheiro – e deste modo perdendo de todo a perspectiva – viu uma cara pálida, de meia-idade, com um dente quebrado, e os próprios olhos... Tocando o fundo, e com a água já pelo pescoço, com cinquenta e tantos anos, sem um bilhete, em vez de ir ao dentista, jogou-se pela janela do apartamento, pessoa pela qual tanta gratidão se poderia sentir, reserva militar e sustentáculo de nossa obediência. (LISPECTOR, 2016, p.347 e p.348)

Para retratar a existência – e resistência – desses Outros e Outras, a escritora brasileira, nascida na Ucrânia e naturalizada brasileira, produz imagens a partir da escrita, enquanto a cineasta belga radicada na França usa o texto de suas narrações em *off* para expandir o significado das imagens que preenchem a tela, produzindo um cinema que ela mesma descrevia como uma cinescrita, ou *cinécriture*, em francês. A palavra foi cunhada pela própria Varda para representar o trabalho de cineasta. Para ela, o corte, os movimentos e o ritmo da filmagem são pensados como as escolhas de uma escritora por frases densas, tipos de palavras e advérbios. Em *Varda por Agnès* (2019), seu filme-testamento, lançado pouco antes de sua morte, ela compara a literatura à sua cinescrita:

Em literatura, usam a palavra estilo. No cinema, uso a palavra cinescrita. Ela engloba todas as escolhas feitas durante a realização de um filme. O que você quer filmar? Cenas fluidas ou abruptas? Imagens limpas e isoladas ou espaços lotados? O ritmo? A música? Tudo isso toma forma na sala de edição. Às vezes, adiciono comentários, para ficar no filme e estar com o público. Mas é na edição e mixagem que finalizamos a cinescrita¹⁷.

Um exemplo do termo que Varda cunhou e pôs em prática é a forma com a qual inicia o documentário *Os catadores e eu*: a cineasta procura pelo significado da palavra “glaner” em um dicionário e mostra ao espectador a página com a reprodução do quadro *Des glaneuses* (1857), de Jean-François Millet, em que camponesas se agacham para colher espigas de milho no campo. Em seguida, a pintura a óleo aparece para o espectador em exibição no Musée d’Orsay, em Paris, onde passado e presente se encontram. Como Rebecca J. DeRoo destaca no livro *Agnès Varda between Film, Photography, and Art* (2018), embora Varda não descreva a pintura em detalhe, ela usa seu tema e sua história para estabelecer a

¹⁷ Em Varda por Agnès (2019)

questão central de seu filme: o retrato da abundância que coexiste com uma população faminta.

Millet representou a “glanagem”, uma prática da vida rural da época frequentemente exercida por camponeses empobrecidos que andavam pelos campos e recolhiam os grãos perdidos após a colheita. Ao colocar em primeiro plano a pintura de Millet, Varda nos leva a questionar a situação social mais ampla da fome que coexiste com a abundância. Varda usa a pintura de Millet para encapsular temas que ela explora em seu filme — uma sociedade contemporânea de excessos aparentes em contraste com os pobres urbanos e rurais envolvidos em formas de “glanagem” dos dias atuais.¹⁸ (DEROO, 2018, p.11 e p.12)



Visitante observa obra de Millet no Musée d'Orsay, em cena de *Os catadores e eu* (2000)

Catadores de ontem e hoje têm em comum o gesto modesto e humilde de se curvar para recolher de comida a objetos, como nos mostra Varda em uma série de imagens colhidas nas ruas de Paris. Na sua narração em *off*, a cineasta observa ainda que, se no passado a “glanagem” era uma tarefa feminina, hoje não conhece

¹⁸ “Millet represented gleaning, a practice in rural life of the period often carried out by impoverished peasants who would walk the fields and pick up stray grains after the crops had been harvested. By foregrounding Millet’s painting, Varda prompts us to question the wider social situation of hunger coexisting alongside abundance. Varda uses Millet’s painting to encapsulate themes she explores in her film — a contemporary society of seeming excess contrasted with urban and rural poor engaged in forms of present-day gleaning”. (DEROO, 2018, p.11 e p.12, tradução livre)

gênero. A diferença, observa Varda, é que a atividade antes praticada por grupos agora é solitária. Sozinhos, homens e mulheres recolhem do chão sobras de feiras, restaurantes e supermercados.



Mulher se curva para recolher resíduos em uma das ruas de Paris em cena de *Os catadores e eu* (2000)

Em francês, há um termo específico para a coleta das sobras de colheitas: “glaner¹⁹”. A prática é regida por lei na França desde o século XVII, como um advogado explica no documentário, vestindo uma toga, em meio a uma plantação. Em entrevista concedida em abril de 2002, quando seu filme foi exibido em São Paulo e no Rio de Janeiro, durante o festival “É tudo verdade”, Agnès Varda ressaltou que considerava a origem da atividade, no entanto, anterior ao Código Napoleônico. “O advogado que vemos no filme fala de leis do século XVII. Mas, se voltarmos mais ainda, na Bíblia, no Levítico e no Deuteronômio, eles dizem que, se sobra trigo na sua colheita, que se deixe aos pobres e aos órfãos. (...) Acho

¹⁹ No dicionário de língua francesa, o significado da palavra *glaner* é descrito como “Ramasser les épis qui restent sur le sol après la moisson”, ou “Apanhar as espigas que permanecem no solo após a colheita”, em tradução livre para o português. A edição de 2012 do dicionário Larousse traz ainda um segundo significado para a palavra, que se aproxima da realidade retratada por Varda em *Os catadores e eu*: “Récupérer de la nourriture à la fin des marches ou dans les poubelles des supermarchés”, “Recolher alimentos ao fim de feiras ou em lixeiras de supermercados”, em tradução livre. (LAROUSSE, 2012, p. 368)

que é uma lei natural da solidariedade que, na França, virou uma lei oficial. É muito interessante: não se estabelece a lei de recolher, mas os limites para recolher. Leis à parte, existe a consciência do esbanjamento²⁰”.

Em português, o termo “glaner” é traduzido como respigar. “Glaneurs” e “glaneuses” seriam, portanto, respigadores e respigadoras, palavras pouco conhecidas ou usadas no dia a dia. A tradução do título do filme de Varda, por sua vez, traz o termo catadores, que, no Brasil, nos remete àqueles que colhem e reciclam resíduos, muitas vezes em lixões localizados nas periferias das grandes cidades, fazendo dos restos deixados por outros o seu ganha-pão. Na França ou no Brasil, a miséria de uns se alimenta dos restos de outros, como destaca Varda: “Tudo depende de onde o filme é visto. Há lugares — não só no Brasil, mas na Índia, na América do Sul, na África do Sul — onde as pessoas são obrigadas a se nutrir cada vez mais de dejetos”²¹.

Durante os 82 minutos do documentário, a própria cineasta se coloca como uma catadora de imagens, colhidas muitas vezes no decorrer do filme com uma câmera digital portátil, na época um avanço tecnológico que abraça sem medo e que mudaria a sua abordagem nos documentários. Em *Varda por Agnès* (2019), a cineasta explica que as pequenas câmeras permitiram que ela se aproximasse das pessoas que estavam em dificuldades e que ficariam desconfortáveis com um cinegrafista: “Era só eu e minha câmera, não assustava. Nunca intimidei ninguém”.

É também em *Os catadores e eu* que, pela primeira vez, Varda se posiciona de corpo e alma à frente das câmeras. Em *Cinensaios de Varda: o documentário como escrita para além de si* (2014), Sarah Yakhni identifica uma subversão da narrativa quando a realizadora atravessa a linha que divide o que está à frente e atrás da câmera e se coloca ao lado do quadro de Jules Breton no Museu de Arras. Assim como a mulher retratada na obra, Varda segura um feixe de ramos de trigo. Em *off*, diz que a catadora do título do filme é ela. Em seguida, aos olhos do espectador, a câmera digital substitui o trigo nas suas mãos. “Descobri que não

²⁰ Trecho retirado da notícia “Agnès Varda recicla visão do lixo em *Os Catadores e Eu*”, publicada na Folha de São Paulo em 19/04/2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u23147.shtml>. Acesso em: 19/01/2021.

²¹ Idem.

havia razão para me esconder atrás da barreira da câmera²²”, ela diria, anos depois, em entrevista à Cahiers du Cinema.



Agnès Varda posa como catadora ao lado de *La glaneuse*, de Jules Breton (1877), no Museu de Arras, em cena de *Os catadores e eu* (2000)



A esquerda, Varda reproduz o gesto da catadora de Breton com ramos de trigo. A direita, ela segura a câmera com que cata suas imagens

Ao se misturar aos catadores que são o foco de seu olhar, Agnès Varda busca as imagens que irão compor sua visão de mundo. “Eu explico muito sobre

²² “Je trouvais qu’il n’y avait pas de raison de se cacher derrière la barrière de la caméra”. Agnès Varda, em trecho de entrevista publicada na edição 745, de junho de 2018, p.16, da Cahiers du Cinema, sob o título “Le bonheur”, ou “A felicidade”, em tradução para o português, uma referência ao filme de mesmo nome, realizado por Varda em 1965.

mim ao falar dos outros²³.” Em sua “glanagem cinematográfica”, acaba por catar e levar para sua casa na Rue Daguerre não só imagens, mas alguns dos objetos que encontra pelo caminho. Duas cadeiras e um relógio sem ponteiros, que ela diz ser o ideal, pois assim não vê o tempo passar. Cata também o próprio corpo, quando filma em close sua mão, manchada, enrugada, marcada pelo passar do tempo, testemunha de sua história. “E então minha mão em detalhe. Quer dizer, este é meu projeto: filmar com uma mão uma outra mão. Entrar no horror. Eu acho isso extraordinário. Tenho a impressão de que eu sou uma fera. Pior. Eu sou uma fera que eu não conheço”.²⁴

O mesmo movimento de catar no corpo e ao redor de si a matéria-prima de sua escritura pode ser identificado em Clarice Lispector, que transforma em literatura os rastros e resíduos do cotidiano. “Quero como poder pegar com a mão a palavra”, escreve em *Água Viva* (1973).

Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra. Meu corpo incógnito te diz: dinossauros, ictiossauros e plessiossauros, com sentido apenas auditivo, sem que por isso se tornem palha seca, e sim úmida. Não pinto ideias, pinto o mais inatingível “para sempre”. Ou “para nunca”, é o mesmo. Antes de mais nada, pinto pintura. E antes de mais nada te escrevo dura escritura. (LISPECTOR, 2019, p.29)

No diálogo aqui traçado entre Clarice e Varda, ambas se tornam catadoras de imagens e do Outro ao pensar a cultura e a visão a partir do olhar dos vencidos. Assim enxergam além das fronteiras invisíveis do cotidiano. Como os catadores retratados por Varda, a escritora e a cineasta praticam o gesto humilde de colher o menor, o que passa despercebido a olhos desatentos. Neste processo, em que “a escrita transforma antes as palavras em coisas capazes de rivalizar com os alimentos”, como escrevem Deleuze e Guattari (2017), Clarice e Varda jejuam ao escrever e falar²⁵, em uma sociedade marcada pela abundância e o desperdício. Recolhem sobras com que tecem microrrelatos capazes de tomar o lugar das

²³ “Je me suis beaucoup expliquée en parlant des autres”. Agnès Varda in Cahiers du Cinema, edição 745, de junho de 2018, pg.16.

²⁴ “Et puis ma main en detaille. Cet a dire, c’est ça mon projet: filmer d’une main une autre main. Rentrer dans l’horreur. Je trouve ça extraordinaire. J’ai l’impression que Je suis une bête. C’est pire. Je suis une bête que Je connais pas”. (Agnès Varda, em *Os catadores e eu*, tradução livre).

²⁵ “Falar, e sobretudo escrever, é jejuar”. (DELEUZE, GUATTARI, 2017, p.41)

grandes narrativas. Pode-se dizer, portanto, que a potência desta glanagem literária e cinematográfica está em iluminar o comum e transformar os lugares, o tempo, o espaço, as pessoas e as vozes que têm ou não direito a aparecer na tela ou no papel. Assim contribuem para modificar, com suas histórias, a forma como nos enxergamos e enxergamos o mundo.

Ao transpor para obras cinematográficas e literárias os fragmentos com que se deparam em suas trajetórias, aproximam-se ainda do conceito de *bricoleur* apresentado pelo antropólogo Claude Lévi-Strauss em *O pensamento selvagem* (1989). A bricolagem corresponderia à composição de um conjunto a partir de pedaços e fragmentos de objetos já existentes, sem que esses estejam relacionados ou definidos por um plano ou projeto pré-concebido. Os elementos são recolhidos e conservados em função do princípio de que “isso sempre pode servir”. O *bricoleur* – ou *bricoleuse*, ao optarmos pela flexão feminina para Varda e Clarice – seria, desta forma, aquele ou aquela que cria novos conjuntos e objetos com os recursos de que dispõe, muitas vezes materiais que se desviam dos princípios ou finalidades originais, achados, recolhidos e guardados. Nesse processo, para Lévi-Strauss, o primeiro passo do *bricoleur* é retrospectivo, em que ele retorna ao seu inventário, dialogando com o conjunto de materiais recolhidos e que formam seu tesouro, para listar as respostas possíveis que o conjunto recolhido possa lhe oferecer.

(...) a poesia do *bricolage* lhe advém, também e sobretudo, do fato de que não se limita a cumprir ou executar, ele não “fala” apenas com as coisas, como já demonstramos, mas também através das coisas: narrando, através das escolhas que faz entre possíveis limitados, o caráter e a vida de seu autor. Sem jamais completar seu projeto, o *bricoleur* sempre coloca nele alguma coisa de si. (LEVI STRAUSS, 1989, p.37)

No texto, Lévi-Strauss estabelece um contraste entre os termos *bricoleur* e engenheiro, que podem ser lidos como uma metáfora para o modo de pensar e trabalhar da sociedade e para a forma como podem coexistir arte e ciência. Como o próprio autor defende, todo artista tem, ao mesmo tempo, algo do cientista e do *bricoleur*: com meios artesanais, o segundo “elabora um objeto material que é também objeto do conhecimento”. (LEVI STRAUSS, 1989, p.38)

Como *bricoleuses* e catadoras, e por que não engenheiras a serviço da arte, Varda e Clarice apropriam-se dos resíduos de objetos e pensamentos que recolhem e os transformam em expressão cinematográfica e literária. A partir também de seus inventários pessoais, elaboram um novo conjunto partilhado com leitores e espectadores.

2.1 O acaso e a palavra como inspiração

Como que “para pegar com a mão a palavra”, Clarice tinha o hábito de anotar em pedaços de papel as ideias que lhe vinham à cabeça. Na entrevista já citada, concedida no Museu da Imagem e do Som (MIS), em outubro de 1976, ela conta que descobriu seu método sozinha. Ainda muito jovem, antes mesmo de publicar seu primeiro romance, as ideias lhe chegavam quando estava no trabalho ou na faculdade. Para não as esquecer, passou a registrar por escrito os fragmentos de seus pensamentos. Em *Clarice Lispector - Esboço para um possível retrato* (1981), a amiga Olga Borelli conta que a escritora tomava nota de tudo que lhe ocorresse, o que poderia acontecer até mesmo quando estava em um cinema. “Escrevinhava então, nas costas de um talão de cheques, em lenços de papel ou em envelopes vazios, frases ou textos inteiros”. (BORELLI, 1981, p.82)

As notas soltas, fragmentos de ideias e de seus pensamentos, de alguma forma ligadas umas às outras, comporiam o seu romance. Como se catasse resíduos dentro de si. Uma vez transpostos para o papel, não costumava reescrever seus textos. Acrescentava ou cortava, mas não reescrevia. (BORELLI, 1981, p.87) A própria Clarice comenta, ao pedir perdão ao amigo Lúcio Cardoso por uma carta mal escrita, em 1945: “É que detesto recopiar, sempre que copio transformo” (LISPECTOR, 2002, p.71). A informação, como pontua Berta Waldman (1992), confirma um processo de não se intrometer no que o texto lhe exigia, produzindo uma escritura “que cerca, tateia, chama à tona o que ela própria desconhece. O inconsciente? A verdade é que ela persegue uma realidade que lhe escapa”. (WALDMAN, 1992, p.58 e p.59)

Eu não tenho enredo. Sou inopinadamente fragmentária. Sou aos poucos. Minha história é viver. (LISPECTOR, 2019, p.76)

No momento da escrita, como descreve Olga Borelli, Clarice colocava a máquina no colo ao sentar-se em um pequeno sofá de dois lugares, próximo a um terraço, atulhado de manuscritos, cadernos de telefone, correspondências e livros recebidos, ao som de um pequeno rádio, sintonizado na Rádio MEC ou na Rádio Relógio. Nos períodos de criação febril, como lembra a amiga, era como se as mãos tentassem alcançar a rapidez de seu pensamento. Olga Borelli descreve ainda a sala do apartamento da escritora, sombria e nada extraordinária. “Como a janela dava para os fundos de outros apartamentos, não via ninguém e sentia-se ‘legalmente’ desconhecida. Era um refúgio”. (BORELLI, 1981, p.32)

Enquanto Clarice se refugiava em seu apartamento no Leme, Zona Sul do Rio, para onde levava sobras de vida e pensamentos que por fim comporiam sua obra, Varda escolhia as ruas para se misturar àqueles que eram o foco de seu olhar e catar os pedaços que formariam sua narrativa: “Eu vou para a rua, faço um documentário. É uma fonte de inspiração e entusiasmo”, disse Varda²⁶.

Seu processo de criação envolvia o que a cineasta definiu como um “relacionamento com o acaso”, que tinha início no momento em que a ideia de um filme começava a germinar. Assim, ao ir para as ruas colher os fragmentos do que seria sua obra, acolhia sem receio pessoas, objetos ou situações inesperadas que encontrava pelo caminho. Em uma das entrevistas reunidas em livro por T. Jefferson Kline, Agnès Varda conta que, por 50 vezes, encontros casuais geraram ideias que acabava usando na hora, um estado de graça que ela descreve como “ser habitado” pelo próprio filme. “Você não tem ideia do relacionamento que eu tenho com as coisas que surgem no meu caminho”.²⁷

Um exemplo do relacionamento de Varda com o acaso está em *Os Catadores e eu*. Ao viajar de carro por uma estrada no interior da França, a cineasta se depara com um galpão de venda de objetos usados com a palavra “*Trouvailles*” no letreiro, que, em francês, significa encontrar algo com felicidade, como um

²⁶ “Je descends dans la rue, je fais un documentaire. C’est une source d’inspiration et d’excitation”. Trecho retirado de entrevista publicada na edição 745, de junho de 2018, p.15, da Cahiers du Cinema.

²⁷ “You have no idea of the relationship I have with things that happen to come my way”. (VARDA in KLINE, 2013, p.124 e p.125, tradução livre).

“achado”. Ao entrar no estabelecimento, Varda descobre um quadro que representa catadoras em que estão reunidas, em uma só imagem, as *glaneuses* de Millet e de Jules Breton. Na narração em *off*, a cineasta frisa, para o espectador, a coincidência de se deparar com a tela: “É um quadro que nos chamou porque ele tinha seu lugar no filme”. A pintura, apoiada no chão, entre outros objetos usados, cópia mixada das obras originais, não tem valor comercial, mas para a cineasta é um tesouro.



O quadro, apoiado em objetos usados, une na tela as *glaneuses* de Millet e Breton



Varda leva o quadro para casa e para seu documentário, em uma “glanagem” cinematográfica mediada pelo acaso

Ao completar 30 anos de carreira cinematográfica, a única mulher da Nouvelle Vague deixou de escrever roteiros e passou a restringir suas ideias a duas páginas, usando-as como desafio. A decisão, como Varda conta em uma entrevista concedida em 1988, foi tomada após uma série de decepções com roteiros bem escritos que foram rejeitados: “Eu pareço ter passado minha vida sendo rejeitada por todos. Quando alcancei a marca de 30 anos de cinema, ano passado, decidi que estava completamente livre para fazer o que eu queria”.²⁸

Era na sala de edição que as imagens recolhidas e inspiradas pelo acaso seriam unidas umas às outras, como palavras em frases, como frases em livros. Ali tomava forma sua *cinescrita*, como explica em entrevista concedida em 1985. “Eu passo oito horas por dia editando porque é nesse momento que o filme toma forma e a clareza de sua emoção é calculada, trabalhada, manipulada, e corrigida até o último momento.”²⁹

2.2 Estranhas entre nós

Cada qual à sua maneira, escritora e cineasta percorrem, portanto, caminhos que vão de encontro a um cinema e a uma literatura capazes de falar do todo e de cada um. Uma trajetória que guarda semelhanças não apenas no resultado, na tela e no papel, mas também em seus pontos de partida.

Ambas tiveram suas infâncias marcadas pela guerra e pelo êxodo. Clarice tinha dois meses quando aportou com a família no Brasil, que fugia dos impactos da Primeira Guerra Mundial e dos ataques antissemitas, os pogroms, violentas perseguições aos judeus que eram vítimas de saques, assassinatos e estupros. A primeira língua da escritora foi o português. “Nasci na Rússia, mas não sou russa não³⁰”, ela diria, anos depois.

²⁸ “I seemed to have spent my life getting turned down by everyone. When I reached the milestone of thirty years of filmmaking last year I decided that I was completely free to do what I wanted”. (VARDA in KLINE, 2013, p.145, tradução livre).

²⁹ “I spend nine hours a day on the editing because that’s when the film comes together and the clarity of the film’s emotions is calculated, worked over, manipulated, and corrected right down to the last moment”. (VARDA in KLINE, 2013, p.124, tradução livre).

³⁰ Trecho retirado de entrevista de Clarice Lispector no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 20 de outubro de 1976.

Já a família de Agnès Varda sentiria os efeitos da Segunda Guerra Mundial, que levou a família a deixar a casa da Rue de l'Aurore, em Bruxelas, rumo à Sète, na França, onde as crianças chegaram a morar com a mãe em um barco. Em *As praias de Agnès* (2008), a cineasta conta que a família se reagruparia em Paris. Ao puxar pela memória, relembra os talões de racionamento, as ruas frias e escuras da cidade, ocupada pelos alemães. “Em casa falava-se pouco sobre a guerra. A maioria das pessoas vivia o dia a dia”, ela comenta no filme.

Anos mais tarde, quando ambas se lançaram na ficção, imprimiram em película e papel, cada qual à sua maneira, um olhar especulador, refletido no outro. Estrangeiro. O recurso ao *olhar do estrangeiro* (expressão e grifo do autor) foi apontado por Nelson Brissac Peixoto, em artigo de 1988, como uma forma de combater a perda de sentido das imagens que constituem nossa identidade e lugar. Décadas antes do advento das redes sociais e da proliferação de *selfies* e postagens autocentradas veiculadas em profusão na internet, Peixoto já colocava a questão do olhar no centro do debate da cultura e da sociedade contemporâneas. Para ele, um mundo em que tudo é produzido para ser visto, onde tudo se mostra ao olhar, coloca o ver necessariamente como um problema, tornando-se difícil distinguir o que é real e o que não é.

Com esta proliferação de imagens, entramos na era da produção do real. Aquilo que era pressuposto do olhar é agora o seu resultado. Não há mais distinção entre realidade e artifício, entre experiência e ficção, entre história e estórias. (PEIXOTO, 1988, p.362)

“Como olhar quando tudo ficou indistinguível, quando tudo parece a mesma coisa”?, o autor pergunta. Uma das respostas elencadas no texto é justamente a oportunidade de enxergarmos o que está à nossa volta por olhos estrangeiros: aquele que não é do lugar, que acabou de chegar, seria capaz de ver aquilo que os que estão lá não podem mais perceber, contando histórias simples, deixando as coisas aparecerem como são.

O estrangeiro toma tudo como mitologia, como emblema. Reintroduz imaginação e linguagem onde há vazio e mutismo, para ele estes personagens e histórias ainda são capazes de mobilizar. Ele é o único que consegue ver através desta *imagerie*. Uma das encarnações mais recorrentes do estranho, do recém-chegado, é *aquele que retorna*. O cinema recente fez daquele que volta para casa o seu personagem principal. Depois de fugir deste mundo em que nada mais tem valor, ele volta para resgatar as figuras e paisagens banalizadas do nosso imaginário, para tirar dele uma identidade e lugar”. (PEIXOTO, 1988, p.363, grifos do autor)

No cinema e na literatura que produzem, Agnès Varda e Clarice Lispector são capazes de “resgatar as figuras e paisagens banalizadas do nosso imaginário” ao conseguirem manter um distanciamento e praticar um afastamento por meio de suas expressões artísticas. Ambas as autoras encontram formas de exercer a alteridade, de olharem à sua volta como estrangeiras, mesmo quando esse entorno lhes é familiar. Um olhar que se revela em registros do outro, de si e do cotidiano.

Em diálogo com o texto de Peixoto, Júlio Diniz (1990) propõe a definição desse *olhar estrangeiro* como algo ambíguo, “inserido no estatuto da construção de uma identidade inversamente simétrica à ordem social”.

Refletido especularmente no *outro*, o *mesmo* se indefine, se transforma em fragmentos recortados de imagens, movimentos, falas e emoções. Por se saber dividido, exilado de si mesmo, o estrangeiro olha o exterior de sua fronteira como necessidade de traduzir o visto, o vivido. Traduzir – adaptar, codificar, identificar, enfim, buscar sentido. Na busca da unidade perdida, o seu olhar recolhe o que na fala se apresenta como aprendizagem do verbo. Falar, falar, criar uma espécie de sintaxe cotidiana, habitada por frases-feitas, lugar-comum, cicatriz-marca da ferida original. Suturam-se margens distintas: o eu do outro, o lugar de onde se veio e o lugar onde se está, a língua materna e a língua madrasta, a tagarelice e o silêncio. (DINIZ, 1990, p.30, grifos do autor)

O texto refere-se ao olhar estrangeiro em Clarice, mas é possível, no entanto, expandir tais conceitos e enxergá-los também na obra de Varda. Em ambas, esses excluídos são acolhidos pelos olhos da escritora e da cineasta. E, por extensão, do leitor e espectador.

Na escritura ou na cinescritura, portanto, esse *olhar estrangeiro* não remete à nacionalidade e sim a uma capacidade de se deslocar, de olhar de fora para dentro, como que para traduzir e trazer à tona o que nem todos enxergam. Para compreender os rastros dessa característica presentes na literatura clariceana e na “glanagem cinematográfica” de Agnès Varda, no entanto, é preciso “pegar com a mão a palavra” e entender o que significa ser estranho, estrangeiro.

Se, como fez Varda nos primeiros minutos de *Os catadores e eu*, procurarmos pelo significado da palavra estrangeiro em um dicionário de língua portuguesa³¹, encontramos como definição “o que é ou vem de outro país”. Na linguagem figurada, estrangeiro é “o que é estranho à terra onde se encontra;

³¹ Dicionário Houaiss da língua portuguesa, 2004, p. 316.

forasteiro”. A palavra também é encontrada entre as definições de “estranho”, que por sua vez tem o significado descrito como o que foge aos padrões sociais, é esquisito, enigmático e também extraordinário. No Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa (2012), descobrimos que sua origem vem do francês *étranger* (hoje *étranger*), que por sua vez deriva do latim *extrānĕus*.

Uma pessoa pode, desta forma, sentir-se estrangeiro ou ser considerado estranho a determinados grupos pela forma que pensa, se manifesta culturalmente ou pelas ideias que defende. As palavras usadas para definir aqueles que vêm, estão ou se sentem “de fora” ganham, no entanto, diferentes nuances dependendo da perspectiva, do contexto e dos campos do saber em que estão inseridas.

No campo da sociologia, o estranho sociológico é definido como aquele que, entrando em um grupo, vindo de uma outra cultura, combina em si a perspectiva do distante e do próximo, “tendendo, assim, a ser mais objetivo e mais livre das ‘expectativas de comportamento’ por parte dos membros do grupo do que estes e estando, ao mesmo tempo, em situação de confidente”. (PANSANI, 2018, p.59) O conceito foi analisado por Georg Simmel que, entre os autores que abordaram a noção de estrangeiro na modernidade, foi um dos primeiros teóricos preocupados com as formas sociais que a metrópole moderna produzia, ainda em 1908. Simmel defendia que ser um estrangeiro é naturalmente uma relação muito positiva e uma forma específica de interação, em que distância e proximidade se unificam. “São elementos que, se de um lado, são imanentes e têm uma posição de membros, por outro lado estão fora dele e o confrontam”. (SIMMEL, 1983, p.183)

Há mais de 30 anos, Júlia Kristeva descreveu o estrangeiro como raiva estrangulada no fundo da garganta. Símbolo do ódio e do outro, que não é nem o intruso responsável por todos os males da cidade, nem a revelação a caminho.

Estranhamente, o estrangeiro habita em nós; ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia. Por reconhecê-lo em nós, poupamo-nos de ter que detestá-lo em si mesmo. Sintoma que torna o “nós” precisamente problemático, talvez impossível, o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades. (KRISTEVA, 1994, p.9, grifo da autora)

Em *Estrangeiros para nós mesmos*, Kristeva argumenta que o significado jurídico que designa aquele que não tem a cidadania do país que habita deixa passar em silêncio, sem resolvê-los, os incômodos dessa condição singular, que consiste em se colocar como diferente no seio de um conjunto – por definição, formado pela exclusão dos dessemelhantes. Em 2019, em artigo publicado na Revista Vita e Pensiero, ela volta a refletir sobre o tema, sob a luz da globalização e da tecnologia. Para Kristeva, fora da internet, “curtidores” e “seguidores” perdem a ilusão virtual de “viver juntos” e se tornam estrangeiros à procura de um país que não existe, deixados para trás pelo sistema: “Quando elevam os olhos dos seus selfies hiperconectados, os ‘tuiteiros’ nativos despertam como estrangeiros no seu próprio país. Alguns, aterrorizados pela onda migratória, a ‘grande substituição’, outros, surpresos por se encontrarem eles mesmos como estrangeiros, como temporários autoempresários da uberização transfronteiriça; desempregados ou agricultores em territórios desertificados³²”.

Já no *Vocabulário Contemporâneo de Psicanálise* (2008), o termo estranho é uma das traduções para o português da expressão original *Unheimlich*, de Freud. Em artigo de 1919, Freud define o estranho “como tudo que já foi familiar para a vida psíquica, mas que foi recalcado. É tudo que deveria ter permanecido oculto e secreto, mas que veio à luz, de modo que as entranhas psíquicas se tornam estranhas”. (ZIMERMAN, 2008, p.131) Em edição lançada em 2019 em comemoração aos 100 anos da primeira publicação de “Das Unheimliche” por Freud, o termo é traduzido como “O infamiliar”. Em artigo que integra o livro, os tradutores explicam que o vocábulo alemão *unheimlich* remete àquilo que causa estranhamento e inquietação, “fundamentalmente, por tocar algo de ‘familiar’ e que, por algum motivo ‘secreto’, não poderia ser identificado como tal³³”.

³² Extrato original do artigo “Di cosa sono sintomo i nazionalismi?” disponível em <https://rivista.vitaepensiero.it/news-dalla-rivista-di-cosa-sono-sintomo-i-nazionalismi-5110.html>. Acessado em 16/12/2020.
Tradução de parte do texto disponível em <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/589320-os-estrangeiros-a-globalizacao-e-os-nacionalismos-contemporaneos-artigo-de-julia-kristeva>. Acessado em 15/12/2020.

³³ Trecho retirado do artigo “Freud e o infamiliar”, dos tradutores Gilson Iannini e Pedro Heliodoro Tavares, que integra a edição comemorativa de O infamiliar (Das unheimliche), de Freud. (2019).

A condição do *Unheimlich*, de Freud, se manifesta na obra de Clarice, já tendo sido objeto de amplo estudo. Na literatura clariceana, o infamiliar, o que deveria permanecer secreto, o que é estranho e oculto dentro de nós, aflora principalmente em suas personagens femininas por meio de epifanias, momentos de revelação em que mulheres, em geral de classe média, frustradas, vislumbram uma oportunidade de mudança, ainda que esta não seja concretizada. O gatilho pode ser um cego mascando chicletes, como no conto “Amor”; uma barata no quarto de empregada, em “A Paixão segundo G.H.”; um dente quebrado, em “Os obedientes”. É sempre algo à primeira vista menor, sem importância, que deflagra uma situação de crise, expõe as entranhas psíquicas descritas por Freud. A epifania vivenciada pelas anti-heroínas de Clarice também pode ser enxergada na obra de Agnès Varda. Em *Cléo, das 5 às 7* (1962), a personagem principal experimenta uma transformação ao esperar, por duas horas, o diagnóstico de um câncer. No filme, a epifania é deflagrada no momento em que a protagonista, uma cantora de sucesso, ensaia uma canção, em que morte e solidão emanam nos versos. Cléo então se despe de tradicionais estereótipos da beleza feminina — uma peruca loura, joias, um penhoar branco de cetim — e opta por um vestido preto, básico, com que irá flunar no restante do filme pelas ruas de Paris, à procura de si mesma. Em sua odisseia urbana, deixa de ser objeto do olhar para passar a exercê-lo.

Esta legião de personagens estrangeiros, no documentário e na ficção, personifica um Outro que, como sublinha Geneviève Fraisse (2018), nunca está sozinho: é sempre muitos, embora seja único e solitário em sua relação com o Mesmo. Segundo ela:

O Outro pode até ser vários Outros ao mesmo tempo, mulher, judeu, trabalhador, por exemplo. A história de amizade ou inimizade entre esses outros não será contada, pois o discurso, assim como os fatos, organiza os relacionamentos entre esses Outros: mulheres fazem apelo aos negros ou trabalhadores, mas quase não os encontram; em contrapartida, elas se comparam, se reconhecem, se autodenominam graças a um outro que não elas próprias. A mulher é o proletário ou o escravo. (FRAISSE, 2018, p.6)

Em outras palavras, escrever, falar dos outros, defini-los, e expressar ou denunciar a exclusão são dois movimentos paralelos: há a necessidade de um para falar do outro. E, ao pensar em si mesmo como outro, o deslocamento se dá através do uso da metáfora.

Se eu sou como o negro ou o colonizado, se eu me reconheço nele, se eu posso tomar emprestado seu nome, paradoxalmente obtenho vantagens para minha própria identidade. Não roubo nada dele, mas qualifico a minha alteridade por meio da sua; na verdade, demonstro o caráter social de exclusão da qual sou vítima, validando-a por uma exclusão já reconhecida. No século XX, a mulher é como o negro ou o colonizado, no século XIX, ela é a escrava ou a proletária. (FRAISSE, 2018, p.12)

É sob este caleidoscópio de conceitos e interpretações que se propõe aqui a discussão sobre características e efeitos em comum presentes na literatura e no cinema produzidos por Clarice e Varda. Estranhos e estrangeiros ganharam novas matizes com o passar do tempo e com a diluição de fronteiras pela tecnologia, mas o efeito provocado pelas obras da escritora e da cineasta permanece. Em livros e filmes, o que as aproxima do leitor e espectador é não a universalidade, o comum, mas o estranhamento, o que foge aos padrões, o que à primeira vista não pertence. Como propõe Simmel, ambas são capazes de confrontar grupos e realidades de que fazem parte. E, com isso, permitem que aflore nas entrelinhas e na tela os males que acometem aqueles que são excluídos, como coloca Kristeva, por se colocarem como diferentes no seio de um conjunto, ou por se enxergarem como estranhos no próprio país, em uma sociedade “uberizada” onde não têm mais lugar, experimentando o desemprego e a precarização do trabalho, como os catadores de Varda e a Macabéa de Clarice.

Ao cultivarem formas semelhantes de estranhamento e deslocamento, a cineasta e a escritora têm Outros e Outras como matéria-prima. E os retratam em película e papel a partir desse lugar de mulher, de proletária. Nesse movimento, ambas produzem obras que encontram eco na *literatura menor*, definida por Deleuze e Guattari a partir da obra de Franz Kafka como “a que uma minoria faz em uma língua maior”. Os filósofos franceses identificam entre as características das literaturas menores o fato de tudo nelas ser político. Enquanto nas “grandes” literaturas os casos individuais se somam a outros, com o meio social servindo de meio ambiente e de pano de fundo, tornando-os dispensáveis em particular, o espaço exíguo da literatura menor torna cada caso imediatamente ligado à política, necessário, indispensável. Nas palavras de Kafka, transcritas por Deleuze e Guattari, “o que, no seio das grandes literaturas, se passa embaixo e constitui um

porão não indispensável do edifício, passa-se aqui em plena luz³⁴”. Nessa literatura, encarregada segundo os autores de uma função de enunciação coletiva e revolucionária, o escritor que está à margem tem ainda mais condição de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e sensibilidade.

Mesmo aquele que tem a infelicidade de nascer no país de uma grande literatura deve escrever em sua língua como um judeu tcheco escreve em alemão, ou como um uzbeque escreve em russo. Escrever como um cachorro que faz seu buraco, um rato que faz sua toca. (DELEUZE, GUATTARI, 2017, p. 39)

Ao refletir sobre o tema, Karl Erik Schollhammer comenta sobre o escritor ou artista que, para Deleuze e Guattari, não precisa efetivamente formar parte de uma minoria para assumir a prática menor. Basta “achar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio dialeto, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto.” (DELEUZE, GUATTARI, 2017, p. 39)

“Menor” é aquela prática que assume sua marginalidade em relação aos papéis representativos e ideológicos da língua e que aceita o exílio no interior das práticas discursivas majoritárias, formulando-se como estrangeiro na própria língua, gaguejando e deixando emergir o sotaque e o estranhamento de quem fala fora do lugar ou de quem aceita e assume o não-lugar como seu deserto, na impossibilidade de uma origem. (SCHOLLHAMMER, 2001, p.63)

Nesse contexto, pode-se dizer que a literatura e o cinema praticados por Clarice e Varda ocupam um lugar de resistência ao silenciamento da mulher em uma sociedade patriarcal. Dessa margem, gaguejam na própria língua, lançando luz sobre o que se esconde no porão. No documentário da cineasta franco-belga, esse combate é travado nas ruas das grandes cidades e nos campos. Nas páginas da escritora, o confronto se dá na maior parte das vezes nos limites de casa, da porta para dentro.

Do porão de Clarice saem baratas, ratos, personagens sem nome, donas de casa sufocadas pelas fronteiras do lar. Como defende Berta Waldman, apesar de ser frequentemente descrita como uma “escritora etérea, metafísica”, o social está presente na sua obra. Ao colocar a barata no quarto da empregada Janair, onde a anti-heroína de “A Paixão Segundo GH” irá se confrontar com seu eu e com o

³⁴ Trecho de Journal [Diário], 25 de dezembro de 1911, p.181: “A literatura é menos a tarefa da história literária do que a tarefa do povo”. KAFKA, Franz. apud DELEUZE, GUATTARI, 2017, p. 37)

Outro, Clarice faz a seu modo um recorte social da sociedade brasileira. “Janair era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência.” (LISPECTOR, 1994, p.44) Segundo Waldman:

Quando GH se afasta do conforto de seu apartamento e vai para o quarto de empregada, a diferença é tão grande que ela se sente agredida como diante de um estômago vazio. (...) A relação patroa-empregada reproduz no interior do apartamento a natureza hierárquica da sociedade brasileira e a inibição da comunicação entre classes sociais distintas. (WALDMAN, 1992, p.73 e p.74)

Já o olhar de Varda e a lente de sua câmera acolhem e iluminam personagens que muitas vezes experimentam a invisibilidade nas grandes cidades. É com a curiosidade de uma turista nada acidental que a cineasta busca traduzir e codificar a realidade à sua volta em *Os catadores e eu*. Entre as personagens que lhe confiam suas histórias está uma mulher, que explica para a câmera como máquinas cada vez mais eficientes deixam menos restos de alimentos a serem recolhidos nos campos agrícolas. Com isso, aos catadores contemporâneos, resta colher não mais apenas sobras de colheitas e sim o que foi despejado, descartado ou deixado para trás em plantações, no chão de mercados ao ar livre, ou nos fundos de restaurantes e supermercados.

Eu tenho 65 anos de trabalho na minha bolsa e, quando a coloco no chão, o que sai dela? É realmente o desejo de encontrar vínculos e relacionamentos com diferentes tipos de pessoas. Eu nunca fiz um filme sobre a burguesia, sobre os ricos, sobre a nobreza. Minhas escolhas têm sido mostrar pessoas que são como todo mundo e ver que cada uma tem algo de especial, interessante, raro e belo. É a minha maneira natural de olhar para as pessoas. (VARDA, 2019, tradução livre)³⁵

Durante as filmagens do documentário, o personagem que mais a impressiona é um homem, que a cineasta observa por dias recolhendo restos de comida em uma feira antes de abordá-lo. Ele conta que é vegetariano e encontra no chão frutas, verduras e às vezes queijo, que compõem uma alimentação diária equilibrada e o ajudam a economizar bons trocados. Acorda às 4h, pega um trem e chega às 5h45 na Gare Montparnasse, uma das mais movimentadas de Paris, a

³⁵ “I have 65 years of work in my bag, and when I put the bag down, what comes out? It's really the desire of finding links and relationships with different kind of people. I never made a film about the bourgeoisie, about rich people, about nobility. My choices have been to show people that are in a way like everybody and see that each of them has something special, interesting, rare and beautiful. It's my natural way of looking at people”. (Agnès Varda, em entrevista a Rhonda Richford, para o The Hollywood Reporter, em Paris, em 31 de janeiro de 2019. Disponível no material de imprensa do filme Varda por Agnès)

tempo de colher o pão do dia anterior que é descartado pelas padarias. Diz que não é compreendido quando as pessoas descobrem que, mesmo com um mestrado em biologia e sua experiência como professor assistente, ganha a vida vendendo jornais em frente à estação. À noite, dá aulas de francês como voluntário a imigrantes senegaleses que vão e vêm quando querem, sem ganhar um centavo por isso. O olhar estrangeiro de Varda lhe possibilita enxergar um homem que está à margem da sociedade de consumo por opção. “Encontrar esse homem foi o que mais me impressionou durante as filmagens”, ela diz, em *off*.

Se o espectador acompanha no filme de Varda a convivência do excesso e da falta em uma sociedade marcada pelo consumo, o leitor de Clarice encontra a abundância inesperada de comida e a partilha entre estranhos no conto “A repartição dos pães”, que compõe *A Legião Estrangeira*. O texto é escrito em primeira pessoa por uma narradora não identificada, que se refere como “nós” a um grupo de convidados, também anônimo, “forçado” a compartilhar um almoço de sábado na casa de uma anfitriã, também sem nome e sobrenome. Cada um deles, explica a narradora, gostava demais do sábado para gastá-lo com quem não queriam.

E nós ali presos, como se nosso trem tivesse descarrilado e fôssemos obrigados a pousar entre estranhos. Ninguém ali me queria, eu não queria a ninguém. Quanto a meu sábado – que fora da janela se balançava em acácias e sombras – eu preferia, a gastá-lo mal, fechá-lo na mão dura, onde eu amarfanhava como a um lenço. À espera do almoço, bebíamos sem prazer, à saúde do ressentimento: amanhã já seria domingo. (LISPECTOR, 2016, p.280)

A avareza de não repartir o sábado não atinge, no entanto, a dona da casa e anfitriã, que surpreende o grupo “heterogêneo, sonhador e resignado” com uma mesa farta, coberta por uma solene abundância. O sábado – e a comida – era de quem viesse.

Ao analisar o conto de Clarice Lispector, a crítica e escritora Noemi Jaffe pontua que, se o termo estranho significa aquele que vem de fora, há muito se sabe que também do lado de dentro, das comunidades e da subjetividade, habita um estrangeiro que nos olha e a quem olhamos com estranhamento. “Clarice perscruta

o lado de dentro de personagens femininas em crise é a partir do lado de fora desse lado de dentro que essa crise tende a irromper³⁶”.

Em “A repartição dos pães”, esse momento epifânico ocorre no momento em que a narradora e seu grupo de convidados são surpreendidos pela mesa farta e acolhedora com que são recebidos, sem juízo sobre sua contrariedade. “Então aquela mulher dava o melhor não importava a quem? E lavava contente os pés do primeiro estrangeiro. Constrangidos, olhávamos”. (LISPECTOR, 2016, p.281)

Duas formas de olhar o mundo à sua volta se chocam nas entrelinhas clariceanas: o daqueles que resistem a compartilhar o tempo sagrado de um sábado de descanso e o daquela que oferece sua mesa e seu alimento àqueles que a rejeitam. A escrita de Clarice é o que os une e os acolhe. “Pão é amor entre estranhos”, escreve. E é pelo pão que esses estranhos se aceitam.

Assim como Varda estranha os catadores contemporâneos e os objetos que colhem nas ruas, trazendo ao primeiro plano personagens anônimos e os restos que em geral permanecem fora do enquadramento na tela, Clarice faz o mesmo com os convidados, a anfitriã e os alimentos repartidos em seu conto. Detalhadamente descritos, formam um banquete dionisíaco na mente do leitor: enormes cenouras amarelas, redondos tomates de pele quase estalando, chuchus de um verde líquido, abacaxis malignos na sua selvageria, ou as mais roxas das uvas pretas e que mal podiam esperar pelo instante de serem esmagadas.

Para Noemi Jaffe³⁷, o estranhamento em Clarice Lispector se traduz como a capacidade de ver as coisas “como uma criança”, pela primeira vez. Um olhar inaugural que permite ao leitor enxergar seu entorno pela perspectiva do outro, a quem passa a reconhecer e dar mais valor. Noemi ressalta essa característica principalmente com relação às coisas às quais já estamos habituados e muitas vezes

³⁶ Trecho retirado da apresentação “Estar fora do lado de dentro”, realizada por Noemi Jaffe no Colóquio internacional Cem anos de Clarice Lispector, promovido on-line pela Universidade de São Paulo (USP), de 19 a 21 de outubro de 2020.

³⁷ Trecho retirado de apresentação sobre a Legião Estrangeira de Clarice Lispector e o efeito de estranhamento, realizada por Noemi Jaffe durante o programa de TV Café Filosófico, gravado em 23/04/2015.

nem percebemos que existem. “Vivemos essas coisas roboticamente. Clarice tem uma forma de criar estranhamento em torno dessas coisas de forma que a gente reconquiste o olhar inaugural, infantil. O que é isso que sempre vi, mas nunca vi de verdade?”³⁸

Ela descreve ainda a escritora como uma mulher que se manteve estrangeira, como se não pertencesse aos mundos que habitou, o que explicaria em grande parte o tipo de literatura que produziu. “Clarice tem essa capacidade de fazer pelo estranhamento com que nós vemos o outro, faz com que vejamos as coisas sob a perspectiva desse outro, que são as minorias. A partir desse ponto de vista passamos a reconhecer e dar mais valor ao outro³⁹”.

Berta Waldman (1992), por sua vez, pontua que na literatura clariceana a apreensão artística da realidade parte de um centro que é a consciência individual, em que a experiência interior passa para o primeiro plano da criação literária.

Esse espírito que paira inquieto sobre pessoas e coisas, tateando sempre o caminho que liga o sujeito narrador aos objetos, aparentemente distraído, perplexo, é formalizado numa linguagem que atinge um grau de estranheza radical. (WALDMAN, 1992, p.36)

2.3 Estranhando o ovo e a galinha

No cinema e na literatura que Agnès Varda e Clarice Lispector produziram é possível enxergar também traços do conceito de estranhamento artístico (ostraniênie), desenvolvido e reelaborado em diferentes momentos da trajetória intelectual do crítico literário russo Viktor Chklovski, nome associado ao Formalismo Russo, escola que existiu na Rússia de 1910 até 1930 e teve como objetivo o estudo da linguagem poética.

O conceito foi cunhado pela primeira vez no texto “A arte como procedimento”, de 1917, em que Chklovski se contrapunha a tendências que vigoravam na época, em especial as ideias defendidas pelo filólogo Aleksandr Potébnia e compartilhadas por poetas pertencentes ao Simbolismo Russo, o

³⁸ Trecho retirado de apresentação sobre a Legião Estrangeira de Clarice Lispector e o efeito de estranhamento, realizada por Noemi Jaffe durante o programa de TV Café Filosófico, gravado em 23/04/2015.

³⁹ Idem.

movimento literário que o antecedeu. Potébnia e seus discípulos defendiam que “a arte é um pensamento por meio de imagens”, que teriam apenas a função de agrupar os objetos e as funções heterogêneas e explicar o desconhecido pelo conhecido.

Chklovski sustentava, no entanto, que o estranhamento era um procedimento fundamental para a criação artística, que permitiria a perda da automaticidade, permitindo a individualização, de forma que pudéssemos reconhecer e valorizar o outro a partir de seu ponto de vista. “A automação engole os objetos, os hábitos, os móveis, a mulher e o medo à guerra.” (CHKLOVSKI, 1976, p.44)

Uma das formas de liberar o objeto do automatismo perceptivo seria o procedimento de singularização, que Chklovski enxerga na obra de L. Tolstoi quando o autor não chama o objeto por seu nome, mas o descreve como se o visse pela primeira vez, além de tratar cada incidente como inédito e empregar nas descrições termos emprestados da descrição de outros objetos. Em outras palavras, o objetivo da imagem não seria tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas sim conceber uma percepção particular do objeto, criando uma visão e não o seu reconhecimento.

Chklóvski acreditava que a busca pelo insólito, pelo não familiar durante o processo de criação seria capaz de libertar o espectador da letargia mental, realizando assim a comunicação estética. Para ele, a função inicial da arte seria a de causar esse tipo de estranhamento perceptivo. Desta forma, o estranhamento artístico seria o oposto de alienação e algo que deveria orientar o artista em seu trabalho.

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado. (CHKLOVSKI, 1976, p.45)

Nos contos de Clarice Lispector presentes em *A Legião Estrangeira*, a singularização de pessoas, objetos e animais permite que o leitor desfaça a familiaridade e perca a automaticidade com relação ao que está ao seu redor. Essa

estranheza radical está presente em um dos contos do livro, apontados como um dos mais herméticos na literatura produzida pela escritora. É como se o visse pela primeira vez que a escritora descreve um ovo sobre a mesa da cozinha. Nas entrelinhas, o ovo deixa de ser um alimento para se tornar um personagem descrito minuciosamente em 11 páginas narradas em primeira pessoa, no presente do singular.

Olho o ovo com um só olhar. Imediatamente percebo que não se pode estar vendo um ovo. Ver um ovo nunca se mantém no presente: mal vejo um ovo e já se torna ter visto um ovo há três milênios. – No próprio instante de se ver o ovo ele é a lembrança de um ovo. – Só vê o ovo quem já o tiver visto. – Ao ver o ovo, é tarde demais: ovo visto, ovo perdido. – Ver o ovo é a promessa de um dia chegar a ver o ovo. – Olhar curto e indivisível; se é que há pensamento; não há; há o ovo. – Olhar é o necessário instrumento que, depois de usado, jogarei fora. Ficarei com o ovo. – O ovo não tem um si-mesmo. Individualmente ele não existe. (LISPETOR, 2016, p.303)

No conto “O ovo e a galinha”, portanto, podem ser enxergados exemplos do olhar estrangeiro e do estranhamento recorrentes na obra clariceana e aqui analisados. É como uma estrangeira que Clarice observa o ovo como que pela primeira vez e o estranha ao apresentá-lo e delineá-lo ao leitor, a quem cabe tirar suas conclusões. “Entendê-lo não é o modo de vê-lo”, ela escreve. “O que eu não sei do ovo é o que realmente importa”. Já a galinha é apresentada como o disfarce do ovo, que vive foragido por estar “sempre adiantado demais” para a sua época. Para que o ovo a use é que a galinha existe, nas palavras de Clarice.

A galinha que não queria sacrificar a sua vida. A que optou por querer ser “feliz”. (...) As galinhas prejudiciais ao ovo são aquelas que são um “eu” sem trégua. Nelas o “eu” é tão constante que elas já não podem mais pronunciar a palavra “ovo”. Mas, quem sabe, era disso mesmo que o ovo precisava, pois se elas não estivessem distraídas, se prestassem atenção à grande vida que se faz dentro delas, atrapalhariam o ovo. (LISPECTOR, 2016, p.308)

A narradora, por sua vez, apresenta-se como parte da maçonaria dos que viram uma vez o ovo e o renegam como forma de protegê-lo. “A um certo modo de olhar, a um jeito de dar a mão, nós nos reconhecemos e a isto chamamos de amor”, escreve Clarice. São três pontos de vista, portanto, apresentados ao leitor: há a narradora que renega, há a galinha que guarda e há aquele que é observado e depende das duas para existir. Seria uma alegoria sobre a maternidade e seus dilemas e abnegações? Seria uma parábola de uma sociedade em que uns se sacrificam para a existência de outros? Nesse caso, quem estaria à margem, o ovo

quebrado por ser alimento ou a galinha que abdica de sua subjetividade para guardá-lo? A resposta não necessariamente importa ou é uma só. A própria Clarice deu a entender que a desconhecia, em sua última entrevista em vida, concedida ao repórter Júlio Lerner, da TV Cultura, em 1977. Na gravação, divulgada após sua morte, a escritora diz que não compreende muito bem “O ovo e a galinha”, mas coloca o conto entre seus favoritos. Para Júlio Diniz, o texto faz parte de uma série de escritos da autora em que a ficção “se apresenta como representação cênica da tragicidade humana”.

Descontínuo, fragmentado, introspectivo, filosófico em sua plenitude conceitual, o seu texto repõe no corpo linguístico a tensão entre fixar-se e ocultar-se. As dobradiças resultantes dessa formulação escritural transformam leitores em escritores compactuados, os que *lêem com, os mesmos do outros*, abrindo ângulos de visão em suplemento, pluralizados, indecidíveis. A leitura acaba se tornando o procedimento de abrir e fechar, deixar entreaberto, trocar as marcas dos pontos articulatórios, redefinir constantemente o lugar da fechadura e o formato da chave. (DINIZ, 1990, p.32, grifos do autor)

Como defende Silviano Santiago, “só ao leitor compete a tarefa da leitura”. “O ovo e a galinha” pode ser considerado, desta forma, como uma “história mal contada”, em que o narrador, como defende Santiago, independentemente do seu desejo consciente de se expressar dentro dos parâmetros da verdade, acaba por se surpreender a si pelo modo traiçoeiro como conta sua história. Para o autor, a verdade está sempre implícita, recoberta pela capa da mentira, da ficção. No entanto, é a mentira, ou a ficção, que narra poeticamente a verdade ao leitor. A boa literatura é, portanto, uma verdade bem contada pelo leitor, que delega a si – pelo ato da leitura – a incumbência de decifrar uma história mal contada pelo narrador.

A verdade ficcional é algo de palpitante, pulsante, que requer sismógrafos, estetoscópios, e todos os muitos aparelhos científicos ou cirúrgicos que levam o leitor a detectar tudo o que vibra, pulsa e trepida no quadro da aparente tranquilidade da narrativa literária, ou seja, no mal contado pela linguagem. Nesse sentido, e exclusivamente nesse sentido, o bem contado é a forma superficial de toda grande narrativa ficcional que é, por definição e no seu abismo, mal contada. (SANTIAGO, 2008, p. 178)

Tanto nas narrativas de Varda como de Clarice, o espectador e o leitor têm papel essencial na construção da obra, em uma troca de olhares e experiências em meio a histórias mal contadas. Mais do que dispositivos de entretenimento, o livro ou a tela do cinema se tornam, nesse processo, instrumentos e lugares de resistência.

Em Varda também é possível encontrar rastros da verdade poética que Silviano Santiago define como “o tema da verdade na ficção, da experiência vital humana metamorfoseada pela mentira que é a ficção”. (SANTIAGO, 2008, p.178) Na obra da cineasta, ficção e realidade coexistem numa aposta no valor da experiência. Um exemplo é *As praias de Agnès* (2008), uma espécie de autodocumentário, uma reflexão sobre arte, vida e cinema a partir dos lugares em que Varda esteve e das pessoas que encontrou pelo caminho. Em uma das primeiras cenas do filme, com a *Sinfonia inacabada* de Schubert ao fundo, em meio a um baile de veleiros e ondas, a areia de uma praia na Bélgica, onde a cineasta nasceu, torna-se o palco de uma espécie de instalação. Fotos da infância de Varda são espalhadas pela praia e lhe puxam a memória. Na cena seguinte, crianças interpretam cenas vividas por Varda e seus irmãos no passado, entre flores e conchas. Como ocorreria em diferentes momentos do filme, ficção e realidade, ontem e hoje, convivem em película. “Eu não sei o que significa recriar uma cena como essa. Nós revivemos um momento como esse? Para mim isso é cinema, é um jogo”, diz Varda para a câmera.



Fotos da infância de Varda sobre a areia e crianças encenando as memórias da cineasta, em *As praias de Agnès* (2008)

Outro exemplo da verdade poética descrita por Santiago pode ser enxergado em *Documenteur* (1981), jogo de palavras que traz a união de *documentaire* (documentário, em francês) e *menteur* (mentiroso, também em francês). Filmado em Los Angeles, durante uma temporária separação de seu marido Jacques Demy, *Documenteur* retrata a vida da francesa Emilie (Sabine Mamou), recém-separada que busca na cidade um lugar para morar, ao lado do filho, Martin, interpretado pelo filho de Varda, Mathieu Demy, então com 9 anos.

A realidade de uma mãe solteira em um país estranho ao seu começa a ser contada pela “câmera-caneta⁴⁰” de Varda com uma narração em *off* sobre imagens aparentemente desconectadas de seu texto. Em um píer da cidade, rostos de estranhos, em sua maioria homens, ganham foco. Entre eles, está o de Emilie.

Onde eu estava não havia nada, apenas palavras e rostos. Aquela mulher, com seu filho. Rosto e olhos perdidos. Ela me é agradável e é real, mas eu não me reconheço naquela mulher. Estar separada de um homem significa viver o exílio nos homens? (Varda, em *off*, tradução livre)

Como em uma boa história mal contada, não há respostas. O espectador tira suas conclusões, enquanto testemunha a tentativa de Emilie de reconstruir sua vida. Em entrevista concedida à Cahiers do Cinema, e publicada em junho de 2018, Varda ressalta que, no decorrer do filme, a protagonista não faz confidências a uma amiga ou a seu filho, o que considera um clichê da ficção para revelar os pensamentos de uma personagem. Desta forma, para traduzir o estado de espírito de sua heroína, Varda decide utilizar imagens documentais cobertas por monólogos em *off* da personagem. Como quando filma da calçada a janela de uma lavanderia, onde uma mulher de costas, à espera de sua roupa, toca os cabelos. “Jamais senti tanta solidão e sensualidade em uma imagem tão banal⁴¹”, relatou Varda. Enquanto o espectador observa mulheres, em sua maioria, separando e lavando peças de roupa, escuta a voz de Emilie:

Como a roupa, você lava, você suja, e começa tudo de novo. Comida. Você cozinha, você come e começa tudo de novo. A louça também. Você a lava de novo e de novo. Você faz e desfaz. Ela escreve, eu digito. Ela corrige, eu digito. Ela revisa, eu digito. Ela dita, eu digito. Eu vou para a cama e durmo. Eu me levanto e eu durmo. Todo mundo faz e refaz os mesmos gestos. E você espera. Eu não costumava pensar nisso. Gestos costumavam dizer alguma coisa, como as frases significam. Essa dor não pode continuar. Eu vou acordar em breve e então, como antes, eu farei tudo isso. Vai ser minha vida. Sempre tão simples, minha vida.

Em outra cena, quando a protagonista busca informações sobre um apartamento em um telefone público, um casal discute próximo a ela. O homem agride verbalmente e até mesmo fisicamente a mulher, que grita que ele não ajuda

⁴⁰ Termo cunhado por Alexandre Astruc no artigo “Nascimento de uma nova vanguarda: a “câmera-stylo”, publicado em 1948.

⁴¹ “Jamais je n’ai senti tant de solitude et de sensualité dans une image aussi banale, une femme de dos”. Agnès Varda, em entrevista publicada na edição 745, de junho de 2018, p.19, da Cahiers du Cinema.

com o aluguel. Anos mais tarde, em *As praias de Agnès* (2008), a cineasta contaria que essa tinha sido uma briga real, que por um acaso foi captada por sua câmera enquanto filmava Emilie ao telefone. Realidade e ficção, mais uma vez, se confundiam. “É preciso ter sempre olhos e ouvidos abertos, para capturar o que a realidade oferece e que somos incapazes de inventar⁴²”, diria Varda, em 2018, em entrevista à Cahiers du Cinema.



Homem agride mulher em *Documenteur* (1981),
cena real captada por acaso por Varda e inserida em sua ficção documental

Esta espécie de “ficção documental” reúne ainda características do que Deleuze (1990) definiu como um novo estatuto da narração, em que esta deixa de ser verídica, de aspirar à verdade, para se fazer essencialmente falsificante. O novo regime da imagem, segundo ele, opera com descrições óticas e sonoras puras, cristalinas, e narrações falsificantes, puramente crônicas.

É ao mesmo tempo que a descrição deixa de pressupor uma realidade, e a narração, de remeter uma forma do verdadeiro: daí o *Documenteur*, de Agnès Varda, em que o documentário descreve situações apenas óticas e sonoras (os muros, a cidade), em favor de uma história que não faz mais que invocar a abolição da verdade, que seguir os gestos desconectados da heroína. (DELEUZE, 1990, p.165)

⁴² “Il faut toujours avoir un oeil qui traîne, une oreille qui traîne, pour saisir ce que la réalité donne et qu'on est incapable d'inventer”. Agnès Varda, em trecho retirado de entrevista publicada na edição 745, de junho de 2018, p.19, da Cahiers du Cinema, tradução libre.

2.4 Estranhando a batata em forma de coração

Enquanto ficção e realidade se entrelaçam em *Documenteur* para que Varda conte (mal) sua história, em *Os catadores e eu* pode ser identificado o mesmo processo de singularização e estranhamento proposto por Chklovski e praticado por Clarice em textos como “O ovo e a galinha” e “A repartição dos pães”. Em sua casa, na Rua Daguerre, ela registra com sua câmera portátil a umidade do teto e as marcas deixadas pelas infiltrações. “No fundo, até gosto. É como uma paisagem, uma pintura abstrata”, diz, em *off*, ao mostrar imagens de obras de Antoni Tàpies, Cai Guo-Qiang e Borderie que se assemelham aos traços deixados pela umidade em sua parede.

Em sua glanagem artística, ela não desperdiça sequer as imagens geradas quando esquece de desligar e fechar a lente de sua pequena câmera digital. O vai e vem do cordão e da tampa a balançar, com a grama ao fundo, se torna uma dança improvável ao som de jazz. E assim Varda abraça o imprevisto e o transforma em matéria-prima, com a pitada de humor que lhe é característica, emprestando leveza ao tema abordado em seu documentário.

É uma batata em forma de coração, no entanto, o maior símbolo da sensibilidade e do cinema partilhados pela cineasta com seu público. Em entrevista concedida à Cahiers do Cinema, em 2018, ela conta que o desejo de realizar *Os Catadores e eu* surgiu após um silêncio de dois anos, depois do fracasso do filme *Les Cent et Une Nuits de Simon Cinéma* (1995), mal aceito pelo público e pela crítica. Ao fim de uma feira, ao observar pessoas apanhando restos ao chão, Agnès Varda sentiu a urgência de registrar aquela realidade antes mesmo de captar o dinheiro necessário para as filmagens. Seu interesse era escutar o que os personagens que comporiam o seu filme tinham a dizer. Para Varda, eles falam de uma sociedade que os rejeita. A mesma sociedade que recusa as batatas que, por não terem o formato padrão que vemos nos supermercados, são deixadas no campo por não serem comercializáveis. Na batata em que muitos viam uma deformidade, no entanto, Varda enxergou um coração e também uma metáfora da realidade de homens e mulheres que são o foco de seu olhar:

Tive sorte, porque rapidamente me deparei com as batatas em forma de coração que os agricultores jogam fora; e é tão violento, o que isso me indicou. Este

modesto vegetal, quando tem esta forma, é uma mensagem. Esta batata em forma de coração é uma metáfora disso. Somos uma sociedade de pequenas bandejas padronizadas⁴³.

Ao apanhar as batatas no campo, Varda filma com uma mão a sua outra mão. Por sua estranha forma, as batatas não têm vez no mercado, mas ganham espaço na tela e na casa de Varda, onde a cineasta continua a lhes olhar e filmar, enquanto germinam.



A batata em forma de coração, recolhida por Varda



A tampa da câmera que baila ao som de jazz e a mão de Varda, que “cata” caminhões na estrada em *Os catadores e eu*

⁴³ “J’ai eu de la chance, parce que je suis tombée très vite sur les patates em forme de coeur que les agriculteurs jettent; et c’est tellement violent, ce que ça m’a indiqué. Ce legume modeste, quando il a cette forme, c’est un message. Cette patate em forme de coeur est une métaphore de ça. On est une société de petites barquettes normées”. Agnès Varda, em entrevista publicada na edição 745, de junho de 2018, p.15, da Cahiers du Cinema, tradução livre.

Mesmo após a conclusão das filmagens, Varda estranharia de tal forma as batatas que estas se tornariam imagens emblemáticas de seu trabalho nos anos que se seguiram. Em 2002, a cineasta retornaria ao tema no também documentário *Deux ans après*, em que narra as reações ao primeiro documentário e faz uma reflexão tardia do inconsciente que ela revela ter se infiltrado em seu trabalho. “Por fim, as batatas descobertas deformadas nos resíduos permaneceram, como no primeiro filme, imagens emblemáticas. Desta vez, filmei aquelas que, depois de secar e até apodrecer, voltaram a brotar. A energia da planta é linda de se ver”, descreve Varda.⁴⁴

Batatas em decomposição seriam também o tema de uma instalação multimídia, a *Patatutopia*, exibida primeiramente em 2003, na Bienal de Veneza, e que marcaria sua estreia como artista visual.

Enquanto os vídeos digitais certamente permitiram que Varda intensificasse seu hábito de estabelecer intimidade com os temas de seus documentários e se engajar na produção de filmes pessoais e de baixo orçamento, uma virada significativa na longa carreira de Varda foi a criação de instalações multimídia a partir de 2003. A batata humilde, símbolo dos excessos da agricultura industrial e um querido objeto achado em ambos os filmes de Varda sobre catadores, ocuparia o centro do palco em sua instalação inaugural, *Patatutopia*. (CONWAY, 2015, p. 89⁴⁵)

O estranhamento e a singularização de pessoas e objetos que preenchem a tela são provocados não só pelo que Varda escolhe enquadrar e descrever em sua narração, como também são construídos no momento de montagem das imagens colhidas nas ruas, no campo e na estrada. Como destaca Patrícia Machado (2019), a cineasta não leva em conta nem a cronologia, nem os espaços, nem os trajetos que percorreu. As possibilidades de encadeamento entre as imagens são inventadas

⁴⁴ “Enfin, les patates-cœurs découvertes dans les déchets hors format sont restées, comme dans le premier film, des images emblématiques. Cette fois-ci j’ai filmé celles qui, après avoir séché et même pourri, se remettaient à germer. L’énergie végétale est belle à voir”. Agnès Varda, em texto disponível no site da Cine-Tamaris, tradução livre. Disponível em: <https://www.cine-tamaris.fr/deux-ans-apres-note-dintention-dagnes-varda/>. Acessado em 15/12/2020.

⁴⁵ “While digital video certainly allowed Varda to intensify her existing habit of establishing intimacy with her documentary subjects and engaging in personal, low-budget filmmaking, a more significant turning point in Varda’s lengthy career was the creation of multimedia installations beginning in 2003. The humble potato, both a symbol of the excesses of industrial farming and a beloved found object in both of Varda’s Gleaners films, would take center stage in her inaugural installation, *Patatutopia*”. (CONWAY, 2015, p. 89, tradução livre)

por Varda na criação de relatos de um percurso que vale mais por seu traçado do que pela chegada ao destino.

No caso de Agnès Varda, o que destacamos é um tipo de montagem que aproxima corpos, gestos e olhares das pessoas que a cineasta filma, tornando visíveis semelhanças antes despercebidas, numa montagem que escapa a qualquer tipo de hierarquia e que busca, antes de tudo, formas de organização que vão se diferir da montagem narrativa clássica, aquela que é organizada a partir da cronologia e de ligações invisíveis entre os planos. (MACHADO, 2019, p.359)

Nesse movimento de reunir fragmentos do presente e do passado, Varda produz abertura para falar dos que atravessavam seu caminho – e assim falar da realidade à sua volta. Catadora não só de imagens, mas também de histórias, coloca em primeiro plano o que muitos não enxergam, traz à luz o que está esquecido. Como a forma que escolhe para encerrar *Os catadores e eu*. A seu pedido, é retirado do sótão de um museu em Villefranche-Sur-Saône uma pintura de Edmond Hédouin que a realizadora vira reproduzida em preto e branco em um catálogo, o quadro *Les gleanneuses fuyant l'orage*, ou catadoras fugindo da tempestade, em tradução livre para português. A tela e as catadoras são carregadas para o exterior por duas funcionárias. “Vê-las à luz do dia, e sentir o vento fustigando a tela, foi um verdadeiro prazer”, diz Varda, em *off*. Cena que leva o espectador a refletir sobre as tempestades que todos nós, catadores da vida, fugimos ao longo de nossa trajetória. A arte, por fim, é um dos nossos refúgios.



Reprodução – *Os catadores e eu*

3

Macabéas, das 5 às 7

Algo deve ser feito porque a imagem das mulheres nos filmes tem sido fortemente construída por homens, e aceita por eles, mas também aceita por mulheres⁴⁶.

Agnès Varda

Aos poucos, o futuro dessa mulher passou a se tornar algo que ela trazia para o presente, alguma coisa meditativa e secreta.⁴⁷

Clarice Lispector

Matéria-prima com que Agnès Varda e Clarice Lispector constroem suas narrativas, o Outro é pronome indefinido que ganha gênero e nome na literatura e no cinema que produzem. Entre os excluídos e estranhos acolhidos pelos olhos de Clarice e Varda, são as mulheres suas personagens principais. Ana, Macabéa, Cléo, Émilie. Com diferentes nomes e histórias, elas representam a figura central e recorrente nas obras da escritora e da cineasta: a mulher, solitária, que estranha os padrões redutores da sociedade que a cerca, em obras que abrangem diferentes momentos nos quais vozes femininas reivindicaram maior autonomia para suas escolhas.

Embora Clarice Lispector nunca tenha se declarado feminista, a literatura que produziu pode ser considerada um importante registro do contexto da mulher no século 20. Para Berta Waldman, sua condição de escritora-mulher, profissão então dominada por homens, pode ter relação com a emergência do eu feminino que busca se afirmar em seus textos. “Quem nos conta todas as histórias é Clarice Lispector que *se* conta através delas.” (WALDMAN, 1992, p.119 e p.120, grifo da autora) Lucia Helena, por sua vez, defende que a incidência do feminino em Lispector é um dos traços mais específicos de seus textos, em que a autora articula

⁴⁶ “I think that each woman should come to understand what she is and her position in the world. Something has to be changed because the image of women in film has been strongly built up by men, and accepted by them, but also accepted by women”. (VARDA in KLINE, 2013, p.57, tradução livre)

⁴⁷ Fragmento do conto “Os obedientes”. (LISPECTOR, 2016, p.346)

a opressão da mulher e do feminino para além da existência de um programa declaradamente feminista.

Vinculada à discussão da emergência do sujeito feminino como sujeito da história (elemento que a história do patriarcado sempre reprimiu), há igualmente em *Lispector* uma rediscussão do próprio conceito de sujeito e de razão, da inscrição do sujeito na história, seja na produção artística, seja em outras práticas, individuais ou coletivas. Ao declinar o sujeito de suas narrativas no feminino, portanto, põe o dedo numa das feridas narcísicas de um certo imaginário cultural, em que a alteridade tem sido insistentemente reprimida. (HELENA, 2006, p.29 e p.30)

Ao contrário de Clarice, Agnès Varda deixou evidente ao longo dos anos, em entrevistas e também em seus filmes, sua identificação com o movimento feminista, embora não tenha adotado o tom panfletário em suas obras. À exceção, pode-se dizer, do curta-metragem *Réponse de femmes* (1975), lançado em meio ao calor das discussões sobre a legalização do aborto na França. Assinado por Varda como um cine-panfleto, o documentário dá voz a mulheres durante oito minutos, em que são respondidas questões como o que significa ser uma mulher, se todas querem ou não se tornar mães ou como são as mulheres fora da opinião masculina. As respostas são alternadas, entre filmagens em um estúdio — com mulheres de diferentes corpos e idades, nuas e vestidas — e também depoimentos gravados nas ruas. Nenhuma delas tem nome, como se falassem pelo coletivo, e não estritamente de si.



Reproduções de cenas do “cine-panfleto” *Réponse de femmes*

A legalização do aborto seria o pano de fundo de outro de seus filmes, *L'une chante, l'autre pas* (1977), sobre duas mulheres que veem suas vidas se entrelaçarem em meio ao crescente movimento feminista da época. Uma sonha deixar a família para se tornar cantora, enquanto a outra cuida de seus dois filhos. A vida as separa e cada uma vive, de formas diferentes, suas batalhas femininas.

Dez anos mais tarde, se encontram em uma manifestação pelos direitos das mulheres à interrupção da gravidez. Para Varda, se há uma luta contada neste filme, é a da liberdade corporal e sexual das mulheres. “Entre as reivindicações, a mais urgente era o direito de escolher ou não ter filhos. Eu tentei ser uma feminista alegre, mas eu estava com muita raiva. Estupro, violência doméstica, abortos em condições terríveis”, ela diria, anos mais tarde, em *As praias de Agnès* (2008). “Eu não tenho certeza quando eu percebi que não era apenas uma questão de liberdade. A luta feminina tinha que ser coletiva para existir”.

A identificação com o movimento feminista, no entanto, não lhe poupou de críticas, anos antes, a *Le bonheur* (1965), traduzido no Brasil como *As duas faces da felicidade*. Em entrevista concedida em 1974, ela conta que mulheres não só criticaram o filme, como não o consideraram um filme para mulheres feito por uma mulher. O longa-metragem traz a história de um jovem carpinteiro que, feliz ao lado de sua esposa e filhos, se apaixona por outra mulher. Thèrese e Émilie acabam por dividir o mesmo homem, François, sem que num primeiro momento a primeira saiba da existência da segunda. Não há culpa ou julgamentos sobre os personagens. Como explica Varda, o filme é acima de tudo uma mistura de emoções, em que o enredo é secundário. O que a felicidade realmente significa? É o que ela quer saber. Desde o início, a aparente alegria se faz presente nos girassóis, na música de fundo, nas cores fortes e vibrantes que adornam do figurino ao cenário. A beleza plástica é muito presente, seja nas paisagens do campo, onde a família se reúne aos domingos, seja nos rostos e corpos dos personagens. Até um desfecho inesperado. Thèrese é encontrada morta, afogada em um lago, durante um piquenique da família em um fim de semana, após a personagem descobrir que o marido amava outra mulher. As circunstâncias do afogamento não ficam muito claras, o espectador não sabe exatamente se ela se jogou no lago ou se nele caiu. Por fim, Émilie acaba por assumir o cuidado com as crianças, ao lado de François. As duas são fisicamente parecidas e, antes dos créditos finais, é como se, após a morte da esposa, ele retomasse seu casamento de onde havia parado: em um passeio no campo, ao lado da mulher e dos filhos, num dia de sol de domingo. A cena que encerra o filme se assemelha àquela que o inicia: a diferença é que é Émilie quem segura a mão de umas das crianças, enquanto as folhas secas do outono substituem os girassóis.



Cena inicial de *Le bonheur*, em que François caminha com a esposa Thèrese



Em uma das últimas cenas do filme, François passeia com as crianças e Émilie

Muitas são as interpretações a partir da trama. Mas cabe na tela e fora dela uma reflexão sobre o papel da mulher na sociedade, e de como este está muitas vezes ligado a uma figura masculina. Para François, a vida continua. Émilie, que dizia ser livre e feliz, ao fim assume o tradicional papel de mãe e esposa. E parece confortável nele. Já Thèrese tem a morte como desfecho ao não mais se encaixar nesse quebra-cabeças. Uma morte real que pode representar também a morte social de mulheres que, principalmente nos anos 60, viam desfeitos seus casamentos.

Quando você tem em mente mostrar os clichês da sociedade — e é sobre isso que se trata *Le Bonheur* — você tem que mostrar os clichês. Você não tem que dizer “Porque eu sou uma mulher eu deveria fazer absolutamente filmes feministas porque o ponto de vista feminista não é em geral exposto”. É verdade que eu agora posso ver meus próprios filmes sob uma nova perspectiva por causa de coisas que aconteceram, por causa de livros que eu li, porque fiz uma espécie de autoeducação sobre feminismo, o que todos fazemos agora, porque temos oportunidades para isso. As coisas estão claras agora. Mas não estavam tão claras há dez anos quando fiz *Le Bonheur*, embora já tivesse lido Simone de Beauvoir e

tivesse discutido essas coisas e lutado pela anticoncepção, liberdade sexual, novas maneiras de criar os filhos e alternativas à forma usual de casamento. (...) Então posso dizer que sou feminista. Mas para outras feministas, não sou feminista o suficiente. Mas o que fiz me levou a ser feminista, embora não tenha feito filmes feministas⁴⁸.

Clarice Lispector, por sua vez, passou a ser enxergada como uma escritora feminista mesmo tendo recusado esse rótulo. Em *Nem musa, nem Medusa* (2006), Lucia Helena ressalta que, se na década de 70 a crítica enfatizou a tendência existencialista da trama e das epifanias de Clarice, foi na década de 80 que parte da crítica voltada para os estudos da Mulher na Literatura passou a vislumbrar Clarice sob esta nova perspectiva. Esse novo olhar sobre a obra clariceana tomou forma após a tradução de suas obras, principalmente para francês e inglês, e por sua escrita ter se tornado internacionalmente conhecida por meio da também escritora e crítica argelino-francesa Hélène Cixous, que se tornou um dos parâmetros de análise.

Clarice já mergulhara na interioridade cotidiana de Anas, Joanas e Loreleys quando, ainda em 1975, Cixous conclamou a mulher a escrever a si mesma, trazendo as mulheres para a escrita, da qual, segundo ela, foram afastadas tão violentamente como de seus corpos (CIXOUS, 1976, p.875). “Eu escrevo mulher: mulher deve escrever mulher”, invocou no ensaio “O riso da Medusa”, traduzido do francês para o inglês em 1976. Ao defender a libertação feminina de uma linguagem e de um discurso androcêntrico, e da associação da feminilidade ao medo e à morte, a autora francesa desconstrói a figura da mitologia grega que, transformada em um ser monstruoso pela deusa da sabedoria, Atena, era capaz de transformar em pedra quem ousasse olhá-la nos olhos. “Você só tem que olhar para

⁴⁸ “But when you have in mind to show the clichés of society—and that is what *Le Bonheur* is all about—you have to show the clichés. You don’t have to say, ‘Because I am a woman I should absolutely make feminist films because the feminist point of view is not generally exposed.’ It is true that I can now see my own films with a new vision because of things which have happened, because of books which I have read, because I did a kind of self-education on feminism, which we all do now, because we have opportunities to do so. Things are clear now. But they weren’t so clear ten years ago when I made *Le Bonheur* even though I had already read Simone de Beauvoir, and had discussed these things, and had fought for contraception, sexual freedom, new ways of raising children, and alternatives to the usual form of marriage. (...) So I can say I am a feminist. But for other feminists, I am not feminist enough. But what I have done led me to be a feminist even though I have not made feminist films”. (VARDA in KLINE, 2013, p.55 e p.56, tradução livre).

a Medusa de frente para vê-la. E ela não é mortal. Ela é linda e está rindo⁴⁹”. (CIXOUS, 1976, p.885)

No texto, Cixous expande a ideia da escrita feminina, sublinhando não o que mulheres têm em comum e sim a riqueza de suas características individuais e de um imaginário inesgotável. A invenção de uma nova escrita permitiria às mulheres realizar as rupturas e transformações indispensáveis em sua história, retornando ao corpo que lhes foi confiscado. “Censure o corpo e você censura a respiração e a fala ao mesmo tempo⁵⁰”. (CIXOUS, 1976, p.880, tradução livre)

Após um contato epifânico com a literatura de Clarice em 1977, ano de sua morte, Cixous reconheceu na autora brasileira um exemplo dessa escrita feminina, publicando, em 1979, o ensaio-homenagem “L’heure de Clarice Lispector”, traduzido em 1999 para o português, sob o título “A hora de Clarice Lispector”. “Uma escrita chegou com passos de anjo, quando eu estava tão longe de mim mesma, sozinha na extremidade de meu ser-finito” (CIXOUS, 1999, p.9)

A edição bilíngue francês/português descreve a importância da descoberta da literatura clariceana na vida de Cixous. Especialmente no primeiro dos três capítulos, “Vivre l’Orange”, traduzido como “Viver a laranja”, a crítica argelino-francesa medita sobre como a mulher Clarice “escreveu mulher”.

Clarice nos tira o véu; abre para nós as janelas. Ergui os olhos para os olhares de Clarice, debruçados nas molduras tão bem recortadas das suas janelas, e no rasgado oblíquo de seus olhos vi a essência da janela. Basta que uma Clarice se abra: Nos lembra tudo o que não devemos esquecer, tudo o que é preciso aproximar, atravessar lentamente, respeitar, para saber o que uma flor quer dizer ao olhar de uma mulher. (CIXOUS, 1999, p.97)

O trecho do ensaio de Cixous traz uma referência ao olhar feminino que, para além das características em comum de suas personagens, pode ser considerado um dos pontos de intersecção nas obras de Clarice Lispector e Agnès Varda. Independentemente de rótulos ou reconhecimento por parte de movimentos feministas, a forma como suas protagonistas enxergam o mundo à sua volta

⁴⁹ “You only have to look at the Medusa straight on to see her. And she's not deadly. She's beautiful and she's laughing”. (CIXOUS, 1976, p.885, tradução livre).

⁵⁰ “Censor the body and you censor breath and speech at the same time”. (CIXOUS, 1976, p.880, tradução livre).

contribuiu, ao longo dos anos, para a ressignificação desse Outro feminino. De objeto do olhar, a mulher que emerge na escritura de Clarice e na cinescrita de Varda passam a sujeito desse olhar. O que importa é o que observam, mais do que como são observadas.

O tema é levantado por Varda em depoimento para o documentário *Filmer le désir, voyage à travers le cinéma des femmes* (2001), de Marie Mandy. A cineasta afirma que as mulheres não devem ser definidas pelo olhar daqueles que as observam, e sim abandonar o hábito de existir a partir desse olhar, do espelho que as reflete: “O primeiro gesto feminista é dizer: ‘Bem, ok, alguém me olha, mas eu também olho. O mundo não é definido por como alguém me olha, mas como eu vejo⁵¹”.

O olhar é um dos aspectos analisados por Sandy Flitterman-Lewis ao pesquisar sobre a representação do feminino nas narrativas cinematográficas de Agnès Varda. Em *To desire differently* (1996), a pesquisadora explora a estética da cineasta sob aspectos como visão, subjetividade e desejo, em um contexto mais amplo do cinema feminista francês que leva em consideração ainda o trabalho das cineastas Germaine Dulac e Marie Epstein. Para tanto, parte das premissas defendidas pela crítica cinematográfica e cineasta britânica Laura Mulvey, que, no artigo “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975), considerado um marco nos estudos feministas do cinema, usa a psicanálise como base para fazer uma crítica da imagem no cinema convencional como produzida pelo e para o olhar masculino.

Para Mulvey, o fascínio do cinema reforça padrões pré-existentes na sociedade. Ela afirma que seu artigo “parte da forma como o filme reflete, revela e até joga com a interpretação direta e socialmente estabelecida sobre a diferença sexual que controla as imagens, as formas eróticas de olhar e o espetáculo⁵²”. O

⁵¹ “Le premier geste féministe, c’est de dire: “Bon, okay, on me regarde, mais moi, Je regarde”. Le monde n’est pas défini par comment on me regarde, mais comment Je regarde”. Agnès Varda, em trecho do documentário *Filmer le désir, voyage à travers le cinéma des femmes* (2001), disponível em <https://transmettrelecinema.com/video/filmer-le-desir-voyage-a-travers-le-cinema-des-femmes/>. Acesso em 10/02/2021.

⁵² “It takes as starting point the way film reflects, reveals and even plays on the straight, socially established interpretation on sexual difference which controls images, erotic ways of looking and spectacle”. (MULVEY, 1989, p.14. tradução livre)

filme reflete e revela, nesse contexto, uma mulher que existe para ser olhada e desejada pelo homem/espectador que possui esse olhar. Sobre a reflexão de Mulvey, Flitterman-Lewis afirma:

Sua crítica ao sistema patriarcal de representação baseia-se no fato de que a divisão entre ativo/que olha, passivo/que é observado é sempre delineada em termos de posições masculinas e femininas: a masculinidade confere o poder do olhar e o controle sobre os eventos narrativos, enquanto a feminilidade inevitavelmente consigna a mulher a uma posição como objeto de desejo⁵³. (FLITTERMAN-LEWIS, 1996, p.5)

Nesse contexto, Flitterman-Lewis defende que “desejar de uma forma diferente” no cinema (uma referência ao título de seu livro) significa falar e olhar de um outro lugar. O que, segundo ela, Varda faz ao lidar com diferentes construções do feminino; ao focar, em diferentes contextos, a desconstrução e a análise da produção da imagem da mulher.

Agnès Varda examina as construções sociais e psíquicas da feminilidade, adotando dispositivos de distanciamento específicos para produzir um espectador crítico e reflexivo. Isso também está dentro do contexto de sua época, uma vez que a produção de filmes da Nouvelle Vague, que se definia como política, trabalhava com técnicas autoconscientes de ruptura e fragmentação narrativas, o entrelaçamento de diferentes tipos de discurso e a recusa de noções tradicionais de personagem e trama⁵⁴. (FLITTERMAN-LEWIS, 1996, p.33 e p.34)

Apesar de a pesquisa de Flitterman-Lewis ser voltada à linguagem cinematográfica, é possível buscar, no diálogo aqui proposto, características do que significaria “desejar de uma forma diferente” na literatura produzida por Clarice Lispector. A mulher que encontramos repetidamente em seus textos tem no lar as fronteiras de sua existência e se apresenta ao leitor, à primeira vista, resignada e acomodada no papel que lhe foi dado. “Por caminhos tortos, viera a

⁵³ “Her critique of the patriarchal system of representation is based on the fact that the division between active/looking, passive/looked-at is always delineated in terms of masculine and feminine positions: masculinity confers the power of the gaze and control over narrative events, while femininity inevitably consigns the woman to a position as object of desire”. (FLITTERMAN-LEWIS, 1996, p.5, tradução livre)

⁵⁴ “Agnès Varda examines the social and psychic constructions of femininity by adopting specific distancing devices to produce a critical, reflective spectator. This, too, is within the context of her time, for all New Wave filmmaking that defined itself as political worked with self-conscious techniques of narrative disruption and fragmentation, the interweaving of different types of discourse, and the refusal of traditional notions of character and plot”. (FLITTERMAN-LEWIS, 1996, p.33 e p.34, tradução livre)

cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado⁵⁵”. (LISPETOR, 2016, p.146) No entanto, em determinado momento epifânico das narrativas – quando acontecimentos aparentemente banais fazem vir à tona o que se esconde no porão do cotidiano – as certezas dessas mulheres são abaladas. É quando se manifesta na obra de Clarice a condição do *Unheimlich*, de Freud, trazendo à luz o que está oculto no inconsciente. Para Júlio Diniz (1990), é na chave do infamiliar freudiano que a figura feminina surge como mais uma face do estrangeiro na literatura clariceana.

A mulher, excluída historicamente da produção de sentido logocêntrico, coberta com os signos do outro, surge na escritura clariceana como a que nomeia o mundo no desejo de se autoneoear. (DINIZ, 1990, p.33)

Como assinala Nádia Battella Gotlib, autora da biografia *Clarice: uma vida que se conta*, “não é gratuito o fato de que as personagens femininas, de repente, se encontram num outro mundo, não domesticado, selvagem, em que podem experimentar livremente a reinvenção de si mesmas”.⁵⁶ Para Lucia Helena (2006), esse confronto com o inesperado, sem garantia de um final feliz, emerge de uma situação de confinamento, em que as personagens de Lispector questionam os limites de um mundo genderizado em que cabe, por tradição, à mulher o espaço interno e ao homem o espaço público.

A obra de Lispector – ao falar sobre a condição da mulher e ao inscrevê-la como sujeito da estória e da história – não se limita à postura representacional de espelhar tal qual o mundo patriarcal e denunciá-lo, como se fora uma narrativa de extração naturalista. Nela se constrói, isto sim, um campo de meditação (e mediação) em que se mergulha fundo no questionamento das relações entre literatura e a realidade. (HELENA, 2006, p.112)

Na legião de personagens em que as fronteiras do feminino são desconstruídas está Laura, protagonista de “A imitação da rosa”, conto que compõe o livro *Laços de família* (1960). Logo nas primeiras linhas, Clarice a apresenta como a esposa de Armando, que ao voltar do trabalho deveria encontrar a casa devidamente arrumada e ela própria já no seu vestido marrom, “para que

⁵⁵ Trecho retirado do conto “Amor”.

⁵⁶ Entrevista de Nádia Battella Gotlib à BBC, sob o título “Clarice Lispector: mais de 40 anos após morte, escritora desperta mais questões do que quando viva”, em 10/12/2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-42313869>. Acesso em 20/08/2020.

pudesse atender o marido enquanto ele se vestia”. Então saíam, de braços dados, para jantar na casa de um casal de amigos.

Mas agora que ela estava de novo “bem”, tomariam o ônibus, ela olhando como uma esposa pela janela, o braço no dele, e depois jantariam com Carlota e João, recostados na cadeira com intimidade. Há quanto tempo não via Armando enfim se recostar com intimidade e conversar com outro homem? A paz de um homem era, esquecido de sua mulher, conversar com outro homem sobre o que saía nos jornais. Enquanto isso ela falaria com Carlota sobre coisas de mulheres, submissa à bondade autoritária e prática de Carlota, recebendo de novo a desatenção e o vago desprezo da amiga, a sua rudeza natural, e não mais aquele carinho perplexo e cheio de curiosidade – e vendo enfim Armando esquecido da própria mulher. (LISPECTOR, 2016, p.159)

O texto insinua que a personagem passara por uma situação de crise, que lhe rendeu o “carinho perplexo e cheio de curiosidade” da amiga. Agora Laura estava “bem”, estado de espírito que Clarice deixa entre aspas, sinal de pontuação que sugere um perigo iminente. É nos momentos que antecedem a chegada do marido em casa, e enquanto Laura se prepara para acompanhá-lo no jantar, que se passa a transformação e desconstrução da personagem. Uma mudança que começa com o olhar, não dos outros, e sim da própria Laura, que se busca no espelho.

Interrompendo a arrumação da penteadeira, Laura olhou-se no espelho: e ela mesma, há quanto tempo? Seu rosto tinha uma graça doméstica, os cabelos eram presos com grampos atrás das orelhas grandes e pálidas. Os olhos marrons, os cabelos marrons, a pele morena e suave, tudo dava a seu rosto já não muito moço um ar modesto de mulher. Por acaso alguém veria, naquela mínima ponta de surpresa que havia no fundo de seus olhos, alguém veria nesse mínimo ponto ofendido a falta dos filhos que ela nunca tivera? (LISPECTOR, 2016, p.160)

O texto, narrado em terceira pessoa, expõe o monólogo interior da personagem, a ruminar a vida que se espreme entre as paredes de casa. É também o olhar de Laura para um jarro de miúdas rosas silvestres na mesa da sala o estopim de seu momento epifânico. “Olhou-as com atenção. Mas a atenção não podia se manter muito tempo como simples atenção, transformava-se logo em suave prazer”. Constrangida e incomodada pela beleza extrema das flores, a protagonista decide, ainda que relutante, pedir que a empregada Maria as levasse para a amiga Carlota. “E as rosas faziam-lhe falta. Haviam deixado um lugar claro dentro dela. Tira-se de uma mesa limpa um objeto e pela marca mais limpa que ficou então se vê que ao redor havia poeira”, escreve Clarice. Como se o espaço deixado pelas flores tivesse lhe permitido enxergar o próprio vazio. Ao fim do conto, a mudança

da personagem se concretiza aos olhos do marido, que a encontra desabrochada e serena ao chegar em casa. Laura, que lera sem entender a “Imitação de Cristo”, como nos conta Clarice ao longo do texto, enfim imitara a rosa, flor linda e tranquila, que também tem espinhos.

Ela estava sentada com o seu vestidinho de casa. Ela sabia que fizera o possível para não se tornar luminosa e inalcançável. Com timidez e respeito, ele a olhava. Envelhecido, cansado, curioso. Mas não tinha uma palavra sequer a dizer. Da porta aberta via sua mulher que estava sentada no sofá sem apoiar as costas, de novo alerta e tranquila como num trem. Que já partira. (LISPECTOR, 2016, p.178)

Assim como Laura, uma ampla gama de personagens de Clarice e Varda também “imitam a rosa”, transformando-se a partir da forma como se olham, enxergam e reagem à realidade à sua volta. O diálogo entre a escritora e a cineasta é possível, nesse contexto, a partir de obras em que suas personagens femininas percorrem trajetórias marcadas pelo isolamento, pelo conflito e também pela morte.

Para mapear como tais características emergem na tela e no papel, a análise aqui proposta tem como foco os romances *O Lustre* (1946) e *A Hora da Estrela* (1977), assim como os longas-metragens *Cléo das 5 às 7* (1962) e *Sem teto, nem lei* (1985). Virgínia, Macabéa, Cléo e Mona são mulheres que protagonizam um mergulho na subjetividade em busca de respostas para sua existência, expondo dúvidas e vivências sobre família, trabalho, sexualidade e amor.

3.1

Virgínia

A trajetória de Virgínia, protagonista de *O Lustre*, começou a ser escrita por Clarice no Rio de Janeiro, em 1943, e foi finalizada em Nápoles, em 1944, sendo lançada dois anos depois. Ela menciona o romance em carta ao amigo Lúcio Cardoso, de setembro de 1944.

Tenho a impressão de que ele já estava terminado quando saí do Brasil; e que eu não o considerava completo como uma mãe que olha para a filha enorme e diz: vê-se que ainda não pode casar. Mas é preciso que ela case e que eu fique sozinha olhando flores e passarinhos, sem uma palavra. Encarregue-se por obséquio de lhe arranjar marido na Edit. José Olympio. (LISPECTOR, 2002, p.56)

O romance é o segundo de Clarice Lispector, que fizera sua estreia, em 1943, com *Perto do coração selvagem*. Tanto para Joana, sua primeira protagonista, como para Virgínia, a busca por uma identidade tem início quando elas rompem com o meio familiar e dele se distanciam.

Em *O Lustre*, Virgínia se desenha como uma mulher assombrada pelas memórias da infância no interior, pelo relacionamento de caráter incestuoso com o irmão, Daniel, e pela dificuldade de se encaixar na vida da cidade grande. A solidão do dia a dia é aplacada por encontros com o amante Vicente e visitas do porteiro de seu prédio, Miguel.

Para Nádia Batella Gotlib, seja no tempo da infância, seja no tempo da cidade, “Virgínia aparece sob o signo de seu estranhamento, como mais uma personagem de exceção, no seu difícil processo de ser que se forma, consciente de que se trata de uma mulher à procura de si, mas sem se encontrar”. (GOTLIB, 2013, p. 255)

O destino trágico da protagonista é insinuado desde as primeiras páginas do romance, quando Virgínia e Daniel encontram, preso a uma pedra, um chapéu molhado, pesado e escuro. Os irmãos então combinam não contar a ninguém sobre o afog..., palavra que Clarice deixa incompleta.

A trajetória de Virgínia começa com sua infância na Granja Quieta, casarão da avó esvaziado pela falência da família. O leitor é guiado pelo olhar da protagonista, citado reiteradamente ao longo da narrativa. “Virgínia caminhava olhando, numa distração séria”, escreve Clarice. “A sala. A sala cheia de pontos neutros. O cheiro da casa vazia. Mas o lustre! Havia o lustre. A grande aranha escandescia. Olhava-o imóvel, inquieta, parecia pressentir uma vida terrível”. (LISPECTOR, 1999, p.15)

Ao espiar aranhas guardadas em uma caixa pelo irmão, a quem Virgínia obedecia com cega devoção, seu olhar não seria mais o mesmo. Pode-se ler, nas entrelinhas de Clarice, como o conturbado relacionamento com Daniel modificaria sua forma de enxergar a vida à sua volta.

O olho com que espiara as aranhas doía. Durante dias lacrimejara torto, caído e de manhã ela não podia abri-lo até que o calor do sol e de seus próprios movimentos acordava-o. Inchou depois, insensível e sem sangue. Quando tudo passou, já não era mais o mesmo, tornara-se imperceptivelmente vesgo e menos vivo, mais lento e úmido, mais amortecido que o outro. (LISPECTOR, 1999, p.34)

Num tempo em que as mulheres eram criadas para casar e ter filhos, a protagonista de Clarice parte do interior rumo à cidade grande, onde vive sozinha em um pequeno apartamento. Para trás, deixa o destino de mulheres como sua mãe, que passava os dias como visita na própria casa. Ao descrevê-la, Clarice recorre mais uma vez ao olhar: “Ela já fora viva, com pequenas resoluções a cada minuto – brilhava seu olho fatigado e colérico. (...) E depois sobreviera uma perda lenta, ela não abrangia com o olhar a própria vida” (LISPECTOR, 1999, p.19) A atmosfera de sombra da Granja Quieta, no entanto, acompanharia Virgínia na cidade grande.

Sim, quantas coisas ela via – suspirou devagar olhando em torno com tristeza, pensara achar na cidade outras espécies. Continuava no entanto a sentar-se sobre pedras, a notar um olhar numa pessoa, a encontrar um cego, a só ouvir certas palavras... via o que enxergava pela primeira vez e que parecia ter completado a capacidade de seus olhos. (LISPECTOR, 1999, p.75 e p.76)

Virgínia tentaria aplacar a solidão nos encontros com o amante Vicente, nos flertes com o amigo Adriano e na companhia do porteiro Miguel, que recebe em seu apartamento para um café, para sessões de leitura da Bíblia e para quem prepara um jantar, como que ensaiando o papel de esposa que nunca tivera a chance de desempenhar.

Sentia-se bem, fervorosamente bem, como se o mais profundo das coisas se espargisse em nobreza. Fez bolinhos de cenoura e ovos, enrolando a massa com dedos íntimos de mulher, as sobranceiras franzidas – gostaria de ser pequena e estar assistindo com inveja de poder mexer na cozinha. (LISPECTOR, 1999, p.135)

O papel que imaginava para si, no entanto, estava restrito ao apartamento, longe dos olhares alheios. Fora dali, Miguel era casado. E Virgínia seguiria sozinha, no pequeno apartamento, onde sobrevivia às custas da mesada recebida da família.

À sua anti-heroína Clarice reserva um destino trágico: Virgínia morre atropelada e, no chão de asfalto, é julgada por olhares nada piedosos: “Deus me perdoe, mas essa mulher andou com coisas para o lado de meu marido – está’í o

castigo!”, diz a mulher do porteiro. Adriano então a reconhece ao vê-la deitada no chão, com os lábios brancos e tranquilos, e o chapéu de palha marrom amassado, uma referência à morte insinuada logo nas primeiras páginas do romance. “Assim, ela recebia homens em seu quarto. E assim ela recebia homens em seu quarto! Prostituta, suspirou ele.”

A narradora a deixa morrer, como faria anos depois, com Macabéa. Naquele momento, no chão de asfalto, Virgínia passa de sujeito de seu olhar a objeto do olhar alheio. Como os outros a enxergam é o que lhe resta. Apesar de selar com a morte o destino de uma mulher fora dos padrões de sua época como Virgínia, Clarice vaticina: “A morte inacabara para sempre o que se podia saber a seu respeito”. (LISPECTOR, 1999, p. 270)

Se durante a narrativa o leitor é guiado pelo olhar de Virgínia, pode perceber também a ausência de sua voz, como observa Olga de Sá, ao compará-la com a protagonista de *Perto do Coração Selvagem*:

Enquanto Joana tem as suas vozes, Virgínia é o lustre implume, inteiriça e morta, sem possibilidade de questionar com a linguagem, sem plumas, que também servem para escrever. A narradora deixa-a morrer sob os faróis de um carro, porque o seu itinerário, dominado pelo espaço sombrio da Granja, pelo segredo da morte, pelo seu nome e destino, era desde o início um itinerário fechado, sob o signo do passado, do morto, do afog... (SÁ, 1979, p.242)

Joana e Virgínia seriam as primeiras de uma legião de personagens à margem que habitariam a literatura de Clarice. De Joana a Macabéa, a anti-heroína derradeira de Clarice, a experiência interior passa para o primeiro plano da criação literária, como observa Berta Waldman:

Como em *Perto do Coração Selvagem*, o modo de apreensão artística da realidade se faz a partir de um centro que é a consciência individual, daí resultam características tais como o monólogo interior, a digressão, a fragmentação dos episódios, que caracterizam a ficção moderna em geral, e inclui a totalidade da obra de Clarice Lispector. (WALDMAN, 1992, p.35)

É nesse centro que reside a resistência das personagens de Clarice, transformando dentro de si o que nem sempre podem modificar à sua volta.

3.2

Mona

O olhar por vezes inquisidor sobre uma mulher, que Clarice reserva à Virgínia nas páginas finais de *O lustre*, foi um dos pontos de partida de Agnès Varda em *Sem teto nem lei*, de 1985. A personagem Mona Bergeron é uma andarilha encontrada morta logo nas primeiras cenas, sendo enterrada em uma vala comum. Na narração em *off*, Varda explica no início do filme que testemunhas lhe ajudaram a reconstruir as últimas semanas de seu último inverno. Assim o filme se estrutura como um retrato de uma jovem enigmática, desenhado a partir dos relatos daqueles que cruzaram seu caminho. São depoimentos dados pelos personagens diretamente para a câmera. Ou, outras vezes, as opiniões sobre Mona são captadas em conversas entre essas testemunhas involuntárias. Uma jovem comenta com a mãe que gostaria de ser livre como a personagem e um homem diz que andarilhas são perigosas e vadias. Com sua mochila nas costas, as roupas sujas, as mãos machucadas, Mona encontra pessoas que a rejeitam e a acolhem. Em meio a fragmentos de sua jornada, o espectador descobre como ela morre sozinha, esgotada pela fome e pelo frio, após uma queda acidental em uma vala.

Logo nos créditos iniciais, *Sem teto nem lei* é apresentado como um filme “cinescrito” por Agnès Varda. Se a câmera é sua caneta, sua voz em *off* é a forma que encontra para se fazer presente, no início do longa-metragem, ao apresentar como contará a jornada de sua protagonista. A iniciar a narrativa com a imagem do cadáver de Mona, a cineasta coloca em questão não quem a matou e sim quem era Mona quando viva:

Ela morreu de causas naturais, sem deixar vestígios. Eu me pergunto, aqueles que a conheceram quando criança ainda pensam nela? Mas pessoas que ela encontrou recentemente lembravam dela. Essas testemunhas me ajudaram a contar as últimas semanas, de seu último inverno. Ela deixou sua marca neles. Eles falaram sobre ela, sem saber que estava morta. Eu não lhes contei. Nem que seu nome era Mona Bergeron. Eu mesma sei pouco sobre ela, mas me parece que ela veio do mar⁵⁷.

⁵⁷ Agnès Varda, em *off*, em *Sem teto nem lei* (1985)

Com a voz de Varda ao fundo, a câmera nos mostra a personagem, interpretada por Sandrine Bonnaire, então com 17 anos, emergindo das águas em uma praia, observada de longe pelo espectador.

É uma imagem mitológica, é Vênus emergindo do mar, uma mulher na natureza — o que costumavam chamar de “paisagem com figura”. Mona está sozinha, ela está caminhando, ela está pedindo carona e a primeira palavra que diz para o motorista do caminhão, que comenta que “Não há muitas pessoas nesta época do ano”, é “Aqui estou eu”. Ela tem um desejo ardente de ser ela mesma. Sua autoafirmação consiste em dizer não. (...) A ideia era que, a cada dia, ela fosse se tornando mais suja, até que, finalmente, no Festival de Pailhasses⁵⁸ local (Dia das Cinzas), os malucos a cobrem de borra de vinho até que ela cai, suja e sozinha, em uma vala⁵⁹. (VARDA in KLINE, 2013, p.154, tradução livre)



O cadáver de Mona, em uma das cenas iniciais do filme

⁵⁸ *Fête des pailhasses* é uma tradição de Cournonterral, região produtora de vinhos no Sul da França. O festival é realizado na Quarta-feira de Cinzas, quando os participantes perseguem uns aos outros pelo vilarejo respingando sedimentos de vinho.

⁵⁹ “It’s a mythological image, it’s Venus emerging from the sea, a woman standing in nature — what they used to call “landscape with figure.” Mona is alone, she’s walking, she’s hitchhiking and the first word she says to the truck driver, who has commented “Not a lot of people at this time of year,” is “There’s me.” She has a burning desire to be herself. Her self-affirmation consists of saying no. (...) The idea was that, every day, she would become dirtier until finally, in the local Festival of Pailhasses (Day of Ashes), the crazies cover her with wine dregs until she falls, filthy and alone, into a ditch”. (VARDA in KLINE, 2013, p.154, tradução livre)



Imagem de Mona ao emergir do mar, em *Sem teto nem lei*

Sem teto nem lei se apresenta, desta forma, como um filme sobre o olhar. Não um olhar único, mas caleidoscópico, investigador, que abrange não só a câmera de sua autora, assim como os olhares dos personagens que cercam Mona e também dos espectadores, que tiram suas próprias conclusões. Nesse processo, é como se Varda posicionasse um espelho em direção aos outros, como conta em entrevista à Cahiers du Cinema, em 2018: “Aprendemos mais sobre as pessoas da região do que sobre a personagem principal. Isso me fascinou, é um dos meus filmes de que mais me orgulho⁶⁰”.

Em outra entrevista, de 1985, ao falar sobre o filme, Varda relembra uma frase de Stendhal, pseudônimo do escritor francês Marie-Henri Beyle, de que um romance é um espelho que alguém carrega ao longo do caminho (a frase original, em francês, é “Un roman, c’est un miroir que l’on promène le long d’un chemin”). Para Varda, o mesmo se aplica à personagem de uma obra: “Cada obra de arte é uma viagem, a obra e os personagens nela contidos. Não há dúvida de que você sentiu esse efeito de espelho, o efeito de prisma. Quando algo passa torna-se imagem e essa imagem nos faz fantasiar e refletir⁶¹.”

⁶⁰ “On en apprend plus sur la population de la region que sur le personnage principal. Ça m’a passionnée, c’est celui de mes films dont je suis le plus fière”. Agnès Varda, em trecho retirado de entrevista publicada na edição 745, de junho de 2018, p.16, da Cahiers du Cinema.

⁶¹ “Every work of art is a voyage, the work and the characters in it. There’s no doubt that you felt this mirror-effect, the prism-effect. When any- thing passes by it becomes an image and this image makes us fantasize and reflect”. (VARDA in KLINE, 2013, p.121, tradução livre)

Para Flitterman-Lewis (1996), em *Sem teto nem lei* o olhar sobre a mulher como objeto é redefinido e a forma como Mona é enxergada é principalmente social. A questão que a personagem representa, e nos é colocada por Varda, é: quais são as condições culturais de existência e como estas definem o feminino?

Em *Sem teto nem lei*, é o “desejo de conhecer” (em vez de “possuir a mulher”) que estrutura a visão, permitindo ao espectador se identificar com o próprio processo. O poder de visão do espectador não está sobre a personagem feminina, uma mulher construída como objeto de desejo, mas sobre todas as imagens e suas inter-relações. É um poder de questionamento em vez de posse⁶². (FLITTERMAN-LEWIS, 1996, p.313, grifos da autora)

Ao levantar questões sobre o feminino e suas representações culturais, Varda produz uma narrativa que mistura construção ficcional com pesquisa documental, criando uma espécie de “docuficção” que desafia a categorização tradicional do cinema. Como ela própria explica, em entrevista de 1985, a forma como reuniu o material e os personagens que comporiam seu filme é documental, embora o roteiro e as filmagens sejam fruto de um trabalho ficcional: “Cada linha de *Sem teto nem lei* é escrita. Todas foram escritas no último minuto, às vezes às quatro da manhã, às vezes ao lado de um carro, mas todos os não profissionais estavam recitando textos escritos. É realmente um filme de ficção que alimentei com a vida de pessoas reais”⁶³. Ao detalhar um dia de filmagens em cinco páginas da edição de dezembro de 1985 da Cahiers du Cinema, Varda comenta como preparou um de seus atores amadores para exprimir o estado de espírito que esperava em cena. Yahiaoui Assouna desempenhava o papel de Assoun, inspirado em sua vida de viticultor. A equipe estava no sétimo dia de filmagens, um sábado, 9 de março de 1985, que começara às 6h45 e seguiria até 18h40:

Ontem, eu havia preparado perguntas para Assoun fazer a Mona com respostas patéticas como: “Estou sozinha”. Ou: “Onde está seu pai?” e Mona responderia:

⁶² “In *Vagabond*, it is the “desire to know” (rather than “to possess the woman”) that structures the vision, allowing the viewer to identify with the process itself, The spectator’s power of vision is not over the female character, a woman constructed as the object of desire, but over all the images and their interrelation; it is a power of questioning rather than one of possession”. (FLITTERMAN-LEWIS, 1996, p.313, grifos da autora, tradução livre)

⁶³ “Every line in *The Vagabond* is written. They were all written at the last minute, sometimes at four in the morning, sometimes on the side of a car, but all of the non-professionals were reciting written texts. It’s truly a fiction film that I nourished with the lives of real people”. (VARDA in KLINE, 2013, p.120)

“Ele me abandonou”. Então Assoun improvisava: “Ele não deveria. Isso não é bom. Ele não deveria”. Nós não filmamos. Mas esse pequeno melodrama ajudou Assoun a se tornar o protetor de uma Mona abandonada. Sua bondade natural era evidente⁶⁴.

No mesmo diário de filmagens, Varda elogia o empenho de Sandrine Bonnaire para incorporar Mona: “É isso que adoro em Sandrine. a energia com que ela faz as coisas físicas desse papel. Carregar a mochila, consertar as botas e aceitar os cabelos sujos, as bolhas. Quando falamos, ela teme que eu adoce a personagem. É comovente vê-la fazer um esforço para ser antipática⁶⁵”.

O trabalho documental de Varda incluiu viagens pelo sul da França, onde conversou e fez uma investigação sobre andarilhos e mochileiros, visitou casas e tirou fotografias do que sua futura personagem poderia encontrar. Ao comentar sobre seu processo de pesquisa e criação, a cineasta se compara a uma escritora. “Eu faço como os escritores quando não estão escrevendo, eles se documentam para o próximo livro. Eu faço pesquisas, eu faço caminhadas, visito pessoas, converso e aprendo sobre as coisas⁶⁶”.

A estrada percorrida por Varda seria a mesma desbravada por Mona. Os encontros entre a protagonista e aqueles que cruzam seu caminho são intercalados por 13 *travellings* (quando a câmera se desloca sobre um trilho), todos da direita para a esquerda, ao som da trilha sonora composta especialmente para o filme por Joanna Bruzdowicz. Nesse retrato em movimento, os encontros que Varda experimentou ao realizar suas pesquisas para o filme acabam ecoando nos de sua

⁶⁴ “Hier, j'avais préparé des questions que Assoun posait à Mona avec des réponses pathétiques du genre: “Je suis toute seule”. Ou bien: “Où est ton père?” et Mona répondait: “Il m'a abandonnée”. Alors Assoun improvisait: “Il n'aurait pas dû. C'est pas bom ça. Il n'aurait pas dû”. On ne tournait pas. Mais ce petit mélo aidait Assoun à devenir le protecteur d'une Mona abandonnée. Sa bonté naturelle s'épanouissait à vue d'œil”. (VARDA in: Um jour sous le ciel, Cahiers du Cinema, edição 378, de dezembro de 1985, p.12, tradução livre)

⁶⁵ “C'est ce que j'aime chez Sandrine. l'énergie avec laquelle ele fait les choses physiques de ce rôle. Porter le sac à dos, réparer ses bottes, et accepter les cheveux sales, les ampoules. Quand on parle, elle a peur que j'adoucis le personnage. C'est touchant de la voir faire des efforts pour être même antipathique”. Idem.

⁶⁶ “Je fais comme les écrivains quand ils n'écrivent pas, ils se documentent pour leur livre suivant. Je fais des enquêtes, je me balade, je vais visiter des gens, je parle, j'apprends des choses”. Trecho retirado de dossiê sobre o filme realizado pelo Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC), p.4. Disponível em https://www.cnc.fr/cinema/education-a-l-image/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre/sans-toit-ni-loi-de-agnes-varda_304260. Acesso em 23/02/2021.

personagem. Em entrevista de 1985, ela conta que se colocou como uma das testemunhas que veem Mona passar:

Uma das características do roteiro é ter inventado uma personagem (Mona) que eu não controlo totalmente. Eu mesma escolhi a personagem, mas não a conheço — e nunca a entendi por completo. E o filme é como um relacionamento, esse abismo que não pode se cruzar. Mesmo as testemunhas do filme que se aproximam dela, depois se distanciam um pouco, procuram-na, caçam-na, a julgam severamente, mas não deixam de ser pessoas muito simpáticas... Todos eles acabam tendo visões contraditórias sobre ela e acabam se deparando com sua recusa em se comunicar com eles. (...) Talvez seja disso que mais me orgulho: ter descoberto antes de começar a filmar que o filme seria nômade e que minha posição como autora tinha que ser como a das testemunhas que vêem Mona passar. E talvez seja por isso que tenhamos conseguido transmitir ao público e à crítica seus próprios papéis como testemunhas de Mona. Não é apenas um filme que eles estão assistindo, é Mona.⁶⁷

Há quem veja Mona como uma estranha, há quem a estupe, há quem tenha inveja de sua liberdade, há quem a olhe com curiosidade, há quem a trate com repulsa ou pena. Como ressalta Flitterman-Lewis, Varda desconstrói a visão cinematográfica tradicional ao dispersar o olhar sobre Mona em uma série de visões parciais. Enquanto cada um desses observadores enxergam Mona de ângulos diferentes, o mesmo faz o espectador.

Ao dar a cada uma das testemunhas o poder de autorizar um olhar, o filme divide a enunciação em vários componentes. Nesse sentido, a posição do espectador não está ligada ao masculino ou ao feminino especificamente; o retrato de Mona atravessa as linhas de gênero⁶⁸. (FLITTERMAN-LEWIS, 1996, p.309)

O retrato que o espectador compõe de Mona é formado não só por esse caleidoscópio de olhares, mas também sobre seus encontros ao longo do filme, em que habitantes da região de Nîmes se misturam a atores profissionais. A

⁶⁷ “One of the characteristics of the scenario is to have invented a character (Mona) whom I don’t entirely control. I myself chose the character but don’t totally know—and won’t ever completely understand. And the film is like this relationship, this gulf that can’t be crossed. Even the film’s witnesses who approach her, then distance themselves a bit from her, seek her out, hunt her down, judge her severely but are nonetheless very nice people . . . all of them end up having contradictory views of her and ultimately come up against her refusal to communicate with them. (...) Maybe that’s the thing I’m proudest of: to have figured out before beginning to shoot that the film would be nomadic and that my position as auteur had to be like that of the witnesses who watch Mona go by. And maybe that’s why we’ve been able to pass on to the film’s audiences and critics their own roles as Mona’s witnesses. It’s not just a film they’re watching, it’s Mona”. (VARDA in KLINE, 2013, p.120 e p.121)

⁶⁸ “In giving each of the witness the power to authorize a look, the film fractures enunciation into numerous component parts. In this the spectator’s position is linked to neither male nor female specifically; the composite portrait of Mona traverses gender lines”. (FLITTERMAN-LEWIS, 1996, p.309, tradução livre)

protagonista está sempre de passagem, de carona em carona, sem criar raízes ou fincar âncora em algum destino, mas a forma com que interage com quem cruza seu caminho nos ajuda a desvendá-la. Durante suas andanças, Mona encontra personagens que se conhecem e têm suas próprias histórias: Yolande (Yolande Moreau) trabalha para Tia Lydia (Marthe Jarnias), tia de Jean-Pierre (Stéphane Freiss), assistente de Madame Landier (Macha Méril), em quem Mona desperta curiosidade e repulsa, com o forte cheiro que emana de seu corpo. A mulher bem vestida, de unhas feitas, permite que Mona durma em seu carro e também lhe paga uma refeição.

Em outro momento do filme, Mona conhece Assoun (Yahiaoui Assouna), um tunisiano que trabalha em um vinhedo e, na ausência de seus colegas marroquinos, a acolhe no alojamento fornecido pelo patrão. Assoun então ensina a Mona o seu ofício e ela o ajuda a trabalhar, estabelecendo-se uma ternura entre eles. Mas por pouco tempo: ao retornarem, os colegas de Assoun se recusam a aceitar Mona e ela parte mais uma vez, decepcionada e furiosa. Um de seus únicos momentos de pura alegria e conexão é, curiosamente, com Tia Lydie, dona do casarão onde Yolande trabalha e lhe deixa passar uma noite. Mona veste o avental azul de Yolande e a dona da casa, que não enxerga bem, a confunde com a funcionária. As duas acabam dividindo momentos hilários de conhaque e risadas.



Detalhe das mãos e unhas sujas de Mona, em contraste com as unhas feitas de uma mulher que a acolhe durante sua jornada. As imagens seguintes mostram Mona e Tia Lydie e a protagonista em suas andanças

Ao caminhar sobre a fronteira tênue entre solidão e liberdade, Mona tem o mesmo destino trágico reservado por Clarice a Virgínia, que tem a morte insinuada nas primeiras páginas de *O lustre* e concretizada ao fim do romance. Nas narrativas de Clarice e Varda, o espelho carregado pelo leitor e espectador revela uma sociedade que as repele por fugirem aos padrões e onde não conseguem sobreviver. “Foi a raiva dela que a manteve viva. Mas dizer não a todos a levou à sua morte”, diria Varda sobre Mona, anos depois, em *As praias de Agnès* (2008).

3.3

Cléo

Se para Agnès Varda Mona representava uma personagem que não conhecia e sobre a qual dizia não ter controle, a cineasta experimentara o oposto com Cléo, cantora interpretada por Corinne Marchand com que se tornou, em 1962, a única mulher da Nouvelle Vague francesa.

Eu sabia tudo sobre Cléo; Eu escrevi resmas sobre ela antes e durante as filmagens; Corinne as leu e trabalhei muito próxima com todos os atores. Eu disse, “Para mostrar este momento na vida de Cléo, você tem que preenchê-lo, animá-lo” — uso essa palavra porque a palavra “alma” (âme) está lá de alguma forma, não sei como — para animar quem é Cléo, o que ela viveu, sua idade, sua juventude, seus relacionamentos, suas referências quando ela diz algo. Tudo isso pode ajudar um ator⁶⁹.

Em *Cléo das 5 às 7*, a personagem vive momentos de angústia à espera do resultado de um exame para diagnosticar um câncer de estômago. Rodado com baixo orçamento, o longa reunia algumas das principais características do movimento artístico do cinema francês que ia na contramão das produções hollywoodianas: luz natural, atores pouco conhecidos do público, roteiro escrito pela própria diretora e ruas como locação no lugar de estúdios.

Em *As praias de Agnès* (2008), Varda conta como surgiu a oportunidade de filmar o longa-metragem com que entraria para a história do cinema francês.

⁶⁹ “I knew everything about Cléo; I’d written reams about her before and during the shooting; Corinne read them, and I worked closely with all the actors. I said, “In order to play this moment in Cléo’s life, you have to fill it up, animate it”—I use that word because the word “soul” (âme) is in there somehow, I’m not sure how— to animate who Cléo is, what she’s lived, her age, her youth, her relationships, her references when she says something. All that can help an actor”. (VARDA in KLINE, 2013, p.121, tradução livre)

Jean-Luc Godard havia acabado de lançar *Acossado* (1962), quando o produtor de cinema francês George de Beauregard lhe perguntou se ele não teria outros amigos que estivessem dispostos a rodar filmes de baixo orçamento como o seu. Godard indicou Jacques Demy, que filmou *Lola* (1961), com Anouk Aimée, e depois sugeriu o nome de Varda a Beauregard.

A encomenda era por um filme barato, em preto e branco. Em 90 minutos de tempo fílmico, o espectador acompanha não só a expectativa pelo resultado do exame, como o devir da personagem principal. Ao perambular sozinha pelas ruas de Paris, a preocupação de Cléo com o exterior e com a validação – do espelho e dos outros – dá lugar à introspecção e a um novo olhar sobre o que a cerca, além de um impulso de questionar sua existência, movido pelo medo da morte e pela consciência de sua própria finitude. “Cléo tem medo de estar com câncer. Eu a segui minuto a minuto. Em tempo real, em uma situação real. Eu queria que o filme combinasse o tempo objetivo, como visto nos relógios onipresentes, e o tempo subjetivo, que Cléo experimenta durante o filme”, explica Varda, em *As praias de Agnès*.

O filme começa com uma sequência em cores em que vemos as mãos de uma cartomante manipulando um baralho de tarô, que lançará previsões sobre o futuro da personagem. Em seguida, o preto e o branco dominam a tela, criando um hiato entre o que é ilusão e a realidade. “Minha ideia era de que a vida nas cartas de tarô era imaginária, uma representação da vida, e a vida real no filme é em preto e branco. Eu queria separar a representação da vida da vida em si”, explica Varda⁷⁰.

Em *Varda por Agnès* (2019), a cineasta explica que o filme é dividido em duas partes: a primeira metade do filme reforça uma imagem convencional e fetichizada da beleza feminina, em que Cléo é objeto do olhar, não só dos demais personagens como do espectador, que testemunha a vaidade da protagonista ao fazer caras e bocas ao escolher um chapéu em uma loja ou ao buscar o próprio

⁷⁰ “My idea was that the life in the Tarot cards is an imaginary life, it’s a representation of life, and real life in the film is in black and white. I wanted to separate this representation of life from life itself”. (VARDA in KLINE, 2013, p.12, tradução livre)

reflexo no espelho e em vitrines. É à medida que Cléo constrói uma nova visão de si mesma que sua imagem é progressivamente inserida em um contexto social.

Ao fim dos primeiros 45 minutos do filme, o devir da personagem de Varda é desencadeado durante um ensaio em seu apartamento, em que Cléo canta “Sans toi”, música composta por Michel Legrand que, no filme, também interpreta o pianista Bob. Morte e isolamento habitam os versos da canção, de autoria da própria Varda. Letra que desperta na personagem uma súbita impressão de mortalidade e solidão, desencadeando uma nova autoconsciência. A câmera de Varda inicialmente exhibe Cléo, em seu vestido branco com plumas, de pé ao lado do piano. Lendo a partitura, ela começa a cantar:

Toutes portes ouvertes	Todas as portas abertas
En plein courant d'air	Ao ar livre
Je suis une maison vide	Eu sou uma casa vazia
Sans toi, sans toi	Sem você, sem você

A câmera então se aproxima lentamente de Cléo. No momento em que Corinne Marchand pronuncia o verso “Belle, en pure perte”, a personagem deixa a partitura de lado e passa a cantar voltada para a câmera. A tela é tomada por seu rosto, sobre um fundo de cortinas pretas, em que Cléo olha na direção do espectador que a observa. Sua voz, inicialmente embalada apenas pelo piano, tem agora a companhia de uma orquestra. Imagem e som preenchem a tela, rumo ao ápice que simboliza morte e renascimento da heroína de Varda.

Belle, en pure perte	Bela, em vão
Nue au coeur de l'hiver	Nua no coração do inverno
Je suis un corps avide	Eu sou um corpo ávido
Sans toi, sans toi	Sem você, sem você
Rongée par le cafard	Roída pela barata ⁷¹
Morte, au cercueil de verre	Morta em um caixão de vidro
Je me couvre de rides	Eu me cubro com rugas
Sans toi, sans toi	Sem você, sem você
Et si tu viens trop tard	E se você chegar tarde demais
On m'aura mise en terre	Eu vou ser colocada no chão
Seule, laide et livide	Sozinha, feia e lívida
Sans toi, sans toi	Sem você, sem você
Sans toi	Sem você

⁷¹ Tradução livre. Cafard, em francês, pode significar também hipócrita.



Corinne Marchand, no momento em que canta *Sans toi*, em cenas de *Cléo*, das 5 às 7

Como em um dos momentos epifânicos que Clarice Lispector reserva às suas personagens, Cléo inicia seu devir no momento em que recusa o papel de mulher clichê – alta, loira e voluptuosa. Como se deixasse de depender do olhar de outros para existir, a personagem se despe de sua feminilidade fetichizada, substituindo a peruca, as plumas e o roupão branco de seda por um vestido preto e um óculos escuros, com que irá flunar pelas ruas de Paris. De objeto do olhar, ela se torna sujeito do olhar, como destaca Varda em entrevista de 1975:

Pois Cléo expressou — e ainda expressa na minha opinião — a busca de uma jovem por identidade e esse é sempre o primeiro passo para reivindicar o feminismo de uma pessoa. Cléo começou baseando todo seu senso de identidade no olhar dos outros; ela era o clichê deles (e conseqüentemente o objeto deles). Cléo é uma mulher-clichê, alta, bonita, loira, curvilínea, portanto, toda a dinâmica do filme gira em torno do momento em que essa mulher se recusa a ser esse clichê, no momento em que ela não quer mais ser vista, mas quer olhar para os outros. Ela arranca os atributos de seu clichê (peruca, vestido de plumas, etc.) e deixa para trás aqueles que a definem dessa forma (seu amante, seu pianista, sua assistente),

sai para a rua vestida de forma bastante normal e começa a olhar. Ela olha para outras pessoas. De sujeito que é observado, ela se torna o sujeito que olha. E imediatamente, quando ela encontra o soldado (que ela não teria notado antes e considerado um intruso), ela estabelece um diálogo⁷².



A personagem, de branco, antes de sua transformação



Cléo, após o devir da personagem: de preto e sem plumas ou peruca

⁷² “For Cléo expressed—and still expresses in my view—a young woman’s search for identity and that is always the first step in claiming one’s feminism. Cléo started out basing her entire sense of self on others’ looks; she was their cliché (and consequently their thing). Cléo is a woman-cliché, tall, beautiful, blond, curvaceous. So the entire dynamics of the film centers on the moment this woman refuses to be this cliché, on the moment when she no longer wants to be looked at, but wants instead to look at others. She tears off the attributes of her cliché (wig, feathery dress, etc.) and leaves behind those who define her in this way (her lover, her pianist, her assistant), walks out into the street dressed fairly normally, and starts looking. She looks at other people. From the looked-at subject she becomes the looking subject. And right away, when she encounters the soldier (whom she wouldn’t have noticed before and considered a nuisance) she establishes a dialogue”. (VARDA in KLINE, 2013, p.73, tradução livre)



Ao flunar pelas ruas de Paris à espera do resultado de seu exame,
Cléo encontra o soldado Antoine

Para Flitterman-Lewis, ao focar em uma personagem que faz a transição de objeto para sujeito do olhar, Varda explora a imagem da mulher como uma construção social, enquanto sua heroína luta pela autoria de sua própria imagem. Desta forma, *Cléo das 5 às 7* problematiza a representação do feminino ao examinar como a imagem da mulher é lida e construída: “Varda conta uma história cinematográfica extremamente prazerosa de assistir, uma história de feminilidade e suas representações sociais que revela tanto sobre a personagem quanto sobre

nós mesmos e a cultura em que vivemos”⁷³. (FLITTERMAN-LEWIS, 1996, p.283)

Ao aceitar a possibilidade da morte, Cléo acolhe a vida e começa a enxergar de outra forma a realidade à sua volta e a questionar sua profissão, sua assistente Angèle e os músicos com que trabalha. A resposta chega quando seu medo do câncer encontra outro medo, o do soldado Antoine, prestes a ir para o campo de batalha, interpretado por Antoine Bourseiller. O relacionamento dos dois não transparece sedução ou romantismo, e sim cumplicidade. São dois ameaçados pela morte — ela pela doença, ele, pela guerra da Argélia, conflito sangrento pela descolonização que culminaria com a declaração de independência argelina, em 1962. A cantora e o soldado conversam sobre o amor e ele lhe explica sua visão de mundo. “Você tem respostas para tudo. É estranho, eu tenho perguntas para tudo”, lhe diz Cléo. Após andarem juntos por Paris, Antoine a acompanha até o hospital. Quando a protagonista enfim encontra seu médico, seu veredito já não a assusta. “Há um momento no hospital em que Cléo chega a um ponto de transparência e pureza e é disso que trata o filme. Ambos estão desarmados, vulneráveis. As pessoas podem começar a se comunicar quando estão neste estado. Cléo descobre o caminho para outra existência, onde outros valores prevalecem. Às vezes, a vida abre um caminho para outro nível de conhecimento. Ela percebe que existem outras coisas que valoriza⁷⁴, diz Varda, em entrevista de 1962.

3.4

Macabéa

A solidão e a inadequação de Virgínia, Mona e Cléo estão presentes na jornada de Macabéa, a protagonista de *A hora de estrela* (1977). Macabéa é uma

⁷³ “Varda tells a cinematic story that is extremely pleasurable to watch, a story of femininity and its social representations that reveals as much about the character as about ourselves and the culture in which we live”. (FLITTERMAN-LEWIS, 1996, p.283, tradução livre)

⁷⁴ “There’s a moment at the hospital when Cléo gets to a point of transparency and purity and this is what the film is all about. They’re both disarmed, vulnerable, people can begin to communicate when they’re in this state. Cléo discovers the way to another existence where other values obtain. Sometimes life opens up a way into another level of knowing. She realizes that there exist other things that she values”. (VARDA in KLINE, 2013, p. 11)

estrangeira em seu próprio país. Uma nordestina que personifica a miséria anônima na cidade grande, o Rio de Janeiro, cartão-postal que não a recebe de braços abertos.

Em entrevista publicada no jornal *O Globo*, em 29 de abril de 1976, um ano e oito meses antes de sua morte, a escritora menciona o processo de criação daquela que seria sua derradeira anti-heroína: “Trato de uma moça nordestina. Eu vi essa moça na feira de nordestinos, em São Cristóvão. Olhei para ela e descobri tudo. Tudo sobre ela, entende? Bastou um olhar”.⁷⁵

Se nas trajetórias das demais personagens de Varda e Clarice aqui analisadas a questão residia na transição de objeto para sujeito do olhar, *A hora da estrela* evidencia a invisibilidade de Macabéa. “Ninguém lhe responde ao sorriso porque nem ao menos a olham”, escreve Clarice. Sozinha no mundo e em uma cidade toda contra ela, a alagoana trabalha como datilógrafa na Rua do Lavradio e divide um quarto com quatro Marias na Rua do Acre, onde ouve dia sim, outro também a Rádio Relógio, que dá “hora certa e cultura”.

Como a nordestina, há milhares de moças espelhadas por cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa. Não notam sequer que são facilmente substituíveis e que tanto existiriam como não existiriam, poucas se queixam e ao que eu saiba nenhuma reclama por não saber a quem. Esse quem será que existe? (LISPECTOR, 1998, p. 14)

Macabéa tem orgulho da profissão, embora ganhe menos do que um salário mínimo. E tem também um namorado, Olímpico, por quem é tratada com indiferença e com um certo ar de superioridade e a quem não ousa dar despesa. Olímpico a troca por sua colega de trabalho, Gloria, e Macabéa sequer se permite sofrer: tristeza é luxo, pensa. E assim segue sua vida, como quem pede licença para existir. Até o dia em que aceita dinheiro emprestado para ir até uma cartomante. Ao ouvir tantas premonições, a nordestina, que nunca tinha tido coragem de ter esperança, sai da casa de madama Carlota grávida de futuro para ser atingida por um carro de luxo minutos depois.

Quem nos conta a trajetória de Macabéa é Rodrigo S.M., único narrador homem na literatura clariceana, que pega “no ar de relance o sentimento de

⁷⁵ Entrevista publicada no jornal *O Globo*, em 29/04/1976, p.33.

perdição no rosto de uma moça nordestina” e decide escrever sua história, sem piedade ou compaixão pelo objeto de sua narração. Nádya Batella Gotlib enxerga em Rodrigo S.M. o contraponto “masculino” para o “feminino” de Clarice, que deságua num “neutro” da personagem.

Assim, o “sentimentalismo” da primeira contrapõe-se a um “racionalismo” do segundo, e ambos, de certa forma, desmascaram-se mutuamente: nem a primeira é tão feminina, nem o segundo é tão masculino, já que tais estereótipos são desmistificados. Ambos contrapõem-se ao neutro de Macabéa, matéria-prima que foge à contingência, enquanto essência vital, à margem da cultura e da própria invenção, já que, sendo a coisa, não precisa forjá-la, ou criá-la: ela é. (GOTLIB, 2013, p. 583)

Rodrigo S.M. conta sua própria história ao traçar a jornada de Macabéa, dividindo com o leitor as angústias inerentes ao processo de criação de uma personagem distante de sua condição social. Assim, o leitor enxerga Macabéa intermediado por um olhar masculino: “teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas”, escreve Clarice por meio de Rodrigo, deixando nas entrelinhas uma ironia ao estereótipo da literatura feminina. Para Evando Nascimento (2012), o conflito do ponto de vista dos gêneros (sentidos discursivo e sexual) está no cerne de *A hora da estrela*: “Trata-se de movimentos simulados, pois uma mulher finge escrever no masculino que finge rejeitar o feminino... A ironia da história escrita por uma mulher (Clarice) e narrada por um homem (Rodrigo) traz à tona a guerra dos gêneros, que se resume em quem pode ou não falar, quem pode ou não escrever?”

O fato é que tenho nas minhas mãos um destino e no entanto não me sinto com o poder de livremente inventar: sigo uma oculta linha fatal. Sou obrigado a procurar uma verdade que me ultrapassa, por que escrevo sobre uma jovem que nem pobreza enfeitada tem? Talvez porque nela haja um recolhimento e também porque na pobreza do corpo e espírito eu toco a santidade, eu quero sentir o sopro do meu além, para ser mais do que eu, pois tão pouco sou. (LISPECTOR, 1998, p.21)

Para Olga de Sá (1979), o narrador é um dos personagens principais, desvendando na narrativa sua problemática interior, ao mesmo tempo em que nos apresenta a protagonista.

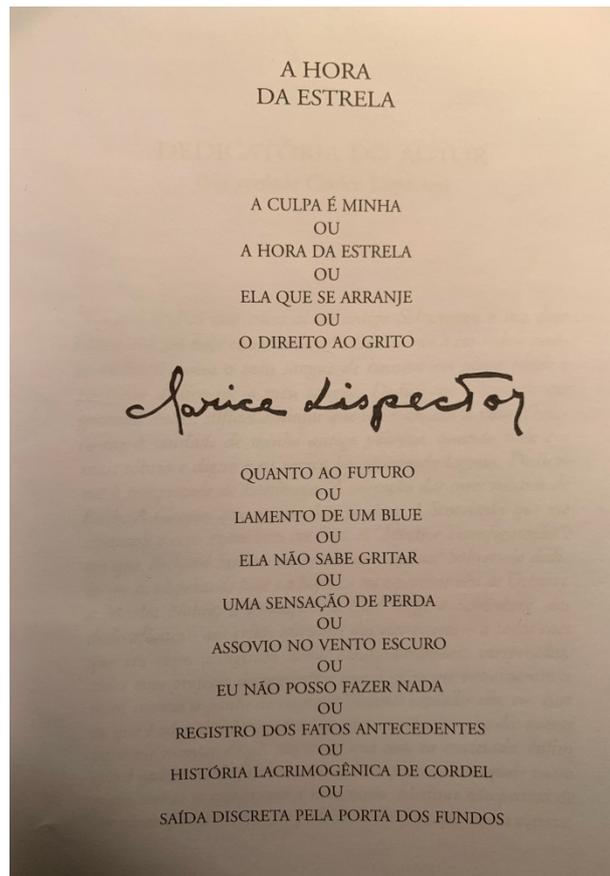
Clarice sabe que todo narrador inventa o mundo à sua imagem e semelhança e o “ele” ou “ela” das fábulas é sempre um disfarce do “eu” escritor. O narrador se *escreve* todo através de Macabéa, por entre seus próprios espantos. Sua

onipotência se estende ao leitor, com o qual dialoga constantemente. (SÁ, 1979, p. 274, grifo da autora)

Como Virgínia, Macabéa morre atropelada ao sair da cartomante que a deixara cheia de esperança com suas premonições. No romance de Clarice pode-se ler um país em que a miséria anônima persiste e a inocência se perde nas grandes cidades. Como observa Berta Waldman, no ensaio *O Estrangeiro em Clarice Lispector: uma Leitura de A Hora da Estrela*, apesar de moldada ao fracasso desde sua apresentação, sua resistência é sugerida desde o início, quando o narrador a identifica ao capim. Sendo o extrato mais resistente da vegetação, é o capim que prepara o solo para o desenvolvimento dos demais extratos vegetais (WALDMAN, 1998). Aos olhos de Clarice, Macabéa é resistência. Macabéa é capim.

O que estava acontecendo era um surdo terremoto? Tinha-se aberto em fendas a terra de Alagoas. Fixava, só por fixar, o capim. Capim na grande Cidade do Rio de Janeiro. À toa. Quem sabe se Macabéa já teria alguma vez sentido que também ela era à toa na cidade incoquistável. O Destino havia escolhido para ela um beco no escuro e uma sarjeta. Ela sofria? Acho que sim. Como uma galinha de pescoço mal cortado que corre espavorida pingando sangue. Só que a galinha foge – em cacarejos apavorados. E Macabéa lutava muda. (LISPECTOR, 1997, p. 81)

A hora da estrela está entre os romances e contos comentados por Hélène Cixous no livro *Reading with Clarice Lispector* (1990), que reúne a tradução para o inglês de seminários sobre a escritora brasileira apresentados pela crítica argelina-francesa na década de 1980. Ao comentar a jornada de Macabéa, Cixous, chama a atenção para um dos 13 títulos possíveis para a obra elaborados por Clarice e elencados em uma das páginas do livro: “O direito ao grito”, exibido logo acima da assinatura da escritora.



Eu quero assinalar algo nesta página: a assinatura de Clarice Lispector vem logo após “O direito de gritar”. O direito de gritar e... é a assinatura de Clarice. De certa forma, Clarice é o grito do texto. Na tipografia desta página surpreendente, no lugar de “ou”, temos a assinatura de Clarice. Sob a assinatura, os sinais impressos continuam. É como uma peça escrita na tradição do cordel, uma espécie de literatura oral, com um ritmo especial, que encontramos ao longo do texto constituída por um sistema de inversões e quase uma espécie de métrica. Lembra-nos de antigas baladas, das origens do teatro e também das canções de ninar. Clarice recria um gênero, uma espécie de espaço literário que desapareceu há muito tempo⁷⁶. (CIXOUS, 1990, p. 146)

Outro entre os 13 títulos, no entanto, poderia dar nome não só à história de Macabéa, como a de outras personagens que povoam as páginas da escritora, em narrativas em que aquelas que estão à margem ganham foco: “Ela não sabe gritar”. Coube à Clarice lhes dar voz. O livro reúne em sua derradeira protagonista

⁷⁶ “I want to remark something else on this page: Clarice Lispector's signature comes right after “The Right to Scream.” The right to scream, and . . . it is Clarice's signature. In a certain way, Clarice is the scream of the text. In the typography of this astonishing page, in place of “or”, we have Clarice's signature. Under the signature, the printed signs continue. It is like a piece written in the tradition of Cordel, a kind of oral literature, with a special rhythm, that we find throughout the text consisting of a system of inversions and almost a kind of metrics. It reminds us of ancient ballads, of the origins of theater as well as of nursery rhymes. Clarice recreates a genre, a kind of literary space that disappeared long ago”. (CIXOUS, 1990, p. 146, tradução livre)

vestígios das personagens que a antecederam. Macabéa tem o mesmo destino trágico de Virgínia (*O Lustre*), idealiza a metrópole que a rejeita, como Lucrecia (*A cidade sitiada*) e também que ser amada, como Lóri (*Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*).

Com a morte de sua heroína, morre também o narrador: “Macabéa me matou”, anuncia Rodrigo S.M., assim como Clarice declarara, em sua última entrevista, concedida ao jornalista Júlio Lerner, em 1 de fevereiro de 1977, nos estúdios da TV Cultura de São Paulo, programa que só iria ao ar após a morte da escritora, em dezembro do mesmo ano: “Eu acho que, quando não escrevo, estou morta”. Clarice acabara de escrever *A hora da estrela*: “Bom, agora eu morri. Mas vamos ver se eu renasço de novo, por enquanto eu estou morta. Estou falando do meu túmulo”.

A jornada de Macabéa, iniciada com a frase “Tudo no mundo começou com um sim”, termina, 87 páginas⁷⁷ depois, justamente com a palavra “Sim”, a partir da qual uma nova história, a ser contada pelo leitor, pode enfim renascer das cinzas de Clarice.

3.5

O riso de Clarice e Varda

Em entrevista de 1974, Varda se queixa da imagem até então reservada à mulher nos filmes, em geral relacionada ao amor: ou estavam apaixonadas, ou iriam se apaixonar ou tinham o coração partido. Diferentemente de personagens masculinos, segundo ela, que protagonizavam tramas sobre amizade ou sua relação com o trabalho: “Ela tem um emprego, mas nunca é o tema principal. Na maioria dos filmes, a principal preocupação é a relação da mulher com o amor. E isso deve

⁷⁷ Edição de 1998, pela editora Rocco.

ser mudado. Eu realmente acho que devemos nos preparar como mulheres e como público⁷⁸”.

Nos anos seguintes, Varda contribuiria com personagens como Cléo e Mona para desconstruir essa imagem. A personagem presente no cinema-ensaio de Varda é cantora, comerciante, mãe, divorciada, andarilha. São vários tons do feminino que emanam de um enlace entre literatura e cinema que é a marca de sua obra, em que sua voz em *off* provoca o público sobre o papel da mulher ontem e hoje, traçando um retrato incisivo da condição feminina em uma sociedade patriarcal. Seu trabalho é citado como inovador por Deleuze, ao lado de cineastas como Chantal Akerman e Michele Rosier:

As autoras, as diretoras, não devem sua importância a um feminismo militante. O que mais conta é a maneira como inovaram no cinema dos corpos, como se as mulheres tivessem de conquistar a fonte de suas próprias atitudes e a temporalidade que lhes corresponde como *gestus* individual ou comum. (DELEUZE, 1990, p.236)

Já em Clarice pode ser observada uma diferença entre a mulher retratada em seus contos – como Ana, de “Amor” – e aquela que protagoniza seus romances. A primeira representa a dona de casa tradicional, de classe média, que exerce a partir das fronteiras do lar uma resistência por vezes silenciosa ao papel que lhe foi dado. Já a segunda não tem filhos e na maior parte das vezes não está ligada a um homem pelo casamento. Até mesmo Joana, de *Perto do Coração Selvagem* (1943), apesar de se casar com Otávio, por fim abre mão do marido para sua amante Lídia, que dele engravida. Como defende Lucia Helena, “sujeito, escrita e história serão examinados, na obra clariceana, como elementos de uma trajetória de escrita, a partir dos quais fala um sujeito feminino singular na cena histórica literária brasileira e internacional, no trânsito entre a autoria (a autoridade da autoria?) e o ficcional”. (HELENA, 2006, p.25 e p.26)

Em “Felicidade Clandestina”, conto publicado em 1971, é em primeira pessoa que a escritora descreve uma menina, futura mulher, em um caso de amor com a literatura. O texto narra o sadismo e as humilhações impostas por uma

⁷⁸ “She has a job but it is never the main theme. In most films the main concern is a woman’s relationship with love. And that should be changed. I really think we should prepare ourselves as women and as audience”. (VARDA in KLINE, 2013, p. 57)

criança que usa um exemplar de *As reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato, para exercer sobre a narradora uma espécie de tortura, ao prometer emprestá-lo, sem de fato lhe entregá-lo como esperado. A história se passa em Recife, cidade onde Clarice morou quando criança com os pais e as duas irmãs.

Mas que talento tinha para a crueldade. Ela toda era pura vingança, chupando balas com barulho. Como essa menina devia nos odiar, nós que éramos imperdoavelmente bonitinhas, esguias, altinhas, de cabelos livres. Comigo exerceu com calma e ferocidade seu sadismo. Na minha ânsia de ler, eu nem notava as humilhações a que ela me submetia: continuava a implorar-lhe emprestados os livros que ela não lia. Até que veio para ela o magno dia de começar a exercer sobre mim uma tortura chinesa. Como casualmente, informou-me que possuía *As reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato. Era um livro grosso, meu Deus, era um livro para se ficar vivendo com ele, comendo-o, dormindo-o. E, completamente acima de minhas posses”. (LISPECTOR, 2016, p.393)

A expectativa da felicidade estava no livro e em todo o ritual de leitura e magia que este exerce sobre crianças e adultos. É a sensação de clandestinidade, do poder exercido sobre si pela literatura, que Clarice descreve ao enfim por as mãos em seu objeto de desejo.

Chegando em casa, não comeci a ler. Fingia que não o tinha, só para depois ter o susto de o ter. Horas depois abri-o, li algumas linhas maravilhosas, fechei-o de novo, fui passear pela casa, adiei ainda mais indo comer pão com manteiga, fingi que não sabia onde guardara o livro, achava-o, abria-o por alguns instantes. Criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade. A felicidade sempre iria ser clandestina para mim, parece que eu já pressentia. Como demorei! Eu vivia no ar... Havia orgulho e pudor em mim. Eu era uma rainha delicada. Às vezes sentava-me na rede, balançando-me com o livro aberto no colo, sem tocá-lo, em êxtase puríssimo. (LISPECTOR, 2016, p. 393)

Clarice revisita com os olhos do presente o seu passado. No componente mais libidinal do conto, a relação leitora-livro é descrita como uma relação homem-mulher: “Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante”. (LISPECTOR, 2016, p.396) A mulher Clarice descreve assim a dimensão secreta da leitura e seu poder transformador.

Pode-se dizer que foi a partir de tal potência — da literatura e do cinema — que os olhares de Agnès Varda e Clarice Lispector contribuíram para ressignificar o Outro feminino. Por meio de complexos retratos como os de Virgínia, Mona, Cléo e Macabéa, as mulheres Clarice e Varda escreveram mulher, como propôs Hélène Cixous em seu ensaio “O riso da Medusa”. Seus leitores e espectadores olharam de

frente personagens que desviam do padrão, caminham à margem em busca da reinvenção de si mesmas, ainda que não sorriam ao final.

Nesse processo, a escritora e a cineasta levam o espectador e as próprias mulheres a questionar o papel que lhes vem sendo ditado ao longo dos anos. Aos olhos estrangeiros de Clarice e Varda, Virgínia, Mona, Cleo e Macabéa são resistência. Elas são capim.

4

Água viva nas praias de Agnès

Se abrissemos as pessoas, encontraríamos paisagens.
Mas se abrissem a mim, encontrariam praias⁷⁹.

Agnès Varda

Quando eu morrer então nunca terei nascido e vivido:
a morte apaga os traços de espuma do mar na praia⁸⁰.

Clarice Lispector

Para além do olhar especulador e das personagens femininas que emergem em suas obras, no diálogo proposto entre Clarice Lispector e Agnès Varda é possível identificar rastros de uma narrativa em que brotam traços como flexibilidade e apagamento da ideia de roteiro e de linearidade, tanto temporal quanto da trama como um fio que se possa seguir. Guiada pelo acaso em filmes como *Mur Murs* (1981), *Catadores e eu* (2000) e *Visages Villages* (2017), para citar documentários de diferentes etapas de sua carreira, Varda produziu um cinema feito a partir de peças de um quebra-cabeças cinematográfico que transmitem um significado mesmo quando não se encaixam. O olhar da cineasta é o que as une e lhes dá sentido. Nas páginas de Clarice, por sua vez, em romances como *Perto do Coração Selvagem* (1944), *A Paixão Segundo G.H.* (1964) e *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* (1969), o que se passa na mente de suas personagens é o que importa. Pode-se dizer, nesse contexto, que o cinema e a literatura que produziram estão focados no processo, para além do produto em si.

Duas de suas obras, no entanto, se destacam nesta galeria de narrativas fragmentadas. Varda, que ao longo de sua trajetória teceu o retrato de pessoas e suas paisagens, muitas vezes inseparáveis umas das outras, em *As praias de Agnès* (2008) aponta a câmera para si mesma, inaugurando uma forma de autodocumentário mediado por suas lembranças. “As recordações são como uma nuvem de moscas, pedaços desordenados de memória”, ela diz, em determinado

⁷⁹ Em *As praias de Agnès* (2008)

⁸⁰ Em *Água Viva* (1973)

momento do filme. Se Varda mira no seu passado, Clarice busca capturar o instante em *Água viva* (1973), monólogo em primeira pessoa, sem capítulos, que, apesar de ser fruto de dois anos de gestação e ter recebido outros dois nomes e versões antes de vir à luz, parece ter sido escrito – e pode ser lido – de um só fôlego. “Quero a experiência de uma falta de construção. Embora este meu texto seja todo atravessado de ponta a ponta por um frágil fio condutor – qual? o do mergulho na matéria da palavra? o da paixão? Fio luxurioso, sopro que aquece o decorrer das sílabas. (LISPECTOR, 2019, p.41)

Ambas as obras têm em comum o fragmento e o caráter experimental, em que tanto a cineasta como a escritora refletem sobre o ato de criar e revisitam palavras e cenas com que compuseram suas trajetórias. Nesse processo, subvertem as regras do cinema e da escrita, num exemplo de resistência ao que Ronald Barthes classificou como o fascismo da linguagem.

4.1

A chave para a prisão da língua

O escritor e filósofo francês definiu a linguagem como objeto em que se inscreve o poder, por meio de sua expressão obrigatória: a língua. “A linguagem é uma legislação, a língua é seu código”, disse Barthes, em 1978, durante sua aula inaugural para o Collège de France. Ao citar a língua francesa, que, por sua estrutura, “implica uma relação fatal de alienação”, o filósofo citou exemplos como a obrigação de se escolher sempre entre o masculino e o feminino, “o neutro e o complexo me são proibidos”, e a obrigação de se marcar a relação com o outro por meio do *tu* ou *vous*, “o suspense afetivo ou social me é recusado”.

Mas a língua, como performance de toda a linguagem, não é nem reacionária, nem progressista: ela é, simplesmente: fascista; o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer. Assim que ela é proferida, mesmo que na intimidade mais profunda do sujeito, a língua entra a serviço de um poder. Nela, infalivelmente, duas rubricas se delineiam: a autoridade da asserção, o gregarismo da repetição. (BARTHES, 1980, p.14)

Para Barthes, ao ser proferida, a língua entra a serviço de um poder, em que o sujeito, ainda que na sua intimidade, recolhe ao falar os estereótipos que nela se

arrastam, e se torna ao mesmo tempo mestre e escravo, ao alojar-se na servidão dos signos e assentir o que repete.

O que Barthes classifica como fascismo da linguagem, no contexto da língua francesa de Varda, ecoa, de certa forma, na reflexão que a escritora, artista e psicóloga Grada Kilomba propõe para o que ela define como a problemática das relações de poder e violência na língua portuguesa, matéria-prima de Clarice. Em carta incluída na edição brasileira de *Memórias da plantação* (2019), a autora elabora um glossário com uma série de terminologias que, segundo ela, quando escritas em português revelam uma falta de reflexão e teorização da história e herança coloniais e patriarcais. Seu objetivo é contextualizar a tradução da obra e as alternativas utilizadas para contornar a ausência de termos que em outras línguas, como o inglês e o alemão, já foram reinventados ou criticamente desmontados. Entre as palavras listadas está, por exemplo, “sujeito”, cujo original em inglês (*subject*) não tem gênero, e que, na tradução para o português, é reduzido ao gênero masculino, sem permitir variações no gênero feminino (*sujeita*) ou nos vários gêneros LGBTQIA+ (*sujeitxs*), que seriam identificados como erros ortográficos. O mesmo ocorre com a palavra “objeto” (*object*, em inglês), também entre as citadas pela autora. Ainda que as considerações de Grada Kilomba sejam voltadas às heranças do período colonial que se refletem em episódios de racismo no cotidiano – seu glossário abrange palavras herdadas e repetidas sem que se reflita sobre o peso e a história que carregam, como negra/o e escrava/o⁸¹ – sua reflexão aqui se justifica pela urgência com que coloca a necessidade de se criar uma nova linguagem.

(...) a língua, por mais poética que possa ser, tem também uma dimensão política de criar, fixar e perpetuar relações de poder e violência, pois cada palavra que usamos define o lugar de uma identidade. No fundo, através das suas terminologias, a língua informa-nos constantemente de quem é *normal* e de quem é que pode representar a *verdadeira condição humana*. (KILOMBA, 2019, p.14, grifos da autora)

⁸¹ Para Grada Kilomba, em português, embora esteja ligado à história colonial, o termo *negra/o* tem sido usado como o único correto, enquanto, em inglês, a palavra *Black* é usada para se distanciar de terminologias coloniais, como *Negro* ou *N-word*, e sublinhar o fato de que não se trata de uma cor, mas de uma identidade política. Na tradução de sua obra para o português, a autora também opta pelo termo *escravizada/o* no lugar de *escrava/o*, por entender que o primeiro descreve o processo político ativo de desumanização, enquanto o segundo descreve o estado de desumanização como a identidade natural das pessoas que foram escravizadas.

Seja no português de Clarice ou no francês de Varda, portanto, a língua aprisiona. E a chave para a liberdade, segundo Barthes, está na literatura, que o escritor e filósofo descreve como uma trapaça da língua, uma revolução permanente da linguagem que nos permite ouvir a língua fora do poder em que está inserida.

Entendo por *literatura* não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela visio portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro. (BARTHES, 1980, p.16)

Um dos filósofos norteadores do pós-estruturalismo francês, Barthes questionou, no fim da década de 60, a supremacia do autor como uma instância autoritária. No ensaio “A morte do autor” (1968), o filósofo define a escrita como algo neutro, “esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve”. O movimento que “mata⁸²” esse autor pluraliza essa autorização, abrindo espaço para novos discursos e para a permuta entre culturas. Anos depois, ao abordar as forças da liberdade que residem na literatura, Barthes ressalta que estas não dependem do engajamento político do escritor e sim do trabalho de deslocamento que este exerce sobre a língua.

Um escritor — entendo por escritor não o mantenedor de uma função ou o servidor de uma arte, mas o sujeito de uma prática — deve ter a teimosia do espia que se encontra na encruzilhada de todos os outros discursos, em posição *trivial* com relação à pureza das doutrinas (*triviais* é o atributo etimológico da prostituta que espera na intersecção de três caminhos). Teimar quer dizer, em suma, manter ao revés e contra tudo a força de uma deriva e de uma espera. E é precisamente porque ela teima, que a escritura é levada a deslocar-se. (BARTHES, 1980, p.25 e p.26)

A teimosia das autoras Clarice e Varda reside na capacidade de se “transportarem para onde não se é esperado”, como Barthes descreve o significado de *deslocar-se*. Ambas lançam mão, na escritura e na cinescrita que produzem, da mudança de perspectiva, em que rompem com a sequência temporal para atingirem

⁸² A mesma discussão foi levantada por Michel Foucault (1994), em seu texto “O que é um autor?” (1992), em que propõe que o vazio deixado pela “morte do autor” seja preenchido pela *função autor*, construída em diálogo com a obra, em que um nome de autor não é simplesmente um elemento num discurso, mas sim exerce um papel em relação aos discursos, manifesta o acontecimento de um certo conjunto de discursos.

um estado permanente de espanto. Nesse processo, jogam com o imprevisível ao apresentar diferentes perspectivas de leituras do mundo ao leitor/espectador. Enquanto Varda deixa visíveis aos espectadores os imprevistos que encontra pelo caminho, Clarice se debate com o indizível, o irrepresentável, buscando desvios, margens e entrelinhas. A escritora subverte até mesmo as regras gramaticais, ao iniciar um livro com uma vírgula e terminá-lo com dois pontos, como em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), ao começar uma obra com seis travessões, em *A Paixão Segundo G.H.* (1964), ou posicionar vírgulas e letras minúsculas ou maiúsculas em desacordo com as regras gramaticais, em mais de um de seus textos, entre eles *Água Viva* (1973), quebrando com a hierarquia da pontuação. Pela literatura, desafia a opressão da gramática, rompe com as regras que aqueles que imprimem a palavra no papel são obrigados a seguir. Em trecho de crônica publicada no *Jornal do Brasil*, em 4 de fevereiro de 1968, Clarice pede ao linotipista que não a corrija.

Desculpe eu estar errando tanto na máquina, primeiro é porque minha mão direita foi queimada. Segundo, não sei por quê. Agora um pedido: não me corrija. A pontuação é a respiração da frase, e minha frase respira assim. E, se você me achar esquisita, respeite também. Até eu fui obrigada a me respeitar. Escrever é uma maldição. (LISPECTOR, 2019, p.87)

Em Varda, sua frase cinematográfica respira não só pelo seu encadeamento de imagens, mas também pelas nuances de sua voz. Como aponta Consuelo Lins (2007), a cineasta, ao lado de Chris Marker, foi uma das primeiras a integrar experiências subjetivas nos próprios filmes, por meio de uma narração em *off* ensaística que ia de encontro à narração tradicional, à “voz de Deus”, da autoridade, que tudo via e sabia sobre personagens e situações que compunham as imagens na tela.

Segundo Lins, se hoje a narração em *off* feita por uma mulher pode parecer banal, esse procedimento inexistia na tradição do cinema documental. Foi *Salut les cubains* (1963), documentário construído a partir de 1.500 fotografias capturadas durante alguns meses em Cuba, que marcou as primeiras intervenções sonoras de Varda. Nos filmes seguintes da cineasta, a narração em *off* de modo ensaístico seria sua forma de levar à tela sua experiência de mundo, da vida e de si.

Desde que o documentário tornou-se falado, no final dos anos 20, desde que as imagens tornaram-se ilustrações de um comentário, que a voz que narra é uma voz masculina. Em *Saudações, cubanos*, Varda não apenas ousa falar, mas expressa no que diz engajamento, afetividade e humor. Reivindica para si o filme, distanciando-se de qualquer objetividade, deixando claro que se trata de uma certa maneira de olhar o mundo em um determinado momento da história. (LINS, 2007, p.151)

A voz de Varda encontra eco no que Barthes definiu como a “escritura em voz alta”, em *O prazer do texto* (1973). Aquela que, “transportada pelo grão da voz”, é capaz de ser matéria da arte de conduzir o próprio corpo. Seu objetivo, escreve Barthes, não é a clareza das mensagens, e sim um “texto onde se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não a do sentido, da linguagem”. (BARTHES, 2015, p.78) Para o filósofo e crítico francês, seria justamente no cinema que tal escritura vocal poderia ser encontrada mais facilmente:

Basta com efeito que o cinema tome *de muito perto* o som da fala (é em suma a definição generalizada do grão da escritura) e faça ouvir na sua materialidade, na sua sensualidade, a respiração, o embreçamento, a polpa dos lábios, toda uma presença do focinho humano (que a voz, que a escritura sejam frescas, flexíveis, lubrificadas, finamente granuladas e vibrantes como o focinho de um animal), para que consiga deportar o significado para muito longe e jogar, por assim dizer, o corpo anônimo do ator em minha orelha: isso granula, isso acaricia, isso raspa, isso corta: isso frui. (BARTHES, 2015, p.78)

É justamente o grão da voz de Varda, seu som e sua materialidade que unem texto e imagem em prol de um cinema ensaístico, em que a cineasta pôs em prática, assim como Chris Marker, a “câmera-caneta” preconizada pelo crítico e diretor de cinema francês Alexandre Astruc. O termo foi cunhado no artigo “Nascimento de uma nova vanguarda: a “caméra-stylo”, publicado em 1948, em que Astruc indicava um futuro em que o cinema poderia ser pensado como uma realização concentrada no autor, a um só tempo diretor/ roteirista/ produtor em seus “escritos diretos sobre a película”:

O cinema está a caminho de tão simplesmente tornar-se um meio de expressão, isso o que foram todas as artes antes dele, isso o que foram em particular a pintura e o romance. Após ter sido sucessivamente uma atração de feiras, uma diversão análoga ao teatro de boulevard, ou um meio de conservar imagens da época, ele se torna, pouco a pouco, uma linguagem. Uma linguagem, ou seja, uma forma na qual e pela qual um artista pode exprimir seu pensamento, por mais que este seja abstrato, ou traduzir suas obsessões do mesmo modo como hoje se faz com o ensaio ou o romance. É por isso que eu chamo a esta nova era do cinema a *Caméra-stylo*. Essa imagem tem um sentido bastante preciso. Ela quer dizer que o cinema irá se

desfazer pouco a pouco dessa tirania do visual, da imagem pela imagem, da narrativa imediata, do concreto, para se tornar um meio de expressão tão flexível e sutil como o da linguagem escrita. (...) Haverá cinemas como hoje há literaturas, pois o cinema como a literatura, antes de ser uma arte particular, é uma arte que pode exprimir qualquer setor do pensamento. (...) O autor escreve com a câmera como o escritor escreve com a caneta⁸³.

No livro *O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil – anos 1950 e 1960* (2018), Jean-Claude Bernardet explica que o texto de Astruc teve o papel de um verdadeiro manifesto que abriu caminho para, alguns anos mais tarde, a ideia de cinema de autor. Em 1954, ano em que Varda fez sua estreia no cinema com *La Pointe Courte*, François Truffaut escrevia o artigo “Uma certa tendência no cinema francês”, no *Cahiers du Cinema*. O alvo eram adaptações literárias que se configuravam como cinema de roteirista, tendência que ia de encontro ao cinema praticado na época, em que filmes forçavam diretores a se submeter ao domínio de uma dramaturgia rígida seguida pelos roteiristas, sem espaço para o exercício livre do estilo do autor. O que os críticos do *Cahiers du Cinema* buscavam, enfim, era um cinema-cinema, e não um cinema reflexo da literatura.

O cinema não está aí para contar histórias que a literatura pode contar tão bem quanto ele. Querem um cinema livre da trama, como já queriam cineastas de vanguarda nos anos 1920. (...) Pensavam na possibilidade de um discurso cinematográfico que tivesse a mesma complexidade dos originais e, essencialmente, num discurso cinematográfico que, saindo da ficção, pudesse tratar de assuntos abstratos complexos até então reservados à linguagem escrita. (BERNARDET, 2018, p. 23 e p. 26)

É em *As praias de Agnès* que a liberdade da trama e da cinescrita de Varda parecem atingir seu ápice, ao retratar temas abstratos como memória, luto, inspiração. O filme é um exemplo de como a cineasta exerce sua “escritura em voz alta”, assim como em *Água Viva* as frases de Clarice respiram como nunca antes haviam respirado. Ambas as obras são fluidas como o mar a que seus títulos remetem, vão e vem sem uma trama definida ou uma ordem cronológica estabelecida. A escritora e a cineasta – que em obras anteriores retratam a existência e resistência daqueles que são estranhos ao mundo, à realidade e aos padrões que os cercam – são enfim as estranhas em (ou fora de) foco.

⁸³ ASTRUC, A. “Nascimento de uma nova vanguarda: a caméra-stylo”. (Artigo original: *L'écran français* n. 144, 30 de março de 1948). Traduzido por Matheus Cartaxo. Disponível em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>. Acesso em: 31/03/2021.

4.2

Os espelhos de Agnès

Nos primeiros minutos de *As praias de Agnès*, espelhos em diferentes formatos são postos sobre a areia de uma praia na Bélgica, enquanto Varda caminha para trás, como que em direção ao seu passado, movimento que repete em outras cinco sequências do filme. Espelhos que refletem sua imagem, a praia, o mar, a equipe que a acompanha. Espelhos que trazem o passado para o presente e levam o presente para o passado. “Quem somos, como nos vemos e como os outros nos enxergam?”, pergunta a cineasta, então com 79 anos, colocando-se de corpo e alma à frente das câmeras.

A resposta viria nos 110 minutos seguintes, em que, ao retornar às praias que marcaram sua vida, a única mulher da Nouvelle Vague francesa faz uma reflexão sobre arte, vida e cinema a partir dos lugares em que esteve e das pessoas que encontrou pelo caminho. “Em *Catadores e eu*, já tinha feito breves aparições. Desta vez eu me atirei, desempenhando meu próprio papel”⁸⁴.



Varda, com sua câmera portátil, filma espelhos em *As praias de Agnès*

⁸⁴ “In *Gleaners and I*, I had already made brief appearances. This time I threw myself in, playing my own role”. Trecho retirado de notas de produção de acompanhamento a edição americana do DVD de *As praias de Agnès*, distribuído em 2010. (p.11)



Varda em três dos momentos do autodocumentário em que caminha para trás, olhando para a câmera: em uma praia, no pátio de sua casa na Rue Daguerre e na Pont des Arts, em Paris

Suas reflexões sobre seu legado são intercaladas por encenações de seu passado. A ordem dos fragmentos, no entanto, não obedece a uma cronologia. O espectador é transportado pela memória de Varda que, como a Madeleine de Proust, parece involuntária: um dos espelhos fincados na areia lhe remete ao armário da mãe e ao seu rangido ao ser aberto; o píer de Venice Beach, em Los Angeles, lhe traz à tona recordações como “moscas desorientadas”; o pátio de sua casa na Rue Daguerre lhe transporta a diferentes episódios de sua trajetória, pessoal e profissional. Epicentro de mais de 50 anos de histórias a serem contadas, o pátio foi reconstruído em estúdio, da forma como Varda o encontrou, em 1951, e nos anos seguintes.

No autocumentário – rodado entre agosto de 2006 e junho de 2008 em várias locações, como Bélgica, Sète, Los Angeles, Noirmoutier e Paris – acaso e roteiro se misturam. Ainda que guiada por sua memória, a cineasta conta, durante uma entrevista concedida em 2009, que boa parte do filme foi roteirizada e planejada, como quando seis caminhões de areia foram jogados sobre o asfalto da Rue Daguerre, em Paris, transformando em uma praia a rua onde mora e onde fica a sede de sua produtora, Ciné-Tamaris.

Em outros momentos, no entanto, ela se deixou levar pelo imprevisto, em um filme que ela própria classifica como híbrido, ou seja, no meio do caminho entre o documentário e a ficção. Uma cinescrita de si em que seu olhar para os outros também está presente, como quando visita sua casa de infância em Bruxelas, na Rue de l’Aurore. No filme, ela diz que rever a casa não lhe tocou particularmente. O então dono do imóvel e sua coleção de trens em miniatura é o que acaba lhe chamando a atenção e ganhando espaço em seu mosaico cinematográfico, como ela conta em entrevista de 2009:

Eu lembro de me deixar ser perturbada, como quando fui à minha casa de infância: eu visitei o jardim, e me lembrei de minha irmã, e depois encontrei o homem que mora hoje na casa com sua esposa. Eles eram colecionadores de pequenos trens, e como tenho a alma de uma documentarista, não resisti. Eu fiz perguntas e fiz com que falassem sobre como os encontraram, quanto custam, o valor da coleção. Então eu enceno muitas coisas, é organizado, mas também sou aberta para o que acontece⁸⁵.

⁸⁵ “I remember to let myself be disturbed, like when I go to my childhood house: I visit the garden, and I remember my sister, and then I meet the man who lives there and his wife. They are collectors of little trains, and since I have the soul of a documentarist I can’t stop myself. I question them, I make them speak about how they found them, how much they cost, the value of the collection—and



Areia é jogada sobre o asfalto da Rue Daguerre, onde Varda encena um dia de trabalho em sua produtora Ciné-Tamaris, em *As praias de Agnès*

A narração subjetiva, em primeira pessoa, conecta imagens do presente àquelas que a cineasta captou ao longo de sua vida, e sobre as quais Varda faz uma reflexão. Como a própria cineasta define nas notas de produção de acompanham a edição americana do DVD de *As praias de Agnès*, distribuído em 2010, o projeto se estrutura a partir da ideia de um quebra-cabeças, em que ela escrevia a narração e inventava o filme dia após dia e trechos de filmes antigos encontravam seu espaço, ao lado de pequenas tomadas artesanais improvisadas: “À mistura de imagens vem o som da minha narração, gravada em vários locais com vários tons de voz, sem falar no som, totalmente diferente, dos filmes e entrevistas mais antigos. O próprio tema do filme é formado por essas justaposições”⁸⁶. (VARDA, 2010, p.11)

Em sua voz, humor e leveza convivem com o peso e a tristeza, presente quando relembra os momentos ao lado do marido, também cineasta, Jacques Demy, morto em 27 de outubro de 1990, em decorrência de complicações da Aids, um dia após Varda terminar as filmagens de *Jacquot de Nantes* (1991), em que a cineasta evoca a infância e a vocação para o cinema daquele com quem dividiu boa parte da vida. Em *As praias de Agnès*, Varda divide com o espectador as imagens capturadas

I’m gone! So I stage a lot of things, it’s organized, but open to things happening”. (VARDA in KLINE, 2013, p.194, tradução livre)

⁸⁶ To the mix of images comes the sound of my narration, recorded in various locations with various tones of voice, not to mention the sound, altogether different, of the older films and interviews. The subject of the film itself is formed by these juxtapositions. (VARDA, 2010, p.11, tradução livre)

nos dias que antecederam a morte de Demy: ela filma de perto seu cabelo, sua pele, seu olho, dizendo, em *off*, que, como cineasta, não haveria outra forma de viver aquele momento: “O cabelo como uma paisagem, suas mãos, seus sinais. Tinha necessidade de filmar isso. A sua própria matéria. Jacques a morrer, mas Jacques ainda vivo”.

Como quando “filmou com uma mão a outra mão”, Varda se aproxima da forma com que Rancière (2012) define a imagem: nunca uma realidade simples. Para o filósofo francês, no cinema, nos deparamos com relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois, a causa e o efeito. Nesse contexto, pode-se dizer que é nesse enlace entre a palavra e imagem, entre o dizível e o visível, que está a força da cinescrita de Varda. “Essas operações mobilizam funções-imagem diferentes, sentidos distintos da palavra-imagem. Dois planos ou encadeamentos de planos cinematográficos podem, assim, depender de uma imagéité diferente. E, inversamente, um plano cinematográfico pode pertencer ao mesmo tipo de imagéité⁸⁷ que uma frase romanesca ou um quadro”. (RANCIÈRE, 2012, p.14)

A articulação entre imagem e imaginação permeia os 110 minutos de *As praias de Agnès*, em que a cineasta faz uma reflexão sobre a vida e também sobre os filmes que produziu ao longo dos anos, sempre às margens do cinema comercial. Para contar sua história, subverte a cronologia: vai e volta no tempo, enquanto a narrativa avança, unindo os fragmentos de sua história. “Atrai-me muito essa ideia de fragmentação. Corresponde verdadeiramente a certos aspectos da memória”, diz, em certo momento do filme.

Ao reunir os pedaços com que constrói seu autorretrato, Varda revisita os personagens e as vielas de Pointe Courte, cenário de seu primeiro filme, e também o Rio Sena, onde se lembra da Paris da época da ocupação alemã, em que, na escola, durante o bombardeio, as aulas continuavam no porão. O filme é também um olhar sobre sua trajetória não só como cineasta, mas também como mulher. A mulher apaixonada pelo pai de Rosalie, sua filha mais velha, que devolveu as cartas que ela

⁸⁷ Imageité: neologismo conceitual do francês que designa relações entre os elementos e as funções de uma imagem. (RANCIÈRE, 2012, p.12 e p.13)

lhe enviara, e que nunca foram lidas. A mulher que criou a filha sozinha e depois com o marido, Jacques Demy, com quem teve Mathieu, o filho que ela diz ter visto crescer nas telas. A mulher que lutou pelo direito de outras mulheres por trás e à frente das câmeras.

Em outros momentos, divide a tela com o cineasta Chris Marker, outro expoente do cinema-ensaio francês. Recluso, Marker não dava entrevistas e não se deixava fotografar, expressando suas opiniões por meio da tira do gato Guillaume, que publicava em jornais franceses. É assim que o espectador enxerga Marker ao lado de Varda: na forma de um gato e com sua voz mixada no computador. Ele pergunta a Varda por que ela preferiu o cinema à fotografia. “Eu me lembro de querer as palavras. Eu pensei que se você colocasse imagens e palavras lado a lado você teria cinema. Claro que logo aprendi que era outra coisa. Usei minha imaginação e me lancei”, Varda responde.



Varda conversa com Marker, exibido na tela como o gato Guillaume

A cinescrita de si de Varda termina em uma cabana, com paredes e teto erguidos com películas de um filme com “atores bons e bonitos” que, segundo Varda, foi um fracasso de bilheteria. Catadora que é, recuperou os pedaços de filme que são atravessados pela luz, que a envolve. “Agora eu sinto que eu moro no cinema. O cinema é a minha casa”, diz. Ao fim do autodocumentário, após parte dos créditos, a cineasta é surpreendida pela visita de amigos e vizinhos que lhe desejam feliz aniversário e lhe dão de presente 80 vassouras, uma para cada ano de vida completado até então. Ao som da *Sinfonia inacabada*, de Schubert, ela se

diverte e reflete sobre passado, futuro e presente, ao posar para uma foto, dentro de uma foto, dentro de uma foto. A vida seria, assim, uma eterna performance em que fragmentos do passado estão contidos no retrato do presente.

“Tudo isso acabou de acontecer e já é passado. A sensação é de misturar instantaneamente o presente à imagem que restará. Eu me recordo enquanto vivo”.
(VARDA, em *As praias de Agnès*)



4.3

Ensaio sobre tela e papel

Na obra de Varda, texto e imagem caminham lado a lado em prol de um vetor ensaístico, que em *As praias de Agnès* atinge seu ápice: nesse ensaio sobre tela, a cineasta se desvencilha de formas estéticas tradicionais, tornando-se personagem de si mesma, mesclando cenas documentais e encenações em prol de sua narrativa.

Para Sarah Yakhni, os filmes de Varda se estruturam em função de estratégias de abordagem comum a todos, como uma narrativa autorreferenciada, a proliferação de ideias e associações que engendram um fluxo peculiar e a explicitação do processo de criação em seu curso. Aspectos que, considerados em conjunto, nos levam ao conceito de ensaio. (YAKHNI, 2014, p.31)

Em *O filme ensaio, desde Montaigne e depois de Marker*, Timothy Corrigan explica que a falta de rigor formal leva os ensaios e filmes-ensaio a geralmente não oferecer os tipos de prazer associados a formas estéticas tradicionais, como a narrativa ou a poesia lírica. “Em vez disso, tendem a reflexões intelectuais que

muitas vezes insistem em respostas mais conceituais ou pragmáticas, bem distantes das fronteiras dos princípios de prazer convencionais”. (CORRIGAN, 2015, p. 9) Ainda assim, segundo o autor, nos últimos 30 anos os filmes-ensaio atraíram mais atenção e se deslocaram das margens para o centro da cultura cinematográfica.

De suas origens literárias até suas revisões cinematográficas, o ensaístico descreve as atividades de múltiplos níveis de um ponto de vista pessoal como uma experiência pública. Antecipado em memórias, sermões e crônicas mais antigos, a origem mais reconhecível do ensaio é a obra de Michel de Montaigne (1533-1592), cujas reflexões sobre seu cotidiano e seus pensamentos surgem, significativamente, no vernáculo francês das ruas em vez de no discurso alatinado da academia. (CORRIGAN, 2015, p.9)

O autor considera que, de Montaigne a Varda e Chris Marker, as características do filme ensaístico incluem a impressão em película de uma voz e visão pessoais, subjetivas. Segundo Corrigan, desde *L'opéra mouffe* e *Cléo das 5 às 7*, Varda trabalhou o terreno do filme-ensaio ao longo de vários projetos.

Os filmes de Agnès Varda oferecem um mapa quase único do movimento histórico do filme-ensaio, de sua associação ao cinema francês dos anos 1950 até seu desenvolvimento e expansão contínuos no presente digital. (CORRIGAN, Timothy. 2015, p.73)

Sarah Yakhni, por sua vez, detecta em Theodor W. Adorno características do ensaio que reverberam na obra da cineasta, em que seus filmes são vinculados à esfera dos afetos e seus pontos de partida relacionados a motivações pessoais.

As narrativas de Varda são sempre situadas, fragmentadas, sem pretensões de generalizações ou totalizações. Circunscritas no âmbito pessoal, ao próximo, estão sempre se desenvolvendo passo a passo e, se o ponto de partida está dado, o de chegada é um devir que se constitui pelo filme, por uma realidade que ele constrói. (YAKHNI, 2014, p.36)

Em seu texto *O ensaio como forma*, Adorno sublinha o caráter fragmentário do ensaio. “É inerente à forma do ensaio sua própria relativização: ele precisa se estruturar como se pudesse, a qualquer momento, ser interrompido. O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplinar a realidade fraturada”. (ADORNO, 2012, p. 35)

Para Adorno, o ensaio “não apenas negligencia a certeza indubitável, como também renuncia ao ideal dessa certeza”, é um gênero em que “o pensamento não

avança em um sentido único”; ao contrário, faz vários movimentos que se entrelaçam, tornando o pesquisador um pensador “que nem sequer pensa, mas faz de si mesmo o palco da experiência intelectual.” (ADORNO, 2012, p. 30)

Nesse contexto, assim como as epifanias de personagens femininas e o olhar especulador sobre o Outro, o fragmento pode ser considerado outro ponto de intersecção entre Agnès Varda e Clarice Lispector. Tanto *As praias de Agnès* como *Água viva* são pensados a partir de fraturas e podem ser enxergados como um ensaio sobre a vida e a (cine) escritura, em que ambas partem de pedaços para falar do todo. São narrativas fragmentadas em que diferentes peças são unidas pela voz de Varda e pela escrita de Clarice, em constante devir.

Tanto a cineasta como a escritora constroem tais narrativas a partir de suas experiências pessoais, sem, no entanto, serem escritas autocentradas. São processos de produção de subjetividade que não terminam com um ponto final do livro ou com a subida dos créditos no cinema. É uma (cine) escrita que não cessa, e sim continua com leitores e espectadores.

No caso de *Água viva*, o mosaico foi estruturado com a ajuda da amiga Olga Borelli, que apoiou Clarice na organização de suas anotações e inspirações. A obra dialoga com o vetor ensaístico presente em *As praias de Agnès* por trazer à tona indagações, nem sempre respondidas – “E eis que te faço perguntas e muitas estas serão, porque eu sou uma pergunta”. (LISPECTOR, 2019, p.48) – e por estar centrado mais no processo de sua construção do que em seus fins.

Escrevo-te em desordem, bem sei. Mas é como vivo. Eu só trabalho com achados e perdidos. (...) Eu não tenho enredo de vida? sou inopinadamente fragmentária. Sou aos poucos. Minha história é viver. (LISPECTOR, 2019, p.76)

4.4

O sussurro de Clarice para a vida

Produzido a partir de fragmentos, como o filme de Varda, *Água Viva* não tem forma, assim como o animal marinho que lhe empresta o nome. Sem começo, meio ou fim, Clarice cata pensamentos em sua mente e os transpõe para o papel na tentativa de captar o instante, como se o leitor estivesse lendo um livro no momento em que está sendo escrito.

Meu tema é o instante? Meu tema de vida, procuro estar a par dele, divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou e precários os momentos – só me comprometo com vida que nasça com o tempo e com ele cresça: só no tempo há espaço para mim. A palavra é minha quarta dimensão. (LISPECTOR, 2019, p.28)

Em seus instantes mágicos, nem sempre conectados um ao outro, Clarice se depara com a dificuldade de traduzir o agora numa linguagem sequencial, como se a própria linguagem a impedisse de transpor para o papel o que se passa em sua cabeça. É um livro também, desta forma, sobre o ato (e a agonia) de escrever. “Minhas desequilibradas palavras são o luxo de meu silêncio. Escrevo por acrobáticas e aéreas piruetas – escrevo por profundamente querer falar. Embora escrever só esteja me dando a grande medida do silêncio”. (LISPECTOR, 2019, p.30)

Na obra, assim como Varda, a escritora medita sobre seu ofício de inventar a verdade e seu esforço de capturar e estranhar a palavra, e assim alcançar seu sentido, tendo o inconsciente como essência. E assume o improvisado, como um “jazz em fúria” diante da plateia, em que se torna “uma máquina de escrever fazendo ecoar as teclas secas na úmida e escura madrugada”.

Quero escrever-te como quem aprende. Fotografo cada instante. Aprofundo as palavras como se pintasse, mais do que um objeto, a sua sombra. Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras – limiar da estrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer. (LISPECTOR, 2019, p.31)

A versão publicada em 1973, no entanto, é muito distante da gestada inicialmente por Clarice, que chegou a pensar em nunca editá-la, como relatou em depoimento ao Museu da Imagem e do Som: “Esse livro passei três anos sem coragem de publicar achando que era ruim, porque não tinha história, porque não tinha trama”. Incapaz de chegar a uma decisão definitiva, a escritora pediu conselhos a amigos como Nelida Piñon, Fauzi Arap e José Américo Motta Pessanha, filósofo e professor. Este último, em carta endereçada a Clarice, de 5 de março de 1972, escreve ter dificuldade de julgar *Objeto gritante*, nome que a escritora dera ao manuscrito à época, explicando que o livro lhe provocou uma insegurança por escapar “a padrões habituais que facilitem confronto e julgamento”. Um material heterogêneo que suscitou a impressão de bricolagem, um repúdio, ainda que provisório, pelo trabalho de ficção. “Tentei situar o livro: anotações? pensamentos? trechos autobiográficos? uma espécie de diário (retrato

de uma escritora em seu cotidiano)? No final achei que é tudo isso ao mesmo tempo⁸⁸. Um de seus temores era de que a amiga expusesse a intimidade de maneira excessiva. Sua intervenção teria sido decisiva para a transformação de *Objeto gritante* em *Água Viva*.

Pergunto – se é que é justo e oportuno fazê-lo – e então, o que virá depois? Você continuará a ser seu próprio tema, diretamente apresentado, face desnuda sem as máscaras das personagens? Ou voltará a falar de si através de outras vozes, multiplicando seu mistério e sua perplexidade no jogo de espelhos das personagens? Creio que, na medida em que escrever tem sido vital para você, dispensá-lo talvez seja arriscar-se ao mar alto de si mesma sem munir-se de boia ou bote. Mas penso que isso talvez signifique uma espécie de libertação – a das muletas – para andar sozinha (o que significa à beira do silêncio). (AMÉRICO, in LISPECTOR, 2019, p.137)

Antes de o *Objeto gritante* de Clarice se tornar *Água Viva*, no entanto, ganhara o nome de *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*. Assim se chamava a versão entregue pela escritora ao professor Alexandre Eusebio Severino, em uma tarde de julho de 1971, para que fosse traduzido para o inglês. No ensaio “As duas versões de *Água viva*”, ele conta que a tradução não se efetuou e o livro, tal qual fora escrito, nunca foi publicado: de 188 páginas foi reduzido para cem, em que foram retiradas sobretudo referências pessoais. A profissão da narradora também foi modificada: de escritora ela passa a uma pintora que se lança no ato de escrever.

Nossa conversa, extremamente franca e aberta, foi determinada, e agora reconheço, pelos aspectos autobiográficos do livro. Não cessaria ainda naquela tarde a força criadora que a obra recém-concluída sondara, com o auxílio da personalidade descarnada, os mistérios do mundo e do ser para além do pensamento, lá onde só as palavras conseguem penetrar. (SEVERINO, in LISPECTOR, 2019, p.142)

O que interessa neste capítulo, no entanto, mais do que as transformações sofridas no original de Clarice, ao se despir de seus rastros autobiográficos, é identificar nas linhas que restaram e se transformaram em *Água viva* os rastros de seu monólogo com a vida. Assim como Varda, Clarice inova e subverte as regras da escrita para dar luz à sua narrativa, esgarça palavras e pontuações numa reflexão sobre a escritura em que podem ser encontradas pegadas deixadas por obras que compõem o seu legado.

⁸⁸ Trecho de carta enviada por José Américo Motta Pessanha a Clarice Lispector, em 5 de março de 1972, in LISPECTOR, 2019. p.134

Como a Laura de “A imitação da rosa”, a narradora de *Água viva* se depara com uma flor, “do mais vivo rosa”, e a descreve como uma pessoa: dona de uma beleza que “alargava o coração”, orgulhosa de sua corola toda aberta e das pétalas “que era com uma altivez que se mantinha quase ereta”. Até que, assim como sua personagem, Clarice narra um momento epifânico germinado a partir da relação íntima que se estabeleceu entre a narradora e a flor, que com tanto amor era observada que passava dias sem murchar, durando em beleza e vida uma semana inteira, até dar sinais de cansaço e morrer.

Foi com relutância que a troquei por outra. E nunca a esqueci. O estranho é que a empregada perguntou-me um dia à queima-roupa: “e aquela rosa?” Nem perguntei qual. Sabia. Esta rosa que viveu por amor longamente dado era lembrada porque a mulher vira o modo como eu olhava a flor e transmitia-lhe em ondas minha energia. Intuíra cegamente que algo se passara entre mim e a rosa. (LISPECTOR, 2019, p.60)

Há rastros de Clarice em Laura ou vice-versa? Essa é a questão que pode ser levantada pelo leitor ao colocar as duas obras – o conto e o romance – em diálogo. Nas páginas de *Água viva* estão rastros também de Ana do conto “Amor”, dona de casa que, após ver um cego mascando chicletes na rua, se refugia no Jardim Botânico, no Rio de Janeiro, onde se transforma em meio ao silêncio, à penumbra dos ramos, ao zumbido de abelhas e aves. “Agora que o cego a guiara até ele, estremecia nos primeiros passos de um mundo faiscante, sombrio, onde vitórias-régias boiavam monstruosas⁸⁹”, escreve Clarice no conto, cenário que emerge novamente em *Água viva*, desta vez na narração em primeira pessoa da pintora/escritora: “No Jardim Botânico, então, fico exaurida. Tenho que tomar conta com o olhar de milhares de plantas e árvores e sobretudo da vitória-régia. Ela está lá. E eu a olho.” (LISPECTOR, 2019, p.67)

Esse mesmo olhar captura o que poderia ser a semente da qual germinaria Macabéa, protagonista de *A hora da estrela*, que seria publicado quatro anos depois: “Se tomar conta do mundo dá muito trabalho? Sim, por exemplo: obriga-me a me lembrar do rosto inexpressivo e por isso assustador da mulher que vi na rua. Com os olhos tomo conta da miséria dos que vivem encosta acima”. (LISPECTOR, 2019, p.67) *Água viva* pode ser lido, desta forma, como um objeto que não grita e sim

⁸⁹ Trecho do conto “Amor” (LISPECTOR, 2016, p.151)

sussurra o diálogo de Clarice com a vida, refletido em sua escritura e suas personagens. “Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada”. (LISPECTOR, 2019, p.37)

4.5

O fragmento como resistência

Tanto nas praias de Agnès, como no objeto gritante de Clarice é possível identificar, desta forma, rastros de uma narrativa que se importa não com os fins, mas com o meio. Não com o resultado, e sim com o processo, numa resistência à arte como linha de montagem e forma de produção. Daí a escritora ter sido constantemente descrita como hermética, tendo afirmado ao jornalista Júlio Lerner, na última entrevista concedida antes de sua morte, nunca ter feito concessões. Ser muitas vezes incompreendida era o preço que pagava, assim como para Varda esse preço seria a dificuldade de financiar seus projetos. “É duro suportar os custos e a responsabilidade de uma produção. Há de se atingir um delicado equilíbrio entre imaginar um filme, financiá-lo e pagá-lo”, ela diz, em *As praias de Agnès*.

Nesse processo, em que ambas valorizavam o perder-se e não o encontrar-se, o tempo e o discurso fragmentário são subversores: vão na contramão do produtor de objeto útil que trabalha com o tempo linear, com começo, meio e fim, e um objetivo final.

Como boas catadoras, Clarice e Varda recolhem as sobras do cotidiano e pensam a cultura e a visão a partir do recolhimento das sobras, do olhar dos vencidos e não dos vencedores, e praticam um despojamento narcísico ao iluminar Outros e Outras. Suas obras são, enfim, espelhos, que modificam o olhar de espectadores e leitores que os carregam pelo caminho.

São microrrelatos como os contados por Varda que, nesse contexto, tomam o lugar das grandes narrativas, aproximando-se de uma dimensão política que reside mais na capacidade de romper a ordem sensível estabelecida do que nos temas abordados e no seu propósito militante, semelhante àquela entendida por Jacques Rancière.

Para Rancière (2014), podemos imaginar a arte não mais adaptada para servir fins políticos, e sim formas políticas reinventadas por referência às múltiplas maneiras pelas quais as artes visuais inventam olhares, organizam corpos em locais específicos e os fazem transformar os espaços que atravessam.

O filósofo aponta ainda dois sentidos da palavra política: seja pelo tema abordado e pela situação de injustiça que desvenda, seja pela estratégia de uma abordagem artística, como forma de acelerar ou desacelerar o tempo, encolhendo ou expandindo o espaço, harmonizando ou não o olhar e a ação, encadeando ou desencadeando o antes e o depois, o dentro e o fora. (RANCIÈRE, 2014, p.103)

Rancière enxerga o cinema como político ainda pela forma como reconfigura aquilo que chama de Partilha do Sensível, ou seja, a “lei implícita que governa a ordem sensível, define lugares e formas de participação num mundo comum”, bem como determina o que é visível, o que pode ser dito, ouvido, pensado ou feito. Nesse contexto, as práticas artísticas são “maneiras de fazer” que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade. Para o filósofo, a questão da ficção é, antes de tudo, “uma questão de distribuição de lugares”.

A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc. Existe portanto, na base da política, uma “estética” que não tem nada a ver com a “estetização” da política própria à “era das massas” de que fala Benjamin. (...) É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. (RANCIÈRE, 2009, p.16)

A obra de Agnès Varda poder ser entendida como política, na concepção de Rancière, pela reconfiguração da partilha do sensível que suscita. Essa transformação reside na sua capacidade de transformar os lugares, o tempo, o espaço, as pessoas e as vozes que têm ou não direito a aparecer na tela. Ou ainda quando a cineasta questiona as fronteiras entre realidade e ficção, ou traz rostos anônimos para o primeiro plano.

Os comentários do filósofo francês têm como base a esfera do cinema, mas podem servir também como lentes para se enxergar a literatura praticada por Clarice. Ao iluminar o comum e o transformar em outro lugar, a escritora e a

cinemista produzem um cinema e uma literatura em favor do partilhamento de sensibilidade. E assim contribuem para modificar, com suas histórias, a forma como nos enxergamos e enxergamos o mundo. O gesto de Clarice está numa escrita que é impressa no corpo de outros, capaz de produzir múltiplas subjetividades e, também, assumir uma multiplicidade de vozes. Uma “escrita de nós”, inscrita em papel.

Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o âmagos dos outros: e o âmagos dos outros era eu. (LISPECTOR, 2020, p.498)

5

Povoando a solidão

Gosto de misturar a realidade e a representação⁹⁰.

Agnès Varda

Eu te invento, realidade⁹¹.

Clarice Lispector

Em 20 de outubro de 1976, chovia e Clarice usava um vestido de camurça quando foi entrevistada por João Salgueiro e pelos compadres Affonso Romano de Sant’anna e Marina Colasanti, em depoimento gravado no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. “Quero saber que valor tem isso depois que eu morrer”, ela diz, em certo momento. A importância de 1 hora e 45 minutos daquele encontro talvez não esteja apenas no conteúdo em si, mas também na oportunidade de revisitar essa conversa entre amigos, viajar no tempo e imaginar Clarice, fumando um cigarro, bebendo refrigerante e certas vezes perdendo o fio da meada, esquecendo-se do que estava a falar, para então lançar frases que comporiam para sempre o seu arquivo. “Uma vez me perguntaram como eu escrevia e respondi: não tem pessoas que cozem para fora? Pois eu cozo para dentro”. Temos apenas a sua voz e a de seus interlocutores para reconstruir aquele momento. O suficiente, no entanto, para perceber como Clarice parecia estar à vontade e depositava confiança naqueles à sua volta. A autora tinha então 56 anos, escrevia *A hora da estrela*, e morreria cerca de 14 meses depois.

Antes de sua partida, gravaria uma última entrevista com o repórter Júlio Lerner, da TV Cultura⁹², em fevereiro de 1977, raro registro seu em filme, som e cores. No programa, só divulgado após sua morte, o espectador não enxerga o jornalista: Lerner aparece apenas uma vez, de perfil, do lado direito da tela. Clarice está à sua frente e o desafia com o olhar e com frases, por vezes curtas e

⁹⁰ Em Varda por Agnès (2019)

⁹¹ Em Água Viva (1973)

⁹² O vídeo da entrevista está disponível em: https://tvcultura.com.br/videos/5101_panorama-com-clarice-lispector.html. Acesso em 21/03/2021.

desconcertantes, enquanto fuma um cigarro sentada em uma cadeira de couro com sua bolsa no colo. Não parece estar à vontade e mantém o semblante sério e formal, enquanto a câmera de TV a perscruta, se aproxima e se afasta, exibindo sua mão direita queimada e marcada pelo incêndio em seu apartamento no Leme, Zona Sul do Rio de Janeiro, provocado por um cigarro que ficou aceso enquanto dormia. Quando Lerner pergunta como Clarice encara o fato de a considerarem hermética, a escritora responde: “Eu me compreendo. De modo que não sou hermética para mim”. Viver Clarice ultrapassava, de fato, qualquer entendimento.

Ao contrário da escritora, muitas foram as entrevistas e programas em vídeo em que Agnès Varda emitiu opiniões e depoimentos sobre seu trabalho e suas motivações. Uma delas também é capaz de levar o espectador em uma viagem no tempo: a que concedeu, em 1969, ao lado da escritora, cineasta e filósofa Susan Sontag⁹³. Ambas estavam com seus filmes em exibição no Sétimo Festival de Cinema de New York: *Duets for Cannibals*, o primeiro de Sontag, filmado na Suécia, e *Lions Love*, filmado nos Estados Unidos e definido por Varda como a história de três jovens atores que vão para Hollywood em busca de sucesso e vivem juntos uma vida conjugal tranquila. Pela TV, o trio acompanha o assassinato de Robert Kennedy durante sua campanha, em junho de 1968. Ao apresentar as cineastas, o anfitrião do programa Camera Three, James Macandrew, da CBS, define ambos os filmes como “interessados no grotesco”, antes de passar a palavra a Jack Kroll, editor da revista Newsweek. Visivelmente incomodada, Varda reage: “Os atores, bem... Viva, Jim Rado e Jerry Ragni⁹⁴ não são pessoas grotescas de forma alguma. Eles têm cabelos compridos e vivem como pessoas livres”, diz Varda. “Você parece ofendido porque algumas pessoas são diferentes”, completa. Jack Kroll, que ao longo da entrevista as interromperia mais de uma vez e cujos comentários provocariam trocas de olhares entre Varda e Sontag, indaga por que as pessoas deveriam se interessar por pessoas que costumavam estar à margem da cultura em geral e de repente são encontradas em seu filme. Sontag, sai, então, em

⁹³ O vídeo da entrevista está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k-MzzNX3DoY>. Acesso em 20/03/2021.

⁹⁴ Janet Susan Mary Hoffmann, conhecida como Viva, é uma atriz e escritora estadunidense, que ganhou fama como uma das musas de Andy Warhol. Jim Rado e Jerry Ragni, por sua vez, foram autores e atores do musical Hair, que estreara em 1967.

defesa de Varda: “Eu discordo completamente de você, Jack, pois uma das coisas que mais gosto nos filmes de Agnès é que eles são dos poucos filmes que tenho visto em muito tempo em que reconheço pessoas de verdade”. A resposta de Sontag, embora dada em 1969, seria capaz de sintetizar a alma do trabalho que Varda realizaria até o fim da vida.

Se, como define Deleuze, um encontro é a mesma coisa que um devir ou núpcias, quando a solidão do trabalho é povoada, pode-se considerar que tais episódios protagonizados por Clarice e Varda são exemplos de como os caminhos – e a potência – de uma conversa dependem de seus interlocutores. Desta forma, imaginar um encontro entre essas duas mulheres que marcaram a história da literatura e do cinema seria uma forma de povoar essa solidão, reunindo fragmentos, como fez Clarice em *Água viva*, e misturando realidade e ficção, como Varda ao longo de sua carreira. Nesse contexto, os trechos compilados no diálogo transcrito neste capítulo foram retirados de entrevistas e obras de ambas, em que o encontro entre a cineasta franco-belga e a escritora brasileira, ainda que fictício, brota das entrelinhas.



Clarice durante entrevista na TV Cultura



Varda participa de programa da CBS

5.1

Um diálogo em devir

Caso tivessem se encontrado em 1976, Clarice Lispector teria 56 anos e Agnès Varda, 48. Naquele ano, a escritora recebera em 23 de abril um prêmio pelo conjunto de sua obra oferecido pela Fundação Cultural do Distrito Federal, e iniciara a escrita das notas que resultariam no romance *A hora da estrela*. É a amiga Olga Borelli quem reúne, organiza e datilografa suas anotações em papel. Nesse mesmo ano, Agnès Varda viaja ao Irã para gravar algumas das cenas de *Uma canta a outra não*, filme escrito e filmado por ela que conquistaria o grande prêmio do Taormina Film Fest, na Itália, um ano depois. O filme foi uma forma de Varda declarar que “Bobigny foi mais importante do que 68”, numa referência ao processo de 1972 em que uma adolescente, estuprada na periferia de Paris, foi acusada de aborto clandestino, desencadeando debates e protestos pela legalização do aborto. Varda, que estava nos Estados Unidos durante os eventos de maio de 68 na França, identifica 1972 como mais uma virada política para ela e para mulheres francesas em geral.

A pergunta escolhida para dar início a este diálogo inventado (como a verdade almejada por Clarice) foi feita pela escritora à amiga e romancista Nélida Piñon. A entrevista foi uma das realizadas por Clarice e publicadas nas revistas *Manchete* e *Fatos & Fotos*, nas décadas de 60 e 70, para complementar seu orçamento doméstico. Clarice dizia não gostar de dar entrevistas. “As perguntas me constroem, custo a responder, e, ainda por cima, sei que o entrevistador vai deformar fatalmente minhas palavras”. (LISPECTOR, 2020, p.69) Acabou, no entanto, se lançando no jornalismo e se colocando no papel de entrevistadora, mais por necessidade financeira do que por gosto. As perguntas e respostas aqui transcritas foram tiradas de seus contextos originais, com o objetivo de manter uma linha, ainda que tênue, de diálogo entre Agnès Varda e Clarice Lispector. É, portanto, uma ficção construída a partir de frases reais, em que os pensamentos da cineasta e da escritora convergem.

Clarice: Você é feminista? O que reivindica para a mulher brasileira⁹⁵?

Agnès: Sempre fui feminista, sempre lutei pela igualdade. Não estávamos falando apenas sobre nascimentos (*em Uma canta, a outra não*), estávamos falando sobre mulheres maltratadas, estupro, assédio. Acolhemos mulheres para se expressarem. Esse é todo o problema: que as mulheres ousem falar abertamente. (...) Os primeiros filmes femininos costumavam ser reclamações. Já tinha alguma experiência na época de *Uma canta, a outra não*, e optei por fazer um filme sobre a amizade das mulheres, seu vigor, seu bom humor. Digamos que eu era um ativista feliz⁹⁶.

Clarice: Sou uma mulher que sofre, como todas as outras pessoas do mundo, as mesmas dores e os mesmos anseios. Eu nunca pretendi assumir atitude de superintelectual. Eu nunca pretendi assumir atitude nenhuma. Levo uma vida muito corriqueira. Crio meus filhos. Cuido da casa. Gosto de ver meus amigos, o resto é mito⁹⁷.

Agnès: As mulheres podem ser artistas profissionais. Não me sinto uma mulher anormal. Eu vivo como outras mulheres. Quando as pessoas me dizem: "Por que não há mais mulheres fazendo filmes?" Fico surpresa. Não tiro nada da minha vida de mulher para fazer filmes.⁹⁸

Clarice: Eu não queria que meus filhos sentissem a mãe-escritora, mulher ocupada, sem tempo para eles, procurei que isto nunca acontecesse. Eu sentava

⁹⁵ Pergunta feita durante entrevista com Néida Piñon. (LISPECTOR, 2007, p.49)

⁹⁶ "J'ai toujours été féministe, j'ai toujours lutté pour l'égalité. On ne parlait pas que des naissances, on parlait des femmes battues, des viols, du harcèlement. On accueillait les femmes pour qu'elles s'expriment. C'est tout le problème: que les femmes osent prendre la parole. Maintenant elles osent le faire en société. (...) Les premiers films de femmes, c'était souvent des plaintes. Moi j'avais déjà un oeu d'expérience au moment de *L'Une chante, l'autre pas*, et j'ai choisi de faire un film sur l'amitié des femmes, leur vigueur, leur bonne humeur. Disons que j'étais une militant joyeuse". Trecho retirado de entrevista publicada na edição 745, de junho de 2018, p.21 e p.22, da Cahiers du Cinema.

⁹⁷ Trecho de carta de Clarice escrita à amiga Olga Borelli, (GOTLIB, 2013, p.544)

⁹⁸ "Women can be professional artists. I don't feel like an abnormal woman; I live like other women. When people say to me, "Why aren't there more women making films?" I'm astonished. I don't take anything away from my life as a woman to make films". (VARDA in KLINE, 2013, p.8)

num sofá, com a máquina de escrever entre as pernas e escrevia. Eles, pequenos, podiam me interromper a qualquer momento. E como interrompiam⁹⁹.

Agnès: Quando filmei Daguerreotypes, Mathieu Demy era pequeno. Eu o tinha tido já um pouco tarde e não queria deixá-lo, por isso, foi conveniente filmar no bairro, estava sempre perto de casa. Os comerciantes deixaram-nos filmar nas suas lojas, mas insisti em usar a minha eletricidade, passava a extensão pela fenda da caixa do correio e todas as manhãs a puxava pela rua para ir até o café, à padaria, ao vendedor de acordeões, ao sujeito que vende relógios. (...) Decidi não ir além dos 90 metros. Era o limite. À noite, puxávamos o cabo, recolhíamos os projetores, deixávamos a extensão pendurada e eu voltava para casa. E desligava a eletricidade. Uma vez contei a história deste longo cabo elétrico, de 90 metros, e alguém me disse: “Você não queria era cortar o cordão umbilical”. Talvez fosse verdade¹⁰⁰.

Clarice: Como é que começa em você a criação, por uma palavra, uma ideia? É sempre deliberado o seu ato criador? Ou você de repente se vê escrevendo? Comigo é uma mistura. É claro que tenho o ato deliberador, mas precedido por uma coisa qualquer que não é de modo algum deliberada¹⁰¹.

Agnès: O que me move? É motivação, inspiração, desejo de criar. Bem, isso não parou. Mas não sabemos exatamente. O que sei é que o desejo é a essência da vida. A inspiração é a essência da criação. Então, como isso acontece? Você sabe..., podem ser coisas vagas invadindo o cérebro, podem ser alguns pensamentos. E, às vezes, é apenas uma emergência. (...) Mas às vezes são coisas mais simples que me inspiram, como a vida cotidiana.¹⁰²

⁹⁹ Trecho de entrevista publicada no jornal O Globo, em 29/04/1976, p.33.

¹⁰⁰ Trecho de *As praias de Agnès* (2008)

¹⁰¹ Pergunta feita durante entrevista com Fernando Sabino. (LISPECTOR, 2007, p.32)

¹⁰² What keeps me on? It's motivation, inspiration, desire of creating. Well, it hasn't stopped. But we don't know exactly. But what I know is that desire is the essence of life. Inspiration is the essence of creating. So how does it come? You know... It can be vague things invading the brain, it could be some thoughts. And sometimes it's just an emergency. (...) But sometimes it's more simple things that inspired me, like everyday life. Trecho da apresentação feita por Agnès Varda durante o TEDx Venice Beach. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HmGap7-RxdA> Acesso em 21/03/2021.

Clarice: Sim, esta é a vida pela vida. Mas de repente esqueço o como captar o que acontece, não sei captar o que existe senão vivendo aqui cada coisa que surgir e não importa o quê: estou quase livre de meus erros. Deixo o cavalo livre correr feroso. Eu, que troto nervosa e só a realidade me delimita. (...) Quem me acompanha que me acompanhe: a caminhada é longa, é sofrida mas é vivida, porque agora te falo a sério: não estou brincando com palavras. Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente. Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada¹⁰³.

Agnès: Gosto de pensar que num documentário vi e usei imagens que não entendo, e que nunca vou entender. É preciso ter sempre olhos e ouvidos abertos, para capturar o que a realidade oferece e que somos incapazes de inventar¹⁰⁴.

Clarice: Eu me considero uma amadora, porque só escrevo quando tenho vontade. Já passei quase dez anos sem escrever. Você não, é uma profissional no melhor sentido da palavra. Você se sente uma profissional¹⁰⁵?

Agnès: Achei que juntando palavras a imagens obteríamos cinema. Claro que rapidamente percebi que não era a mesma coisa. Até os 25 anos, só tinha visto uns 9 ou 10 filmes. Não fui para a escola de cinema, nem trabalhei como assistente. Usei a imaginação e me lancei. Fui apoiada por técnicos generosos¹⁰⁶.

¹⁰³ Trechos de *Água Viva*. (LISPECTOR, 2019, p. 34 a p.37)

¹⁰⁴ “J’aime bien penser que dans un documentaire j’ai vu et utilisé des images que je ne comprends pas, et que je ne comprendrai jamais. Il faut toujours avoir un oeil qui traîne, une oreille qui traîne, pour saisir ce que la réalité donne et qu’on est incapable d’inventer”. Trecho retirado de entrevista publicada na edição 745, de junho de 2018, p.19, da Cahiers du Cinema.

¹⁰⁵ Pergunta feita durante entrevista com Nélida Piñon. (LISPECTOR, 2007, p.46)

¹⁰⁶ Trecho de *As praias de Agnès* (2008)

Clarice: Teve tanto sucesso que isso deveria incentivar você a produzir mais. Ou o sucesso atrapalhou você? A mim quase que faz mal: encarei o sucesso como uma invasão¹⁰⁷.

Agnès: Alguns dos meus filmes são conhecidos, outros, bem conhecidos. Outros, nem tanto. (...) Três palavras são muito importantes para mim: inspiração, criação e partilha. (...) Essas três palavras me guiam. Precisamos saber por que fazemos esse trabalho¹⁰⁸.

Clarice: Uma das coisas que me deixam infeliz é essa história de monstro sagrado: os outros me temem à toa, e a gente termina temendo a si própria. A verdade é que as pessoas criaram um mito em torno de mim, o que me atrapalha muito: afasta as pessoas e eu fico sozinha. Mas você sabe que sou de trato muito simples, mesmo que a alma seja complexa¹⁰⁹.

Agnès: Eu sou uma mulher, trabalhando com sua intuição e tentando ser inteligente. É como um fluxo de sentimentos, intuições e alegria de descobrir coisas. Encontrar beleza onde talvez não exista. Vendo.¹¹⁰

Clarice: Mas agora estou interessada pelo mistério do espelho. Procuo um meio de pintá-lo ou falar dele com a palavra. Mas o que é um espelho? (...) Esse vazio cristalizado que tem dentro de si espaço para se ir para sempre em frente sem parar: pois espelho é o espaço mais fundo que existe. (...) Ver-se a si mesmo é extraordinário. Como um gato de dorso arrepiado, arrepio-me diante de mim¹¹¹.

Agnès: Os pintores usam espelhos como instrumento para autorretratos. Mas, na verdade, apresentei, em meu espelho, as pessoas que trabalharam comigo, que me

¹⁰⁷ Trecho de entrevista com Fernando Sabino. (LISPECTOR, 2007, p.33)

¹⁰⁸ Trechos de Varda por Agnès (2019)

¹⁰⁹ Trecho de entrevista com Maria Martins. (LISPECTOR, 2007, p.188)

¹¹⁰ “I am a woman, working with her intuition and trying to be intelligent. It’s like a stream of feelings, intuition, and joy of discovering things. Finding beauty where it’s maybe not. Seeing”. (VARDA in KLINE, 2013, p.201, tradução livre)

¹¹¹ Trecho de Água Viva. (LISPECTOR, 2019, p.80)

acompanharam. Era uma forma de dizer que o filme era sobre os outros. Ou sobre mim e os outros¹¹².

Clarice: O que significa o cinema para você¹¹³?

Agnès: Para mim, o cinema é um jogo¹¹⁴. (...) Adoro documentários. Sei que muitos foram feitos em locais muito distantes. Mas grandes viagens documentais estão longe da minha realidade. Quero filmar o que está perto. O que conheço¹¹⁵.

Clarice: Para mim a arte é uma busca, você concorda¹¹⁶?

Agnès: Acho que a arte nos alimenta. É assim que me sinto¹¹⁷ (...) Gosto muito da ideia de que a arte pode ser compreendida em qualquer lugar. Quando vejo pessoas falando sobre meus filmes no Brasil, na Coreia, é o que mais me emociona¹¹⁸.

Clarice: Você crê que se realizaria em outra forma de arte¹¹⁹?

Agnès: Você sabe, na França, eles falam para você: “Você é um cineasta, continue sendo cineasta”. (...) Estou na minha pequena gaveta. Na América é muito mais flutuante, você pode facilmente mudar de chapéu. Aqui não é muito bem visto. Mas estou muito feliz por ter encontrado formas de que gosto. *As viúvas de Noirmoutier* é uma instalação de que gosto muito. A imagem do filme, o discurso e aquelas quatorze cadeiras, que fazem as pessoas ficarem juntas e sozinhas com a viúva que ouvem pelos fones de ouvido. (...) Eu as filmei e as apresentei assim

¹¹² Trecho de Varda por Agnès (2019)

¹¹³ Pergunta feita durante entrevista com Jece Valadão. (LISPECTOR, 2007, p.157)

¹¹⁴ Trecho de *As praias de Agnès* (2008)

¹¹⁵ Trecho de Varda por Agnès (2019)

¹¹⁶ Trecho de entrevista com Lygia Fagundes Telles, (LISPECTOR, 2007, p.14)

¹¹⁷ “I think art feeds us. That’s the way I feel”. Trecho da apresentação feita por Agnès Varda durante o TEDx Venice Beach.

¹¹⁸ “J’aime énormément l’idée que l’art se comprend partout. Quand je vois des gens parler de mês films au Brésil, em Corée, c’est ce qui m’mémeut le plus”. Trecho retirado de entrevista publicada na edição 745, de junho de 2018, p.21, da Cahiers du Cinema.

¹¹⁹ Trecho de entrevista com Iberê Camargo, (LISPECTOR, 2007, p.209)

para que cada um pudesse escolher quem ouvir, de pessoa para pessoa, como que em confidência. (...) Eu faço parte do quadro e eu me calo¹²⁰.



Instalação *As viúvas de Noirmoutier*, em que Varda era uma das viúvas exibidas na tela
(Reprodução *As praias de Agnès*)

Clarice: Será que depois da morte é assim? o sonho de um sonho de um sonho de um sonho?¹²¹

Agnès: Não há morte que não me lembre de Jacques. O mais querido dos mortos. (...) Não tinha outra solução como cineasta senão a de filmar de muito perto a sua pele, o seu olho, o cabelo como uma paisagem, suas mãos, seus sinais. Tinha necessidade de filmar isso. A sua própria matéria. Jacques a morrer, mas Jacques ainda vivo¹²².

¹²⁰ “Vous savez, em France, on vous dit: “Tu es cinéaste, reste cinéaste”. (...) Je suis dans mon petit tiroir. Em Amérique c’est beaucoup plus fluctuant, on peut changer facilement de casquette. Ici, ce n’est pas très bien vu. Mais ça va, je suis très contente d’avoir trouvé des formes qui me plaisent. Les Veuves de Noirmoutier, c’est une installation que j’aime beaucoup. L’image de cinéma, la parole, et ces quatorze chaises, qui font que les gens sort à la fois ensemble et seuls avec la veuve qu’ils écoutent avec un casque”. Trechos retirados de *As praias de Agnès* e de entrevista publicada na edição 745, de junho de 2018, p.21, da Cahiers du Cinema.

¹²¹ Trecho de *Água Viva*. (LISPECTOR, 2019, p.93)

¹²² Trechos de *As praias de Agnès* (2008)

Clarice: Lúcio (Cardoso) e eu sempre nos admitimos: ele com sua vida misteriosa e secreta, eu com o que ele chamava de “vida apaixonante”. Em tantas coisas éramos tão fantásticos que, se não houvesse a impossibilidade, quem sabe teríamos nos casado (...) Enquanto escrevo levanto de vez em quando os olhos e contemplo a caixinha de música antiga que Lúcio me deu de presente: tocava como em cravo a *Pour Élise*. Tanto ouvi, que a mola partiu. A caixinha de música está muda? Não. Assim como Lúcio não está morto dentro de mim¹²³.

Agnès: Mas estamos todos cercados por mortos! Existem pessoas que vivem com a ideia da morte, que de alguma forma se prepararam para ela¹²⁴.

Clarice: Eu acho que, quando não escrevo estou morta. (...) Bom, agora eu morri. Mas vamos ver se eu renasço de novo, por enquanto eu estou morta. Estou falando do meu túmulo¹²⁵.

¹²³ Trecho da crônica intitulada “Lúcio Cardoso”, publicada em 11 de janeiro de 1969 no Jornal do Brasil. (LISPECTOR, 2020, p.210 e p.211)

¹²⁴ “But we’re all surrounded by the dead! There are people who live with the idea of death, who have in some way prepared for it”. (VARDA in KLINE, 2013, p.19, em tradução livre)

¹²⁵ Trecho da entrevista concedida por Clarice Lispector ao repórter Júlio Lerner, da TV Cultura, em fevereiro de 1977.

6

Conclusão

Na verdade, penso eu, ainda vai levar muito tempo até que uma mulher possa se sentar e escrever um livro sem encontrar com um fantasma que precise matar, uma rocha que precise enfrentar.

Virginia Woolf

Do encontro em papel entre Agnès Varda e Clarice Lispector pode-se concluir que emergem não só as estratégias de criação em comum presentes em suas obras, em que ambas cultivaram um olhar especulador sobre Outros e Outras e caminharam às margens da literatura e do cinema comerciais, como também as lutas e embates que enfrentaram enquanto mulheres em atividades predominantemente masculinas. Seja por se desdobrarem para conciliar o trabalho como artistas e a maternidade, seja por enfrentar a falta de espaço e reconhecimento em seus campos de atuação.

Tais dificuldades já existiam na década de 20, quando Virginia Woolf abordou o tema “As mulheres e a ficção” em duas palestras destinadas a mulheres nas faculdades inglesas de Newnham e Girton, em outubro de 1928. As apresentações, em que Woolf abordou a falta de recursos e de legitimidade cultural que desencorajavam as mulheres a escreverem ficção, deram origem ao ensaio “Um teto todo seu” (1929).

Tudo o que eu poderia fazer seria dar-lhes a minha opinião sob um ponto de vista mais singelo: uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção; e isso, como vocês verão, deixa sem solução o grande problema da verdadeira natureza da mulher e da verdadeira natureza da ficção. (WOOLF, 2014, p.13)

Alguns anos depois, em texto lido para a Sociedade Nacional de Auxílio às Mulheres, em 21 de janeiro de 1931, Virginia Woolf questionou a visão tradicional da mulher como “anjo do lar” e expôs as dificuldades da inserção feminina no mundo profissional e intelectual da época. “Na verdade, penso eu, ainda vai levar muito tempo até que uma mulher possa se sentar e escrever um livro sem encontrar com um fantasma que precise matar, uma rocha que precise enfrentar” (WOOLF,

2018, p.17) A escritora se referia a um poema escrito por Coventry Patmore, poeta inglês do século XIX, sobre o ideal de um casamento bem-sucedido, em que a mulher é colocada em um papel doméstico e que, ao seguir as suas ideias, traz a imagem da mulher perfeita, que torna o homem feliz.

Ainda que essa imagem do ideal feminino tenha se modificado ao longo dos anos, pode-se perceber que o fantasma que rondava Virginia Woolf ainda precisa ser combatido por aquelas que se lançam na ficção nos dias de hoje.

Pesquisa desenvolvida na Universidade de Brasília sob coordenação de Regina Dalcastagnè, que analisou 692 romances escritos por 383 autores em três períodos distintos: de 1965 a 1979, de 1990 a 2004 e de 2005 a 2014, revela um aumento de 12 pontos percentuais na publicação de romances escritos por mulheres, o que, no entanto, não produziu um crescimento significativo na quantidade de personagens femininas. De acordo com o levantamento – baseado em lançamentos das editoras Record, Companhia das Letras e Rocco, de 1965 a 1979, os homens correspondiam a 82,6% dos autores e as mulheres, a 17,4%. De 1990 a 2004, esses números passaram para 72,7% e 27,3%. Já de 2005 a 2014, os escritores correspondiam a 70,6% do total e as escritoras, a 29,4%¹²⁶. Em artigo em que analisa a personagem do romance brasileiro contemporâneo de 1990 a 2004, a pesquisadora afirma:

Cerca de 70 anos após Virginia Woolf publicar sua célebre análise das dificuldades que uma mulher enfrenta para escrever, a condição feminina evoluiu de muitas maneiras, mas a literatura – ou, ao menos, o romance – continua a ser uma atividade predominantemente masculina. Não é possível dizer se as mulheres escrevem menos ou se têm menos facilidade para publicar nas editoras mais prestigiosas (ou ambos). Há um indício que sugere que a proporção entre escritores homens e mulheres não é exclusividade das maiores editoras. (DALCASTAGNÈ, 2011, p.31)

O perfil do escritor traçado na pesquisa – homem branco, de classe média, nascido no eixo Rio-São Paulo – acaba se refletindo em seus personagens: narradores, protagonistas e coadjuvantes são, em sua maioria, também brancos, de classe média, heterossexuais e vivem nas grandes cidades.

¹²⁶ Informações retiradas de entrevista publicada na edição 231 da revista Cult, de fevereiro de 2018, sob o título “Quem é e sobre o que escreve o autor brasileiro”, p.14 a p.19.

Portanto, além de serem minoritárias nos romances, as mulheres têm menos acesso à “voz” – isto é, à posição de narradoras – e ocupam menos as posições de maior importância. Ao mesmo tempo, os dados demonstram que a possibilidade de criação de uma personagem feminina está estreitamente ligada ao sexo do autor do livro. Quando são isoladas as obras escritas por mulheres, 52% das personagens são do sexo feminino, bem como 64,1% dos protagonistas e 76,6% dos narradores. Para os autores homens, os números não passam de 32,1% de personagens femininas, com 13,8% dos protagonistas e 16,2% dos narradores. Fica claro que a menor presença das mulheres entre os produtores se reflete na menor visibilidade do sexo feminino nas obras produzidas¹²⁷. (DALCASTAGNÉ, 2011, p.36)

O cenário do campo de atuação de Clarice Lispector se repete no de Agnès Varda: números do Centre national du cinéma et de l’image animée (CNC)¹²⁸, de 2019, revelam que a proporção de filmes dirigidos ou codirigidos por mulheres está aumentando, passando de 19,9% em 2010 para 25,9%, em 2019, mas os homens por trás das câmeras ainda são a grande maioria. Em entrevista de 1974, Varda já demonstrava preocupação com os efeitos dessa proporção na imagem da mulher construída por meio das telas do cinema: “Acredito que algo precisa ser mudado porque a imagem das mulheres nos filmes tem sido fortemente construída por homens, e aceita por eles, mas também aceita por mulheres — porque como mulheres aceitamos que as mulheres devam ser bonitas, bem vestidas, amorosas, sempre e apenas envolvidas em questões de amor, etc”¹²⁹

Se, como defende Stuart Hall (1997), “o significado é pensado para ser produzido – construído – em vez de simplesmente ‘encontrado’¹³⁰”, a falta de paridade significa que as mulheres estão muitas vezes ausentes da produção de significado sobre seus próprios corpos. Daí a importância de se reconhecer a importância do legado deixado por Clarice Lispector, que teve o centenário de seu nascimento celebrado em 2020, e de Agnès Varda, que morreu em 2019, aos 90 anos. Ambas tiveram que enfrentar, cada uma em seu tempo, o mesmo fantasma

¹²⁷ Os dados citados pela pesquisadora se referem ao período de 1990 a 2004.

¹²⁸ Números extraídos da pesquisa “Les principaux chiffres du cinéma en 2019”, do CNC francês, disponível em https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/bilans/les-principaux-chiffres-du-cinema-en-2019_1216096. Acesso em 26/03/2021.

¹²⁹ “I realize something has to be changed because the image of women in film has been strongly built up by men, and accepted by them, but also accepted by women — because as women we have accepted that women should be beautiful, well-dressed, loving, always and only involved in questions of love, etc”. (VARDA in KLINE, 2013, p. 57, tradução livre)

¹³⁰ “...meaning is thought to be produced – constructed – rather than simply ‘found’”. (HALL, 1997, p.5, grifo do autor)

que Virginia Woolf nos anos 20 e são um exemplo do efeito que suas obras podem representar não só para as mulheres, mas para a sociedade como um todo. Mesmo aquelas que conseguiam ser publicadas enfrentavam o estigma da literatura feminina, que Clarice Lispector deixa evidente ao apresentar a escritora Lygia Fagundes Telles como um “autor” em uma das entrevistas que publicou ao longo de sua carreira.

Antes de começar a entrevista, quero lembrar que na língua portuguesa, ao contrário de muitas outras línguas, usam-se poetas e poetisas, autor e autora. Poetisa, por exemplo, ridiculariza a mulher-poeta. Com Lygia, há o hábito de se escrever que ela é uma das melhores contistas do Brasil. Mas do jeitinho que escrevem parece que é só entre as mulheres escritoras que ela é boa. Erro. Lygia é também entre os homens escritores um dos escritores maiores. (...) De modo que falemos dela como ótimo autor. (LISPECTOR, 2007, p.13)

Para Evando Nascimento (2012), foi a “falácia inscrita no corpo da língua” que levou Clarice a apresentar Lygia Fagundes Telles desta forma: “O lado terrível da designação é confirmar o falocentrismo da qualificação, porque ser uma grande contista seria duplamente redutor: por ser mulher e por ser o conto uma espécie considerada quantitativa e qualitativamente menor de literatura. Mas, ao chamar a atenção para o problema, Clarice abre o debate para a diferença sexual no plano da autoria, a qual faz com que haja infinitamente menos mulheres autoras canônicas do que homens na história da cultura planetária.”

Em narrativas produzidas a partir de fragmentos, desvios e quebras de padrões, Clarice e Varda levam o espectador e as próprias mulheres a questionar o papel que lhes vem sendo ditado ao longo dos anos. O olhar estrangeiro e especulador da escritora e da cineasta contribuiu não só para ressignificar esse Outro feminino, como para iluminar aqueles que estão à margem. Desta forma, pode-se concluir o quão importante é deslocar a literatura e o cinema desse espaço privilegiado, ampliando o acesso à produção artística de mulheres e demais marginalizados, abrindo assim espaço para as vozes que representam.

Contos, romances, filmes e curtas-metragens da escritora e da cineasta tomam nesse cenário o lugar das grandes narrativas e ilustram as pequenas mudanças possíveis. Podem ser considerados, desta forma, focos de resistência comparáveis aos vaga-lumes de Georges Didi-Huberman. Em *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011), o filósofo francês parte de artigo escrito por Pier Paolo

Pasolini, em 1975, em que abordava a situação política de seu tempo, denunciando o desaparecimento dos pequenos facho de luz na cidade moderna, ofuscados pela iluminação feroz dos projetores fascistas. Para Didi-Huberman, os vaga-lumes representam os resistentes de todos os tipos, ativos ou passivos, que se transformam em vaga-lumes tentando se fazer tão discretos quanto possível, na tentativa de continuar a emitir seus sinais em meio aos holofotes do fascismo.

Ao final de *Sobrevivência dos vaga-lumes*, Didi-Huberman está convencido que depende apenas de nós não vermos essas imagens vaga-lumes desaparecerem. “O valor da experiência caiu de cotação, é verdade. Mas cabe somente a nós não apostarmos nesse mercado”, escreve Didi-Huberman, a propósito do diálogo que Giorgio Agamben estabelece com Walter Benjamin, ao defender que a existência cotidiana nas grandes cidades já é, para além da guerra, a causa de nossa pobreza de experiência.

Como defende Beatriz Resende, em seu ensaio sobre “O contemporâneo da literatura brasileira”, o instrumento de que podemos lançar mão na resistência ao facho de trevas que nos atinge seria antes de tudo a imaginação e as formas artísticas que pode tomar. É o que fazem Clarice Lispector e Agnès Varda, catadoras de imagens que iluminam, com suas obras, os comuns, os vencidos, os estranhos, os que não pertencem e que, na literatura e no cinema que produzem, têm seu lugar. Os personagens retratados em suas obras se tornam, assim, vaga-lumes que nos guiam e nos fazem enxergar de diferentes formas a realidade à nossa volta, revelando a potência do cinema e da literatura produzidos pela escritora brasileira e pela cineasta franco-belga na contemporaneidade.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2012.

ANGIOLILLO, Francesca. Agnès Varda recicla visão do lixo em Os Catadores e Eu. **Folha de São Paulo**, São Paulo: 19/04/2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u23147.shtml>. Acesso em: 19/01/2021.

ASTRUC, A. **Nascimento de uma nova vanguarda: a caméra-stylo**. (Artigo original: L'écran français n. 144, 30 de março de 1948). Tradução de Matheus Cartaxo. Disponível em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>. Acesso em: 02/04/2021.

BÉGHIN, Cyril. Sans toit ni loi de Agnès Varda. Dossier Lycéens et apprentis au cinéma. Paris: Cahiers du cinéma, 2016. Disponível em: https://www.cnc.fr/cinema/education-a-l-image/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre/sans-toit-ni-loi-de-agnes-varda_304260. Acesso em: 06/04/2021.

BARTHES, Roland. **Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França**, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J.Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BAZIN, André. Le Parisien Liberé, 7 de janeiro de 1956. In: **Retrospectiva Agnès Varda — o movimento perpétuo do olhar** (Catálogo). Centro Cultural Banco do Brasil, 2006, p.77)

BERNARDET, Jean-Claude. REIS, Francis Vogner dos. **O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil - anos 1950 e 1960**. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

BORELLI, Olga. **Clarice Lispector - Esboço para um possível retrato**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981.

CHKLÓVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). **Teoria da Literatura: Formalistas Russos**. Porto Alegre: Editora Globo, 1976, p. 39-56.

CIXOUS, Hélène. **Reading with Clarice Lispector**. Tradução para o inglês de Verena Andermatt Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.

CIXOUS, Hélène. The Laugh of the Medusa. Tradução para o inglês de Keith Cohen e Paula. In: **Signs**, Vol.1, No.4. Chicago: The University of Chicago Press, 1976. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3173239>. Acesso em 20/08/2020.

CIXOUS, Hélène. **A hora de Clarice Lispector**. Tradução para o português de Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Exodus, 1999.

CONWAY, Kelly. **Agnès Varda**. University of Illinois Press, 2015.

CORRIGAN, Timothy. **O Filme-Ensaio. Desde Montaigne e Depois de Marker**. Papirus, 2015.

DALCASTAGNÈ, R. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S. l.], n.26, p.13-71, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9077>. Acesso em: 06/04/2021.

DELEUZE, Gilles. A potência do falso. In: **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Kafka Por uma Literatura Menor**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

DeRoo, Rebecca J. **Agnès Varda between Film, Photography, and Art**. Oakland: University of California Press, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

DINIZ, Júlio. "O olhar do estrangeiro - uma possível leitura de Clarice Lispector". **Revista Tempo Brasileiro**, n. 101, p. 29-50, 1990.

DINIZ, Júlio. "Canção para ninar elefantes - voz, olhar e escrita em Clarice Lispector". In: KIFFER, Ana Paula; BIDENT, Christophe. (Org.). **Anacronismos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013, v. 1, p. 67-79.

FLITERMAN-LEWIS, Sandy, **To Desire Differently: Feminism and the French Cinema**. Chicago and Urbana: University of Illinois Press, 1990.

FRAISSE, Geneviève. **Os amigos dos nossos amigos** (*Les amis de nos amis*) Tradução Fedra Rodriguez. Coleção Pequena Biblioteca de Ensaios. Zazie Edições, 2018.

FREUD, Sigmund. **O infamiliar/ Das Unheimliche**; seguido de O Homem da Areia/ E.T.A. Hoffman. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. [O Homem da Areia: tradução de Romero Freitas]. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

GOTLIB, Nádya Battella. **Clarice: uma vida que se conta**. São Paulo: Ed. Ática, 1995.

HALL, Stuart. **Representation: Cultural Representations and Signifying Practices**. London: SAGE, 1997.

HELENA, Lucia. **Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector**. Niterói: EdUFF, 2006.

JAFFE, N. Estar fora do lado de dentro. **Colóquio internacional Cem anos de Clarice Lispector**, Universidade de São Paulo (USP), 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VK0bFsUNmhc&t=3100s>. Acesso em: 06/04/2021.

JAFFE, N. Legião Estrangeira de Clarice Lispector e o efeito de estranhamento. **Café Filosófico CPFL**, programa de TV, gravado em 23/04/2015. Disponível em: <http://www.institutocpfl.org.br/2015/04/23/a-legiao-estrangeira-de-clarice-lispector-e-o-efeito-do-estranhamento-com-noemi-jaffe/>. Acesso em: 15/06/2020.

SCHOLLAMMER, Karl Erik. As práticas de uma língua menor: reflexões sobre um tema de Deleuze e Guattari. In: **Ipotesi**, vol. 5, no 2, jul/dez 2001, Juiz de Fora, Ed. UFJF, pp. 59-70.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação – episódios de racismo cotidiano**. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KLINE, T. Jefferson. **Agnès Varda: Interviews** (Conversations with Filmmakers Series). University Press of Mississippi, 2013.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KRISTEVA, Julia. Di cosa sono sintomo i nazionalismi? In: **Vita e Pensiero**, 2019. Extrato disponível em: <https://rivista.vitaepensiero.it/news-dalla-rivista-di-cosa-sono-sintomo-i-nazionalismi-5110.html>. Acessado em 04/04/2021.

LINS, Consuelo. O ensaio no documentário e a questão da narração em off. In: FILHO, João Freire; HERSCHMANN, Micael (Orgs.) **Novos rumos da cultura da mídia: indústrias, produtos, audiências**. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.

LISPECTOR, Clarice. **A cidade sitiada**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **A Paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1994.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

LISPECTOR, Clarice. **Correspondências**. Teresa Montero (Org.) Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

LISPECTOR, Clarice. **Entrevistas/ Clarice Lispector**. Claire Williams (Org.) e Teresa Montero (notas biográficas). Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LISPECTOR, Clarice. **O lustre**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **Todos os contos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

LISPECTOR, Clarice. Já tentei reformar o mundo. Mas quem sou eu, meu Deus, para mudar as coisas? In: **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 29/04/1976, p.33.

LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MACHADO, Patricia. “A montagem como inventário: corpos, gestos e olhares no cinema de Agnès Varda”. In: HOLANDA, Karla. (Org.) **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2019.

MANDY, Marie. **Filmer le désir, voyage à travers le cinéma des femmes**. Bélgica, França, 2000. Trecho disponível em: <https://transmettrelecinema.com/video/filmer-le-desir-voyage-a-travers-le-cinema-des-femmes/>. Acesso em 04/04/2021.

MASSUELA, Amanda. Quem é e sobre o que escreve o autor brasileiro. In: **Revista Cult**, São Paulo, fevereiro de 2018, p.14 a p.19,

MODELLI, Laís. Clarice Lispector: mais de 40 anos após morte, escritora desperta mais questões do que quando viva. **BBC**, São Paulo: 10/12/2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-42313869>. Acesso em 20/08/2020.

NASCIMENTO, Evando. **Clarice Lispector: uma literatura pensante**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

NASCIMENTO, Evando. Clarice, obra intelectual e sensível – As potências que se combinam na obra de Lispector. **Suplemento Pernambuco**, n. 178, p. 16-19, dezembro. 2020.

PEIXOTO, Nélon Brissac. O olhar do estrangeiro. In NOVAES, Aduato (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 361-5.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo, ed.34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **The intervals of cinema**. Tradução para o inglês de John Howe. Londres, Nova York: Verso, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RESENDE, Beatriz. **Apontamentos de crítica cultural**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

SÁ, Olga de. **A Escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Editora Vozes, 1979.

SANTIAGO, Silviano. Meditação sobre o ofício de criar. In: **Aletria**, 2008, p. 173-179.

SIMMEL, G., O estrangeiro. In: Moraes Filho, Evaristo (Org.), **Simmel**. São Paulo: Ática, 1983.

VARDA, Agnès. Director's interview. In: **Pressbook Varda by Agnès**. p. 8-10. Disponível em: https://www.cine-tamaris.fr/wp-content/uploads/2019/03/VARDABYAGNES_Pressbook.pdf. Acesso em 06/04/2021.

VARDA, Agnès. SÉGUIN, Louis. Le bonheur. **Cahiers du Cinema**, Paris: junho de 2018, p.8-22.

VARDA, Agnès. **The beaches of Agnès – Production Notes**. The Cinema Guild, 2010.

VARDA, Agnès. Un jour sous le ciel. In: **Cahiers du Cinema**, Paris: dezembro de 1985.

WALDMAN, Berta. **Clarice Lispector: a paixão segundo C.L.** São Paulo: Editora Escuta, 1992.

WALDMAN, Berta. O estrangeiro em Clarice Lispector: uma leitura de A hora da estrela. In: **Revista de Crítica Literária Latinoamericana** (Peru). Lima-Berkeley, v. 47, p. 96-104, 1998.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2018.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

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

Dicionários

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexicon, 2012.

Dictionnaire de langue française. Paris: Larousse, 2012.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. **Minidicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva: 2004.

PANSANI, Clóvis. **Pequeno Dicionário de Sociologia**. Campinas: Autores Associados, 2018.

ZIMERMAN, David. **Vocabulário contemporâneo de psicanálise**. Porto Alegre: Artmed, 2008.

Filmografia

AS DUAS FACES DA FELICIDADE (*Le Bonheur*). Direção e roteiro: Agnès Varda. Com Claire Drouot, Jean-Claude Drouot, Marie-France Boyer. França, 1964, cor, 82 minutos.

AS PRAIAS DE AGNÈS (*Les Plages d'Agnès*). Direção, roteiro e narração: Agnès Varda. Com Mathieu Demy, Agnès Varda. França, 2008, cor, 110 minutos.

CLÉO DAS 5 ÀS 7 (*Cléo de 5 à 7*). Direção e roteiro: Agnès Varda. Com Antoine Bourseiller, Corinne Marchand. França, 1962, preto e branco, 90 minutos.

DAGUERREÓTIPOS (*Daguerréotypes*). Direção: Agnès Varda. França, 1975, cor, 80 minutos.

DOCUMENTEUR. Direção e roteiro: Agnès Varda. Com Sabine Mamou, Mathieu Demy. Estados Unidos, França, 1981, cor, 65 minutos.

LA POINTE COURTE. Direção e roteiro: Agnès Varda. Com Philippe Noiret, Silvia Monfort. França, 1954, preto e branco, 89 minutos.

LIONS LOVE (...AND LIES). Direção e roteiro: Agnès Varda. Com Viva, Jerry Ragni, Jim Rado. Estados Unidos, França, 1969, cor, 110 minutos.

L'OPÉRA-MOUFFE). Direção e roteiro: Agnès Varda. França, 1958, preto e branco, 17 minutos.

OS CATADORES E EU (*Les Glaneurs et la Glaneuse*). Direção, roteiro e narração: Agnès Varda. França, 2000, cor, 82 minutos.

RESPOSTA DE MULHERES (*Réponse de femmes*). Direção: Agnès Varda. França, 1975, cor, 8 minutos.

SAUDAÇÕES, CUBANOS! (*Salut les Cubains*). Direção e fotografia: Agnès Varda. França, 1963, preto e branco, 30 minutos.

SEM TETO, SEM LEI (*Sans toit ni loi*). Direção e roteiro: Agnès Varda. Com Macha Meril, Sandrine Bonnaire, Stéphane Freiss, Yolande Moreau. França, 1985, cor, 105 minutos.

UMA CANTA, A OUTRA NÃO (*L'une chante, l'autre pas*). Direção e roteiro: Agnès Varda. Com Thérèse Liotard, Valérie Mairesse, Robert Dadiès. França, 1977, cor, 120 minutos.

VARDA POR AGNÈS (*Varda par Agnès*). Direção, roteiro e narração: Agnès Varda. França, 2019, 115 minutos.

VISAGES, VILLAGES. Direção e roteiro Agnès Varda, JR. França, 2016, cor, 94 minutos.