



**Adriana Teixeira da Costa**

**Escritas Errantes:**

**Um diálogo entre Gertrude Stein e Agnès Varda**

**Dissertação de Mestrado**

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

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Patrícia Gissoni Santiago Lavelle

Rio de Janeiro

Junho de 2024



**Adriana Teixeira da Costa**

**Escritas Errantes:**

**Um diálogo entre Gertrude Stein e Agnès Varda**

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

**Prof<sup>a</sup>. Patrícia Gissoni Santiago Lavelle**

Presidente

Departamento de Letras - PUC-Rio

**Prof<sup>a</sup> Helena Franco Martins**

Departamento de Letras - PUC-Rio

**Prof<sup>a</sup> Célia de Moraes Rego Pedrosa**

UFF

Rio de Janeiro

Junho de 2024

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

### **Adriana Teixeira da Costa**

Adriana Teixeira da Costa. Graduou-se em Comunicação Social na PUC-Rio. Concluiu o curso de Especialização em Escritas Performáticas: Invenção e Procedimentos Artísticos, na PUC-Rio, em 2021. Concluiu o curso de Especialização em Literatura de Línguas Portuguesas, na Universidade Estácio de Sá, em 2017. Cursou Roteiro Cinematográfico, na Escola de Cinema Darcy Ribeiro, de 2012 a 2014. É jornalista e atua como editora de texto na Record TV.

#### Ficha Catalográfica

Costa, Adriana Teixeira da

Escritas errantes : um diálogo entre Gertrude Stein e Agnès Varda / Adriana Teixeira da Costa ; orientadora: Patrícia Gissoni Santiago Lavelle. – 2024.

137 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2024.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Agnès Varda. 3. Gertrude Stein. 4. Performance. 5. Gestos. 6. Fluxo da consciência. I. Lavelle, Patrícia Gissoni Santiago. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

## **Agradecimentos**

À minha orientadora Professora Patrícia Lavelle pelo apoio incondicional, pelo estímulo e pela parceria para a realização deste trabalho.

À pesquisadora Luci Collin por toda a generosidade e atenção ao longo destes dois anos de pesquisa.

Ao meu “sol-estrelas” que esteve sempre presente participando, amorosamente, dos esforços para a finalização deste estudo.

Aos meus familiares, por toda a paciência e ajuda nos momentos mais difíceis.

Aos meus colegas da PUC-Rio.

Às professoras Raïssa de Goes e Adriana Maciel pela troca riquíssima durante toda a caminhada.

Aos demais professores que me acompanharam nesta longa trajetória.

A todos os professores e funcionários do Departamento que me auxiliaram e apoiaram durante a pesquisa.

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

## **Resumo**

Costa, Adriana Teixeira da; Lavelle, Patrícia Gissoni Santiago. **Escritas errantes: um diálogo entre Gertrude Stein e Agnès Varda**. Rio de Janeiro, 2024. 137 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta pesquisa constrói um diálogo entre os retratos de invenção performados pela escritora Gertrude Stein e pela cineasta Agnès Varda. Estes atos de escrita são criações paradoxais, experimentos de linguagem que montam e desmontam as figuras evocadas. As estratégias de composição empregadas pelas duas autoras foram analisadas a partir dos conceitos de gesto, na visão de Vilém Flusser; e das noções de desconstrução e de contra-assinatura, como entendidas por Jacques Derrida. O estudo traça um paralelo entre suas retratísticas – consideradas aqui como ensaios performáticos (performances ensaísticas?) – por meio da insistência de gestos e de formas performativas do fluxo da consciência, que colocam em xeque ideias dualistas como eu-outro; dentro-fora; e razão-percepção. São atos de escrita que fazem das figuras “retratadas” um atravessamento de sons, imagens e palavras. Nestes experimentos de linguagem, as realizadoras abraçam o paradoxo, tendo como foco não a forma, mas o movimento que desfaz a forma, para reconstruí-la de novo e de novo, fazendo de suas escritas corpos errantes que se (des)constroem no trânsito entre a estética e a política.

**Palavras-chave:** Agnès Varda; Gertrude Stein; performance; gestos; fluxo da consciência.

## **Abstract**

Costa, Adriana Teixeira da; Lavelle, Patrícia Gissoni Santiago. **Wandering writings: a dialogue between Gertrude Stein and Agnès Varda**. Rio de Janeiro, 2024. 137 p. Master's Dissertation – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This research builds a dialogue between the portraits of invention performed by the writer Gertrude Stein and the filmmaker Agnès Varda. These acts of writing are paradoxical creations, language experiments that assemble and disassemble the evoked figures. The composition strategies employed by the two authors were analyzed from the concepts of gesture, in the view of Vilém Flusser; and the notions of deconstruction and counter-signature, as understood by Jacques Derrida. The study draws a parallel between their portraiture – considered here as performative essays (essayistic performances?) – through the insistence of gestures and performative forms of the flow of consciousness, which put in check dualistic ideas such as I-other; inside-outside; and reason-perception. They are acts of writing that make the "portrayed" figures a crossing of sounds, images and words. In these language experiments, the filmmakers embrace paradox, focusing not on form, but on the movement that undoes form, to reconstruct it again and again, making their writings wandering bodies that are (de)constructed in the transit between aesthetics and politics.

**Keywords:** Agnès Varda; Gertrude Stein; performance; gestures; stream of consciousness.

## SUMÁRIO

<b>1.</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2.</b>	<b>RETRATOS DO (IM)POSSÍVEL: DIGA-ME DE ONDE OLHAS..</b>	<b>13</b>
2.1.	Jogos de detetive.....	17
2.2.	Repetir para não repetir-se.....	21
2.3.	Figuras errantes.....	27
<b>3.</b>	<b>DENTRO-FORA: JOGOS E GESTOS.....</b>	<b>30</b>
3.1.	Desordenando corpos e espaços.....	44
3.2.	Composição como explicação.....	51
3.3.	Paralisia e movimento.....	54
3.4.	<i>Flanêuses</i> .....	61
<b>4.</b>	<b>NOME (IM)PRÓPRIO : UM CONTRATEMPO.....</b>	<b>65</b>
4.1.	Cinema de invenção.....	68
4.2.	Presença da ausência.....	76
<b>5.</b>	<b>OUVIR E VER : PAISAGENS SONORAS.....</b>	<b>86</b>
5.1.	Marcel Duchamp.....	87
5.2.	Entre ecos.....	90
5.3.	Jogando com duplos.....	98
<b>6.</b>	<b>DUAS IRMÃS QUE NÃO SÃO IRMÃS.....</b>	<b>115</b>
<b>7.</b>	<b>Conclusão.....</b>	<b>120</b>
<b>8.</b>	<b>Referências bibliográficas.....</b>	<b>113</b>

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Autorretrato I.....	14
Figura 2 - Autorretrato II.....	15
Figura 3 - Isadora Duncan.....	20
Figura 4 - Autorretrato III.....	23
Figura 5 - Autorretrato IV.....	24
Figura 6 - Autorretrato V.....	25
Figura 7 - Autorretrato VI.....	25
Figura 8 - Autorretrato VII.....	26
Figura 9 - Rembrandt.....	26
Figura 10 - Gertrude Stein por Picasso.....	33
Figura 11 - Contra a parede .....	37
Figura 12 - Entre espelhos.....	40
Figura 13 - Duplos.....	43
Figura 14 - Dentro do quadro.....	44
Figura 15 - Os Embaixadores.....	47
Figura 16 - Corpos Desmontados.....	49
Figura 17 - Cicatrizes .....	49
Figura 18 - The Doll .....	50
Figura 19 - Entre Estátuas.....	55
Figura 20- Mona no mar.....	56
Figura 21 -Mãos.....	58
Figura 22 - Na estrada.....	58
Figura 23 – Mona dorme no cemitério.....	61
Figura 24 – Mona morta.....	61
Figura 25 -Retratos do acaso.....	67
Figura 26 - Praia e espelhos.....	68
Figura 27 - Vênus de Urbino, Ticiano.....	72
Figura 28 - La Maja Vestida.....	73
Figura 29 - O quadro dentro do quadro.....	73
Figura 30 - Jane B. I.....	74
Figura 31 - Jane B. II.....	74

Figura 32 - Jane B. III.....	75
Figura 33 - Jane B. IV.....	75
Figura 34 - Jane B. V.....	76
Figura 35 - Olympia de Manet.....	77
Figura 36 - Tableau Vivant.....	81
Figura 37 - Entranhas.....	82
Figura 38 - Gestação .....	82
Figura 39 - Trabalho de Parto .....	83
Figura 40 – Ave presa no vidro.....	83
Figura 41 - Vísceras.....	84
Figura 42 - Rose.....	84
Figura 43 - Urinol.....	90
Figura 44- Caligrama.....	92
Figura 45- <i>What's Divine?</i> .....	99
Figura 46 - Latas de sopa Campbell.....	101
Figura 47 - Mona Lisa.....	101
Figura 48 - Insistindo em Picasso.....	102
Figura 49 - Bonecas Desmanteladas.....	103
Figura 50 - Rose Sélavy.....	105
Figura 51 - Divine e Warhol.....	105
Figura 52 - Plastic Garbo.....	108
Figura 53 - Insistindo em Magritte.....	109
Figura 54 - Shirley Clark.....	110
Figura 55 - Agnès em cena.....	110
Figura 56 - Salto com vara.....	116
Figura 57 - Ulysse na praia.....	118
Figura 58 - Ulysse anos depois.....	118
Figura 59 - Praia no escritório.....	119

*Esse é meu projeto, filmar com uma mão minha outra mão... Mergulhar no horror... Eu sinto como se eu fosse um animal e, pior, um animal que eu não conheço.*

Agnès Varda

*E a identidade é engraçada ser você mesmo é engraçado pois você nunca é você mesmo para si mesmo exceto na medida em que se lembra de você mesmo então é claro você não acredita em si mesmo.*

Gertrude Stein

*Não encontro resposta: sou. É isto apenas o que me vem da vida. Mas sou o quê? A resposta é: sou o quê.*

Clarice Lispector

## 1.1 Introdução

O que me leva a fazer conversar Gertrude Stein e Agnès Varda? A pergunta assombrou o desenrolar dessa pesquisa. E ainda assombra. Meu primeiro contato com Stein foi no curso de Pós-Graduação em Escritas Performáticas da PUC-Rio. Nosso encontro foi, de fato, um corpo a corpo, nas várias acepções da expressão. Na época, meu inglês deixava a desejar e, por conta do pouco desembaraço com a língua inglesa, fui me deixando levar pela materialidade daquela escrita. Foi nesse errar, pouco compreendendo Gertrude, que comecei a gostar dela e a penetrar em sua escrita, que manipula, intensamente, os corpos de linguagem e implode a lógica dualista dos pares de opostos, fazendo de seus retratos criações ambíguas e transitórias. Na época, eu já pesquisava o cinema ensaístico de Agnès Varda e a natureza “incapturável” de sua retratística - que dava forma a figuras “indecidíveis”, plurais e fragmentárias - me levou a conectá-la aos retratos steinianos. Tanto Stein quanto Varda fazem de suas escritas exercícios de experimentação do pensamento que jogam, intensivamente, com a materialidade da linguagem e a fazem errar, nas mais diversas acepções da palavra. Um movimento que chamamos aqui de *escrita-corpo*.

A pesquisa está ciente de que existem diferenças consideráveis entre as construções poéticas de Gertrude e de Agnès. Um retrato steiniano jamais seria confundido com uma criação de Varda. Colocá-los em paralelo demanda um exercício mais complexo do olhar, que se faz no atrito mesmo com as inúmeras diferenças entre seus corpos de escrita, cujas superfícies se conectam pelo ato de recusa ao aprisionamento da forma, o tempo todo desestabilizada por um processo ininterrupto de recriação. O que a dissertação se propõe a performar é também um exercício de experimentação, que vai perscrutar esses movimentos insurretos por meio da construção de um diálogo entre seus atos de escrita, que transitam entre a estética e a política.

O estudo desses experimentos de linguagem se divide em 5 capítulos. Todos eles são permeados, em algum aspecto, pelo jogo da insistência (repetição

com variação). O retrato *Orta or One Dancing* (1907)<sup>1</sup> aparece, ele mesmo, como uma insistência dentro do trabalho e costura o paralelo construído entre a escrita steiniana e os filmes *Les Plages d'Agnès* (2008); *Sans Toit ni Loi* (1985); e *Documenteur* (1981). No primeiro capítulo, analisamos de que forma o movimento da desconstrução, como considerado por Jacques Derrida, vai operar nos retratos das duas autoras, em especial, no que diz respeito à relação paradoxal estabelecida entre singularidade e iterabilidade.

O segundo capítulo investiga a desconstrução da ordem dos espaços, que implode as noções de dentro e fora nas retratísticas das autoras, por meio da performance e das relações muito peculiares que elas estabelecem entre corpo e pensamento. Nessa perspectiva, as diferentes técnicas utilizadas na construção do fluxo de consciência dos personagens são analisadas em paralelo com o gesto de vagar, e articuladas com as noções de paisagem e de composição como explicação.

O terceiro capítulo trata da relação entre tempo e linguagem. Neste ponto, o estudo analisa de que forma o emprego da insistência vai implodir o desenrolar sequencial da narrativa nos retratos performados pelas autoras, e de que maneira essa subversão do tempo vai desconstruir as figuras retratadas (incluindo elas mesmas). As qualidades cinemáticas dos retratos “temporais” steinianos e sua relação com a construção de um “cinema imaginário” são também abordadas.

O quarto capítulo analisa a mistura da técnica da insistência ao trabalho de colagem nas retratísticas das autoras. As paisagens sonoras criadas por Varda no filme *Lions, love... lies* (1969) são postas em paralelo com 3 retratos steinianos, a saber: *Next. Life and Letters of Marcel Duchamp* (Stein apud Perloff, 2018, p.21); *Guillaume Apollinaire* (Stein apud Steiner, 1978, p.97); e *If I Told Him – a Second Portrait of Picasso* (Stein apud Collin, 2003, p13-15).

Por fim, analisamos um dos roteiros escritos por Gertrude Stein para o cinema: *Deux souers qui ne sont pas souers* (Stein, 1929 apud Moreira, 2007). A partir dele, abordamos as diferentes formas de relação estabelecidas pela escritora com a memória e a fotografia. Uma conexão bem diferente daquela construída por Agnès Varda.

---

<sup>1</sup> Como aponta Ulla Dydo (Dydo, 1993), Stein tinha uma grande curiosidade pela personalidade artística de seus “pares”. Ao contrário dos *portraits* de Agnès Varda, que tinham um protagonismo feminino, muitos dos retratos steinianos foram feitos a partir de figuras masculinas, com as quais ela se identificava ou se atriava. *Orta Or One Dancing* (1907) foi escolhido para costurar os primeiros capítulos da dissertação por trazer, justamente, a questão do feminino, nem sempre presente na retratística de Gertrude.

## 2. Retratos do (im)possível: diga-me de onde olhas

O real não são os estados, simples instantâneos tomados por nós, ainda uma vez, ao longo da mudança; é, ao contrário, o fluxo, é a continuidade de transição, é a mudança ela mesma.

Henri Bergson

Um sopro de areia. Esse foi o último gesto de Agnès Varda diante das câmeras. Uma imagem que encerra o filme-testamento dessa fotógrafa–cineasta-artista plástica e traz versões outras de um autorretrato.

Figura 1 - Autorretrato I



Agnès na cena final de Varda por Agnès (2019)

Figura 2 - Autorretrato II



Imagem de Agnès se esvaindo em Varda por Agnès (2019)

*Varda por Agnès* (2019) dispara um gesto. Perguntar é seu *modus operandi*. A diretora permanece nesse embaraço, nesse estado de dúvida. O fora de foco é, digamos assim, sua assinatura. O embaçamento que nos interpela com sua indiscernibilidade é a inscrição do movimento de passagem, que desconstrói seu autorretrato. Um deambular em direção a um “outro”. É assim que Agnès fala de si em *Les Plages d’Agnès*:

Faço o papel de uma velhota roliça e tagarela que conta sua vida. Contudo, são os outros que me interessam verdadeiramente e que gosto de filmar, os outros que me intrigam, me motivam, me interpelam, me desconcertam, me apaixonam. (Varda, 2008)

O “outro”, no cinema ensaístico de Agnès, se desdobra em muitos. É palavra que faz eco, que deforma. O outro de si, o outro do outro. Um vagar que, capturado pela lente da câmera, produz o fora de foco, esse “outro” da linguagem. Fazer a forma errar e capturar seu gesto. É esse ato de escrita que nos importa perscrutar. De que maneira Agnès o performa? Como assina seus retratos? A mesma pergunta fazemos a Stein. E elas nos “respondem” em um idioma inventado, que tenta vislumbrar esse “real” que é puro fluxo, que é essa “continuidade de transição, é a mudança ela mesma”, nas palavras de Henri Bergson (1974, p.111).

Como aponta Marjorie Perloff, Gertrude Stein vivia em uma espécie de “exílio linguístico” (1996, p.116). Aos 20 anos, a escritora abandonou seu país natal, os Estados Unidos, para viver na França. Perloff nos diz:

[...]vivendo num ambiente estrangeiro, Gertrude Stein mantém distância da língua que ela ouve ao redor dela – o francês – que não é sua própria língua, e que para ela é um objeto de fascinação, a ponto de se apropriar de grande número de elementos e fórmulas, mas ela também está se distanciando da sua própria língua, o inglês americano, que não é falada a seu redor, que se tornou a língua do outro, mesmo que ela seja a língua da intimidade, a escrita de Gertrude Stein é excêntrica em relação aos dois idiomas segundo fórmulas diferentes, é uma terceira língua. (Perloff, 2008, p. 116)

Foi nessa lacuna de um “entre-línguas” que Stein fez sua escrita vagar também entre dois “mundos”. Isabelle Alfandary assim define esse movimento: “Para Stein, a busca do real se origina em uma concepção epistemológica da realidade como combinação de mundos internos e externos. Aluna de William James<sup>2</sup>, em Radcliff, ela resiste a uma concepção dualista do ser, e desconstrói as categorias de sujeito e objeto” (Alfandary, 2018, p. 58).

Essa ponderação traz duas questões cruciais para nossa aproximação entre os retratos performados por Stein e Varda: a deambulação entre “mundos internos e externos” e a implosão da lógica dualista em suas diferentes perspectivas. Para problematizar estas questões, recorro, inicialmente, à ideia de desconstrução, como operacionalizada por Jacques Derrida (1973). A noção é utilizada aqui no sentido de uma teoria paradoxal, que pretendeu minar correntes hierárquicas calcadas na lógica dos opostos. Derrida nos fala de desconstrução em seu livro *De la grammatologie* (1973). Ele nos diz:

Externo/interno, imagem/realidade; representação/presença, tal é a velha grade a que será entregue o desejo de desenhar o campo de uma ciência. E de qual ciência? De uma ciência que não mais pode responder ao conceito clássico de *episteme* porque seu campo tem como originalidade – uma originalidade que ele inaugura – que a abertura da ‘imagem’ que nele se dá aparece como a condição da “realidade”: relação que não mais se deixa pensar na diferença simples e na exterioridade sem compromisso da ‘imagem’ e da “realidade”, do “fora” e do “dentro”, da “aparência” e da “essência”, com todo o sistema das oposições que aí se encadeiam necessariamente. (Derrida, 1973, p.41)

---

<sup>2</sup> O filósofo pragmaticista William James, um estudioso da mente, foi o primeiro a utilizar o termo “fluxo de pensamento”.

Nos retratos feitos pelas duas autoras, ressalto, inicialmente, o cancelamento da oposição *um/outro*, que dialoga com o conceito de assinatura, visto por Jacques Derrida da seguinte forma:

Por definição, uma assinatura escrita implica a não-presença atual ou empírica do signatário, mas dir-se-á, marca também e retém o seu ter estado presente num agora passado, que permanecerá num agora futuro, portanto, num agora em geral, na forma transcendental da permanência. Esta permanência geral está de algum modo inscrita, pregada na pontualidade presente, sempre evidente e sempre singular da forma de assinatura. É essa a originalidade enigmática de qualquer rubrica. Para que a ligação à fonte se produza, é necessário, portanto, que se retenha a singularidade absoluta de um acontecimento de assinatura e de uma forma de assinatura, a reprodutibilidade pura de um acontecimento puro. (Derrida, 1971, p. 371)

Singularidade e reprodutibilidade. Em um mesmo ato. Segundo Derrida, a aparente “contradição” do que é uno e iterável, ao mesmo tempo, é o que possibilita a assinatura. Ele não se refere aqui ao que se inscreve nas “bordas externas” da obra, numa data específica, mas às assinaturas que “constituem ou instituem o próprio corpo da obra, na beirada entre o dentro e o fora” (2014, p.106).

Neste sentido, a singularidade estaria ligada a uma experiência paradoxal:

[...] a condição de possibilidade desses efeitos é simultaneamente a condição da sua impossibilidade, da impossibilidade da sua rigorosa pureza. Para funcionar, quer dizer, para ser legível, uma assinatura deve ter uma forma repetível, iterável, imitável, deve poder separar-se da intenção presente e singular de sua produção. (Derrida, 1971, p.371) <sup>3</sup>

Essa tensão entre o mesmo e o outro é elevada, digamos assim, à máxima potência nas retratísticas das duas autoras. Um jogo de forças que vai implodir a lógica dos “contrários”, substituindo o oposto pelo indecível. Uno-múltiplo, dentro-fora, superfície-profundidade, razão-percepção. Em vez de dividir, o que elas fazem é nos interpelar. O que se diz (folcloricamente?) é que as últimas palavras de Gertrude foram: Qual a pergunta? Nesta pesquisa, em realidade, elas são muitas. A principal talvez seja: Qual o jogo?

A palavra jogo não é articulada aqui com a ideia de iterabilidade de maneira inocente. Segundo Derrida (2014), a dinâmica “repetível” é o que permite que um texto seja transplantado de um contexto a outro sem perder o sentido e a efetividade. Isso porque, a um só tempo, a iterabilidade repete o mesmo e – pela própria

---

<sup>3</sup> trata-se de uma palestra dada no Congresso Internacional das Sociedades de Filosofia de língua francesa (Montreal, 1971).

repetição – introduz nele (no texto) o jogo “[...] não simplesmente no sentido lúdico, mas também no sentido do que, pelo espaçamento entre as peças de um dispositivo, permite o movimento e a articulação [...]” (Derrida, 2014, p.100). Podemos, então, estender a pergunta. Qual o jogo? De que forma essas duas artistas criam esses espaçamentos e, com eles, a liberdade de mover sons, imagens e palavras para assinar suas obras? Com que gestos?

## 2.1 Jogos de detetive

“Qualquer coisa é uma história de detetive se puder ser descoberta e pode qualquer coisa ser descoberta.//Sim”. (Stein apud Moreira, 2010, p. 374). A afirmação de Stein – citada em tese de Doutorado por Inês Cardoso Moreira (2007) – foi extraída do livro *The geographical history of America* (1936). Seus retratos, de certa maneira, podem ser vistos como uma paródia aos jogos de detetive. A frase da escritora, no entanto, traz uma armadilha: o desafio da busca nunca se encerra. O buscar em si é o retrato, o processo que monta e desmonta seus personagens. Nada é descoberto. E o gesto de duplicar é o que vai costurar essas narrativas, possibilitando sempre uma segunda leitura (terceira, quarta...).

É essa a dinâmica em *Orta or one Dancing* (Orta ou Uma Dançando), de 1907 (Dydo, 1993). O retrato é da bailarina Isadora Duncan (1877-1927) que, com sua dança expressionista, se livrou das sapatilhas e do rigor do ballet clássico, dançando com roupas fluidas e de pés descalços. Gertrude cria uma cena imaginária que “registra” suas percepções e seus pensamentos ao observar os movimentos de Isadora, como se eles surgissem e se desfizessem no momento mesmo da escrita. Reproduzo aqui um trecho deste *portrait* que, como proposto, vai costurar essa primeira parte da pesquisa:

*Even if one was one, she might be like some other one. She was one and then was like another one and then was like another one and then was like another one and then was one who was one having been one and being one who was one then, one being like some.*

*Even if she was one and she was one, even if she was one she was changing. She was one and was then like some other one. She was one and then she had then come to be like some other one. She was then one and she had come then to be like some other one. She was then one and she had come then to be like some other one. She was then one and she had come then to be like a kind of a one.*

*Even if she was one being one, and she was one being one, she was one being one and even if she was one being one she was one who was then being a kind of a one.*

*Even if she was one being one and she was one being one , she was one being one and even if she was one being one she was one having come to be one of another kind of a one.*

*Even if she was being one the one she was being one and being that one in being one , even if she was being the one she was being in being that one, even if she was being that one she was being a kind of a one she was come to be of a kind of a one, she was coming to be quite of a kind of a one.*

*Even if she was being one, even if she was one being one and being that one in being one, even if she was being the one she was being in being that one, even if she was being that one she was being a kind of a one she was come to be of a kind of a one, she was coming to be quite of a kind of a one.*

*Even if she was one being the one she was being, even if she was being that one the one that she was being, the one she had been being, even if she was being that one, that one she was being, even if in being that one the one she was being she was being that one, being the one she was being, even if she was being the one she was being, even if she was being that one even if she was being that one, even if she was being that one she was one coming to be of another kind of a one, coming to be and being of a kind of a one, quite coming to be of a kind of a one, of another kind of a one, of that kind of a one. (Dydo, 1993, p.121)<sup>4</sup>*

---

<sup>4</sup> Há poucos textos de Stein traduzidos, na íntegra, para o português. O retrato *Orta Or One Dancing* (1907), especificamente, foi lido em inglês. Propor uma tradução não é o objetivo desta pesquisa, mas sim, refletir sobre as implicações de sentido geradas, entre outras coisas, pela sonoridade das palavras quando articuladas performaticamente por Stein.

Figura 3 – Isadora Duncan



Fonte: reprodução de foto de Eadweard Muybridge

É quase impossível ler e não se perder no retrato de Duncan. Ele não traz qualquer informação biográfica. O texto é uma construção, digamos assim, “encantatória”. O leitor é levado a vagar em sua estrutura labiríntica, arrastado por sua cadência repetitiva. A bailarina é o que a linguagem faz dela. Um ato de escrita. A personagem se monta e desmonta em frases paradoxais, que geram um desencontro de ideias. Vejamos as primeiras frases: *“Even if one was one, she might be like some other one. She was one and then was like another one and then was like another one and then was like another one and then was one who was one having been one and being one who was one then, one being like some”*.<sup>5</sup>

Há diversas possibilidades de leitura deste retrato. Em relação à iterabilidade-singularidade, a bailarina é uma (singular) e, ao mesmo tempo, é como muitas outras “umas”, ou seja, é como qualquer uma... uma.

Espacialmente falando, as mesmas palavras se repetem em diferentes permutações, como em uma análise combinatória. Além disso, a lógica é circular -

---

<sup>5</sup> O texto foi mantido em inglês porque a sonoridade das palavras é parte do movimento encantatório do retrato.

não tem começo, meio ou fim - e as formas de leitura das frases, pelo manejo de pausas e entonações, podem se desdobrar indefinidamente. Na primeira frase, por exemplo, se a ênfase for posta em “other”, ela reforça a generalidade. Se estiver em “one”, enfatiza a singularidade. O gesto da voz é parte importante do sentido.

As torções da linguagem produzem, então, uma cadência. As frases se tornam cada vez mais complexas. A sonoridade repetitiva gera um efeito de eco, como entre “one” e “some”, que se recombina à exaustão. E era, justamente, o ritmo peculiar da personalidade de cada um que a escritora queria captar. É o que ela explica neste trecho do ensaio *Portraits and Repetition* (1935):

E então eu estou tentando dizer a vocês o que fazer retratos significava para mim, eu tinha que descobrir o que existia dentro de qualquer pessoa, e por qualquer pessoa eu quero dizer toda pessoa eu tinha que descobrir dentro de todos o que existia dentro deles que era intrinsecamente excitante e eu tinha que descobrir não pelo que eles diziam não pelo que eles faziam ou por quanto ou quão pouco eles se pareciam com alguém mas eu tinha que descobrir pela intensidade do movimento que havia dentro de qualquer um deles. [...] eu tenho que descobrir o que está se movendo dentro deles que faz com que eles sejam eles, e eu tenho que descobrir como eu, pela coisa se movendo excitadamente dentro de mim posso fazer um retrato. (Stein, 1935, p.298)

A intensa manipulação da sonoridade das frases e palavras vai criando novas formas de relação com o texto. Uma experiência, talvez, mais sentida do que raciocinada, como aponta Luci Collin, que analisou a escrita steiniana em sua tese de Doutorado (2003).<sup>6</sup> Neste estudo, Collin destaca uma citação de Mabel Dodge – intelectual do ciclo de amigas de Stein – que assim descreve sua relação com as obras da escritora:

Do mesmo modo que se pode parar, ao menos uma vez, frente a uma tela de Picasso e, deixando a razão dormir por um instante, exclamar: ‘É uma mostra agradável!’ – ouvindo as palavras de Gertrude Stein e esquecendo de se tentar compreender o que significam, pode-se submeter a seu charme gradual. (...) Muitos experimentaram essa evocação mágica, mas têm sido incapazes de explicar de que modo isso aconteceu, mas embora não saibam que sentido as palavras estavam carregando, nem como foram afetadas por elas, contudo eles começaram a saber o que tudo isso significava, porque não ficaram indiferentes. (Dodge, 1913, p. 172, apud Collin, 2003, p. 141)

---

<sup>6</sup> Luci Collin traduziu diversos retratos steinianos, bem como ensaios e peças. Algumas delas foram publicadas em sua tese de Doutorado e incluídas neste estudo. Neste trecho, Collin cita um trecho do artigo escrito por Mabel Dodge sobre a relação entre os retratos literários steinianos e a pintura cubista.

## 2.2 Repetir para não repetir-se

O gesto de insistir é um dispositivo usado por Stein para produzir o efeito desconstrutor de suas retratística. Trata-se de uma técnica criada pela escritora que diz desdizendo. Insistir é repetir variando. Um paradoxo. Para a escritora, a repetição não existe... enquanto se está vivo. Em *Portraits and Repetition*, ela nos diz: “[...] *if you insist you must each time use emphasis and if you use emphasis it is not possible while anybody is alive that they should use exactly the same emphasis*” (Stein, 1935, p. 288).

É preciso, no entanto, prestar atenção às suas palavras. Repetir, para ela, não é possível “enquanto qualquer um estiver vivo”. Eis aí o “x” ou o “quê” (nas palavras de Clarice) da questão: “*There is only repetition when there are descriptions being given of those things, not when the things themselves are actually existing and this is therefore how my portrait writing began*” (Stein, 1935, p. 290). Insistir em sua escrita é dizer de novo e de novo uma mesma frase, com variações mínimas, dando a cada um de seus elementos as mais diversas perspectivas. Desalojando-os sem cessar. E com eles, as figuras retratadas, que vão se deformando, a cada momento, nesse pensar ruminante, que gira o tempo todo em torno de um mesmo ato, de uma mesma ideia. Gira variando.

Colocando a composição do retrato de Duncan em paralelo com o conceito de assinatura, como entendido por Derrida (2014), podemos dizer que a composição ecoa o mesmo paradoxo que o conceito derridiano encarna: o singular que é e precisa do repetível, do iterável, para que seja possível a leitura. Stein, assim, pelo “transbordamento”, coloca em evidência o próprio mecanismo da linguagem que, por mais que a desagrade, não pode prescindir do rastro histórico<sup>7</sup>.

Agnès também joga o jogo da insistência de maneira peculiar. Repetir variando, olhar o mesmo por várias perspectivas, fazê-lo outro. Esse é o movimento de sua escrita, é o que vai gerar o comentário, esse duplo que o ensaio cria na linguagem<sup>8</sup>. Essa segunda camada vai se (des)dobrando em outras nos filmes da

<sup>7</sup> Stein se esforçou, incansavelmente, para abolir a memória e, conseqüentemente, a história de seus retratos. Seu objetivo era criar um tempo sempre presente em sua escrita. Uma meta questionável, como já pontuado por Wendy Steiner (1978)

<sup>8</sup> Segundo Antonio Weinrichter López, a condição necessária para que o cinema se desenvolva como ensaio, como discurso reflexivo, se constrói na montagem que nos faz re-parar na imagem, voltar a olhá-la, “vê-la enquanto representação, não ler na imagem somente o que está representado” (López, 2015, p.61).

cineasta, em um movimento de disseminação que se dá de maneira propositalmente desorganizada, formando um quebra-cabeça. Agnès tinha paixão por esse jogo, mas o jogava às avessas, fazendo desencaixar as peças, criando a lacuna, que é o que possibilita o deambular. Não por acaso (ou em função dele), seu primeiro “autorretrato oficial” foi um mosaico, composto em 1953 (Figura 5). Cinquenta anos depois, já se autointitulando artista plástica, Agnès montou uma outra colagem para se autorretratar, durante a exposição *Patatutopia* (Figura 4): “Quando parti, minha roupa tinha uma fotografia da minha cabeça, (outra) de um gato, de uma cerâmica. Um mosaico” (Varda, 2019).

Figura 4 - Autorretrato III



Retrato-colagem de Varda em Varda por Agnès (2019)

Figura 5 - Autorretrato IV



Primeiro autorretrato, Varda por Agnès (2019)

Em *Les Glaneurs et La Glaneuse*, de 2000, esse mosaico toma a forma de um documentário performático sobre catadores. Nele, a própria cineasta se reinventa e assume a forma de uma “catadora de imagens” (Figura 6), sujeito da catação. Depois, se faz objeto, encarnando suas famosas batatas em forma de coração. Um tubérculo modesto. Mais um autorretrato. Não satisfeita, ela compõe, no mesmo filme, uma terceira versão de si mesma, que nos apresenta postando sua mão ao lado de uma imagem de Rembrandt e revelando: “Eu quero dizer... esse é o meu projeto: filmar com uma mão minha outra mão. Penetrar em seu horror. Acho isso formidável. Eu sinto como se eu fosse um animal e, pior, um animal que eu não conheço” (Varda, 2000) .

Nesse jogo de torções e desencaixes, o paradoxo do que é, simultaneamente, um e muitos vai ganhando corpo na retratística vardaniana. É a partir do objeto comum, ordinário, que ela engendra sua singularidade e assina sua obra que, nesse caso, é também ela mesma.

Figura 6 – Autorretrato V



Varda como catadora em Les Glaneurs et la Glaneuse (2000)

Figura 7 – Autorretrato VI



“Madame batata” no filme Les Glaneurs et la Glaneuse (2000)

Figura 8 - Autorretrato VI



Fonte: Les Glaneurs et la Glaneuse (2000)

Figura 9 - Rembrandt



Mão de Varda e postal de Rembrandt em Les Glaneurs et la Glaneuse (2000)

O gesto de insistir - que confronta o singular e o iterável - opera nas obras de Agnès como dispositivo de desconstrução, assim como nos retratos de Stein. Um dispositivo que funciona no jogo da performance, como vista por Paul Zumthor:

Entre o sufixo designando uma ação em curso, mas que jamais será dada por acabada, e o prefixo globalizante, que remete a uma totalidade inacessível, se

não inexistente, performance coloca a forma improvável [...] ela refere menos a uma completude do que a um desejo de realização. Mas este não permanece único. A globalidade, provisória. Cada performance nova coloca tudo em causa. (Zumthor, 2007, p.77)

Nas obras das duas autoras, a insistência é gesto fundamental na criação do movimento de passagem, que se reatualiza, performaticamente, a cada interação, mas que nunca se dá por terminado. Essa “presença sensível, o espírito feito carne, o absolutamente outro que é também absolutamente o mesmo” é o que, segundo Jacques Rancière, se opõe à semelhança na arte contemporânea (Rancière, 2013, p.57). Gertrude já sinaliza neste sentido. E Agnès o abraça. E esse jogo vai dando forma à ideia de um “eu” fragmentário, errante. Patrícia Lavelle (2023) evoca o ensaio “Da amizade”, de Michel de Montaigne, para perscrutar esse “eu” ensaístico. A pesquisadora pondera:

Este “eu” que se apresenta na relação a um outro, endereçando-se também “ao leitor”, não é o cogito de Descartes – única certeza e unidade capaz de garantir a existência do mundo e a universalidade do conhecimento por oposição aos erros e incertezas veiculados pelas formas tradicionais de experiência e de saber. Confrontando-se à pluralidade dos “rostos do mundo”, o sujeito que se ensaia na obra de Montaigne não é o que duvida da realidade à sua volta, mas também não é o que está certo de si mesmo e de seu pensamento, e assim pode fundar uma certa metafísica ( Lavelle, 2023).

Esse “eu” deambulante é um ponto crucial do diálogo construído entre Agnès e Stein. Como aponta a pesquisadora Heike Schaefer (2020), os experimentos steinianos com a linguagem vão criando a ideia do sujeito não como algo “uno” e já dado, mas como construção sempre plural e inacabada. Schaefer nos diz:

The portrait’s serial composition and autoreferential quality require the readers to engage self-reflexively in the reading process. Stein uses her method of sequential variation, for instance, to prompt the readers to question the foundational assumption of portraiture that individuals have unique and consistent personality traits that are recognizable to others of others and ourselves. [...] Drawing attention to its status as representation, the portrait reminds us from the beginning of the discursive and performative process through which we build our sense of others and ourselves (Schaefer, 2020, p.132).

Jogo e gesto. Esse duplo é o que norteia a primeira parte do diálogo construído aqui entre as autoras. Antes de nos aprofundarmos nessa conversa, proponho uma pausa para nos debruçarmos, rapidamente, sobre as histórias de vida dessas artistas. Duas mulheres que nos falam de lugares diferentes e de épocas também distintas. É nesse “contratempo” que elas dialogam, nas mais diversas acepções da palavra.

### 2.3 Figuras errantes

Stein nasceu em 1874, em Pittsburg, nos Estados Unidos. Estudou no Radcliffe College (um anexo de Harvard reservado a mulheres). Participou de pesquisas sobre psicologia, que incluíam experimentos com escrita automática. Chegou a publicar algumas delas na *Harvard Psychological Review*. Foi aluna do filósofo William James que, nas suas palavras, foi a figura mais importante para sua vida em Radcliffe (Stein, 2011, p.82). Seu interesse por psicologia a fez ingressar na Faculdade de Medicina John Hopkins. Não chegou a se formar, pois a faculdade a entediava. Deixou os Estados Unidos e radicou-se em Paris, onde se apaixonou pela pintura cubista. Foi incentivadora de nomes como Pablo Picasso e Paul Cézanne. Levou para a arte seu interesse em psicologia, passando a perscrutar, por meio da escrita, o que ela chamava de “essência movente” do homem e das coisas do mundo.

Ela fez mais de 130 retratos, de 1908 a 1946, ano de sua morte. Pagou um preço alto por sua liberdade de criação. Por mais de 30 anos, foi rechaçada pela crítica. Seu primeiro livro de sucesso foi *A Autobiografia de Alice B. Toklas*, lançado em 1933, quando já tinha 59 anos. Nele, Stein muda, temporariamente, o estilo experimental de sua escrita, a torna mais palatável, em busca de reconhecimento do público. Mas não sem nos pregar uma de suas peças, já que é a autora quem escreve a autobiografia de sua companheira, Alice, e o faz falando de si mesma em terceira pessoa, que ela é de fato. Uma terceira pessoa. Uma outra. Um lugar que Stein, aliás, conheceu muito bem, em diversos sentidos. Fazer-se sempre outra(s), por meio de sua arte, era seu *modus operandi*. E como mulher, imigrante e homossexual, ela sabia bem o que era ser considerada como “o outro”.

Já Agnès Varda nasceu Arlette, em 1928, em Ixelles, na Bélgica. Aos 18 anos, mudou de nome, passando a chamar-se Agnès. Imigrou para a França fugindo da Segunda Guerra Mundial. Chegou a morar em um barco com a família. Estudou Filosofia e, depois, História da Arte, na École du Louvre. Trabalhou como fotógrafa no Théâtre National Populaire de Paris. Migrou para o cinema, onde construiu uma estética ensaísta muito peculiar, antecipando experimentações de linguagem depois adotadas pela *Nouvelle Vague* francesa. Abriu a própria produtora – a *Ciné-Tamaris* – para manter sua independência frente ao mercado. Sempre combateu a manipulação mercantilista de sua arte. Soube se impor em um ambiente, predominantemente, masculino. Sentiu também na pele o que era ser vista como “o outro”.

Agnès Varda era também uma feminista atuante. Arte e política sempre andaram juntas em sua cinematografia. A autonomia que ela defendia para o corpo feminino transpirava no corpo de seu cinema ensaístico. Por meio de atos performativos, de instalações e da presença do próprio corpo nu - que se mostra em pele e carne em grande parte de seus filmes – Varda cria um corpo artístico que transcende a condição de mero suporte. Um corpo que se faz gesto, e se monta e desmonta por meio do ensaio e da performance.

Este corpo-arte vai assumindo também diferentes gestos e lugares. Em *Lions Love... Lies* são os corpos insurretos, que anseiam por novas formas de viver e de amar. Em *Sans Toit Ni Loi*, esse corpo feminino vai ganhar as estradas, na pele de uma andarilha sem teto nem lei. Em *Les Plages d’Agnès*, ele vira praia; em *Les Glaneurs et La Glaneuse*, vira batata. Depois, tudo isso sai do cinema e se materializa em instalações nas galerias de arte.

Stein também brigou muito para ser “uma sendo uma”, com toda a potência de “de vir outra” que um verbo no gerúndio é capaz de comportar. A escritora fez da sua escrita um corpo insurreto e, talvez não intencionalmente, político. A escritora não se dizia feminista, como ela revelou, em *Autobiografia de Alice B. Toklas* (2011). Por meio dessa “terceira pessoa” que ela inventa para falar de si, Stein nos conta sobre a briga que teve com uma velha amiga em torno da questão feminista:

Ela e Gertrude não se encontravam desde os velhos tempos, nem tinham se correspondido, mas gostavam muito uma da outra e discordavam violentamente a respeito da causa feminista, como era costume na época. Não,

como Gertrude Stein explicou a Marion Walker, que se importasse absolutamente com a causa feminista ou com qualquer outra causa, o caso era que não tinha nada a ver com isso. (Stein, 2011, p.88)

Ao descrever a rotina ao lado da companheira, Stein falava, claramente, de uma divisão de papéis. Sobre os famosos encontros entre artistas e intelectuais - que aconteciam no seu endereço, na *Rue de Fleurus* - a escritora afirmou: “Os gênios vinham e conversavam com Gertrude Stein e as mulheres sentavam comigo” (2011, p.91). No entanto, dando corpo a um idioma performático, a escritora se insurgiu contra o cânone da literatura ocidental. Stein nos torceu o pescoço e nos fez olhar a linguagem por outros lados. Seu “contorcionismo” linguístico fez dela alvo da fúria e da chacota de boa parte do público e da crítica, que rotulava sua escrita como ininteligível, ou monstruosa. Era assim que seu próprio irmão, Leo Stein, se referia a seus experimentos (Rehling, 1996, p. 77).

Stein encarnou também a mulher que tinha “um teto todo seu”, para usar as palavras de Virginia Woolf. Ela defendeu a necessidade de independência financeira para que mulheres tivessem tempo, espaço e autonomia para escrever. Como mecenas de vários pintores - como Pablo Picasso, Henri Matisse e Paul Cézanne - Stein era dona de suas escolhas, de seus gestos, condição raríssima na virada do século passado, o que lhe garantiu a liberdade de fazer-se opaca, de se velar e se revelar, tanto em sua condição de artista, como de mulher, não se deixando enquadrar pelos padrões femininos de sua época.

O desejo de ser única na arte, assim como na vida, de não se deixar rotular, transpirava de sua prosa poética que, por meio de códigos, falava, por exemplo, de sua vida íntima ao lado de Alice, sua companheira. Como a rosa mais famosa da literatura ocidental, que ela mesma criou, Stein era “uma sendo uma” e, ao mesmo tempo, outra. Insistente e única, como sua frase mais famosa: “Rosa é uma rosa é uma rosa é uma rosa é uma rosa” (Stein apud Collin, 2018, p.84).

### 3. Dentro-fora: jogos e gestos

Continuando a perscrutar o jogo da insistência, vejamos sua relação com a desordenação dos espaços. Agnès e Gertrude desestabilizam esse ordenamento criando, na narrativa, um dentro-fora. É assim que fazem da escrita um gesto, que eu tomo aqui na perspectiva de Vilém Flusser. Segundo ele, o gesto está para além de um mecanismo sensório-motor, pois evoca a “articulação de uma liberdade”, que conecta o dentro e o fora (Flusser, 2022, p.16). O filósofo nos fala de três categorias de movimento:

Gestos podem ser considerados um tipo de movimento. Para tanto, movimentos devem ser classificados em a. Os explicáveis pelas forças que incidem de fora sobre o corpo movimentado. b. Os cuja explicação exige também a consideração de forças ativas no interior do corpo movimentado. e c. Os explicáveis como o b, mas nos quais tais explicações não satisfazem. Exemplo de A, queda livre, de B, movimento da ameba, de C, movimento da mão que escreve. O tipo C, de movimento, pode ser chamado gesto. (Flusser, 2022, p.17)

Mais especificamente sobre o gesto de escrever, ele diz:

Essencialmente, escrever é o exato contrário da colocação de material sobre superfície, já que trata de gesto que grava (e o verbo *graphein* é disto testemunha). Há alguns milhares de anos, alguns mesopotâmicos decidiram arranhar a superfície mole de tijolos de barro com pauzinhos pontuais e tal gesto é a origem do escrever ocidental e mostra o que é essencialmente. Mostra que essencialmente todo texto escrito é ins-crição, embora seja sobre-seriação na grande maioria dos textos do presente. De modo que, por sua essência, o gesto de escrever não é construtivo, mas penetrante. Não cobre a superfície, entra nela. (Flusser, 2022, p.99)

Escrever como um movimento que não se explica, como o que perfura a matéria, entra nela, constrói o fora-dentro. É assim, desestabilizando superfícies, que as autoras (des)constróem a escrita normativa para tentar dar forma ao que não tem forma. Foi fazendo de si e do outro matéria modelada que Agnès criou sua *cinescrita*. A palavra evoca um jeito de fazer cinema que, em 1948, Alexandre Astruc nomeia como *Caméra-stylo* (Câmera-caneta) (2017, p.1). A expressão se refere à ideia, disseminada pelos cineastas da *Nouvelle Vague Française*, de fazer do cinema uma linguagem, ou seja, “uma forma na qual e pela qual um artista

pode exprimir seu pensamento, por mais que este seja abstrato“ (Astruc, 2017, p.1). Fazer da câmara uma caneta era livrar o cinema da “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” (Bertoni; Pinto, 2007, p.207).

Gertrude quis, paradoxalmente, se livrar também da tirania do visual que, na palavra, tem seu equivalente na descrição. Em sua primeira fase (1908 – 1913), a escritora faz de seus retratos uma experiência de dramatização do fluxo de pensamento. São experimentos de linguagem que vão implodir a figuração para recriar o ritmo de uma personalidade, ou seja, a dinâmica caótica de uma consciência em fluxo (no caso, a da própria Gertrude). Alfandary (2018) aponta uma passagem do ensaio *How to Write*, na qual Stein revela: ”Se a frase é marcada como unidade poética, é porque o processo de construção frasal é inseparável do fluxo de consciência pelo qual ele passa a existir. Nossas emoções tomam forma de frases” (Stein apud Alfandary, 2018, p. 68).

Ao repetir variando, Stein assina performativamente, em ato, a ideia de percepção, que foi desde sempre seu objeto de interesse. Ela não tenta copiar ou reproduzir exatamente o movimento fragmentário de uma consciência em fluxo, mas foca em suas características essenciais (mudança e continuidade) para reinventá-lo. Uma escolha que se deu, em parte, por influência dos estudos da mente de William James, como afirmam alguns autores (Steiner, 1978; Queiroz; Aguiar, 2015). O filósofo foi seu mentor no período em que estudou medicina em Harvard. Segundo James, o pensamento tem duas características básicas: a mudança e a continuidade (Bertoni; Pinto, 2007, p.209). Stein, digamos assim, deformou a ideia desse fluxo, para recriar na escrita o movimento em si da percepção.

A inspiração para essa “deformação” da sintaxe veio, inicialmente, da arte cubista, como ela mesma expôs em diversos ensaios e publicações (Stein, 2016, p.39). A visão simultânea de várias perspectivas de um mesmo objeto é o que imprime movimento aos quadros cubistas, que repetem variando as mesmas formas, vistas por diversos ângulos, como se o observador se movesse em torno de um mesmo eixo. A ideia “final” que se tem do objeto vai integrar todos esses ângulos de percepção, de uma só vez, fazendo do objeto um e muitos ao mesmo tempo.

Figura 10 – Gertrude Stein por Picasso



Reprodução do quadro de Stein feito por Picasso (1905-06)

Esse foi o retrato feito por Picasso de Gertrude Stein (1905-06). A gente vê a deformação dos olhos, dos traços do rosto, das mãos. Deformação que coloca em xeque a questão da parecença e da multiplicidade dos ângulos de visão. O desejo de criar esse efeito de passagem, essa visão multiperspectiva, é um ponto crucial para entendermos a característica cinemática da escrita steiniana. Essa busca perpassa todas as fases de sua retratística que, é importante dizer, foi para além da arte cubista. Fazendo mover repetidamente as mesmas peças, deslocando-as sem cessar em movimentos “circulares”, é assim que a escritora vai deformando a sintaxe das frases. É pelas permutações dos mesmos elementos, a todo tempo recombinaos, que vão se construindo perspectivas diferentes de um sujeito/objeto, que é recriado performativamente pelo vagar desarticulado de seus pensamentos. Este trecho mostra bem como esse efeito vai se construindo pela insistência:

*In doing something, that one is being the one, doing that thing. In doing something, the one doing the thing is the one being one doing that thing. That one is one doing something. That one is being the one doing the thing. That one is doing the thing. That one has been doing the thing. That one's dancing.* (Dydo, 1993, p.122)

Stein considerava as técnicas da narrativa clássica incapazes de reproduzir esse efeito de simultaneidade produzidos por uma consciência em movimento, conforme citação da escritora apontada por Daniella Aguiar e João Queiroz:

Primeiro, a palavra não deveria ter seu significado romântico ou literário, mas o significado imediato que possuía no seu uso contemporâneo, um significado axiomático literal confinado a simples situações da vida comum. [...] A segunda necessidade era destruir a sintaxe e a ordem das palavras do século XIX, que não poderia seguir o movimento de uma consciência movendo-se naturalmente, este movimento sendo, no início do século XX, da maior importância. (Stein apud Aguiar; Queiroz, 2015, p. 51)

Gertrude foi buscar nos sentidos do próprio corpo a forma ideal de compreender e de expressar essa dinâmica. Ela passou a fazer exercícios de experimentação, que consistiam em ouvir e falar ao mesmo tempo. Foi assim que a escritora esboçou seus primeiros retratos:

*I say I never repeat while I am writing because while I am writing I am most completely, and that is if you like being a genius, I am most entirely and completely listening and talking, the two in one and the one in two and that is having completely its own time and it has in it no element of remembering.* (Stein, 1935, p.180)

Evoco aqui Paul Zumthor para tentar compreender essa dinâmica. Segundo ele, a voz é “emanação do corpo” e sonoramente o representa de forma plena: “O que emana do meu corpo (minha voz) volta para mim, diz de mim e da linguagem” (Zumthor, 2007, p.71). Ele nos afirma ainda que “[...] o corpo, pela audição, está presente em si mesmo, uma presença não apenas espacial, mas íntima. Ouvindo-me eu me autocomunico. Minha voz ouvida revela a mim mesmo não menos – embora de uma maneira diferente - que ao outro[...]” (Zumthor, 2007, p.71). Trata-se de um jogo de ecos que virou um método de escrita para Gertrude Stein<sup>9</sup>. Um método de escrita que, no entanto, paradoxalmente, parece apostar na presença de uma ausência, como veremos a seguir.

De toda forma, por meio desse exercício de escuta atenta, Stein tenta se livrar, como ela diz, da memória. O que ela quer é colocar-se, assim como ao leitor, no aqui-agora do texto, criar o “discurso vivido”, usando as palavras de Zumthor. Um discurso que, por ser transitório, “nega” a existência da forma,

---

<sup>9</sup> Como veremos adiante, essa fala enquanto presença também será colocada em xeque por Stein.

sempre implodida por um outro que se anuncia. “Essa (forma) com efeito, só existe na performance”(Zumthor, 2007, p.71). Trata-se de criar uma gagueira intencional na escrita. É dessa carne que se fazem os retratos steinianos. Uma carne de frases e de palavras que surgem e se desfazem, e que nos fazem pensar o alcance da linguagem na construção da ideia que temos do mundo e de nós mesmos. Assim falou Gertrude: “Gosto do sentimento, do sentimento eterno das frases enquanto elas se diagramam. Dessa forma, a pessoa está possuindo completamente algo e, incidentalmente, a si mesma” (Stein apud Steiner, 1978, p.72). Uso a palavra carne aqui no sentido empregado por Merleau-Ponty, em citação feita por Paul Zumthor:

A poeticidade, assim, ligada à sensorialidade, a isto que alguns chamam o sensível, e que Merleau-Ponty denominava com uma palavra magnífica, emprestada à tradição do cristianismo primitivo, a carne. A carne, como noção ao mesmo tempo primeira e última. Mikel Dufrenne, e outros com ele, colocam a unidade originária do sensível. Eles evocam uma sensibilidade geral, anterior à diferenciação da visão, da audição, do tato, do olfato, do paladar. Na pluralidade de nossas sensações, elas demarcam uma unidade encoberta, real, percebida às vezes, mas fugidia, manifestando a presença do corpo inteiro comprometido no funcionamento de cada sentido. (Zumthor, 2007, p.78)

Criar estes corpos de presença foi o objetivo principal da escrita steiniana. Pela transitoriedade criada por jogos de linguagem, Stein fez de seus retratos um gesto de recusa à existência da identidade, enquanto estrutura coesa e norteadas pela razão, como propunha o cartesianismo. Essa ideia de identidade era, para a escritora, uma falácia que, inclusive, impedia a criação de obras-primas. Para ela, a arte só se faz quando o artista se livra da memória e abraça, integralmente, o momento presente. Ela diz: “[...] viver o que se vive é entorpecedor e embora todo mundo goste de ser espantado o que eles de fato têm é de entorpecer por isso as obras-primas são tão poucas” (Stein, 2019, p.66)<sup>10</sup>.

Agnès também desestabiliza a ordem dos espaços para criar esse aqui-agora na escrita, seu gesto. Em *Les Plages d’Agnès*, como os mesopotâmicos talvez, ela arranha uma superfície mole e inscreve seu antigo nome na areia, só para que as ondas o levem. A cineasta nasceu Arlette e trocou de nome na

---

<sup>10</sup> Trata-se de uma conferência realizada em Oxford e Cambridge, em fevereiro de 1936, e publicada pela primeira vez em 1940 no volume *What are Masterpieces and why are there so few of them* .

juventude. Um gesto que encarna, em muitos aspectos, sua relação com a arte. Em seus experimentos de linguagem, Agnès se faz sempre outra. E o faz encarnando performativamente seus pensamentos a partir de seus filmes ensaísticos. E a voz é essencial na construção de seu pensar que ela, muitas vezes, espelha em personagens inventados, alter egos, que se (des)constroem pela ficção do fluxo de consciência.

O fluxo como recriado por Agnès se constrói de outra maneira se o compararmos à repetição com variação steiniana. Agnès usa a insistência? Sim. De maneira performática? Sim. Mas sua técnica se aproxima mais daquela descrita pelo teórico norte-americano, Robert Humphrey, em seu livro “Fluxo da Consciência”:

[...] Ele, coletivamente, não deixa nada de fora: sensações e lembranças, sentimentos e concepções, fantasias e imaginações – e aqueles fenômenos muito pouco filosóficos como visões, intuições e introspecções. Estes últimos, que confundem epistemologistas, nem sempre se acham inclusos como “vida mental”. O conhecimento humano que procede não de “atividade mental”, mas da “vida espiritual” diz respeito aos romancistas, senão aos psicólogos. [...] (Humphrey, 1976, p.20)

Em *Documenteur*, Agnès se vale de uma “gagueira” do pensar para desconstruir sua protagonista. O próprio título é já um duplo, que ganha outras camadas graças ao humor (seríssimo há que se dizer) da cineasta, que assim o exhibe nos créditos iniciais do longa-metragem: “dodo cucu maman vas-tu-te-taire”. Evoco aqui um outro conceito derridiano que pode nos ajudar nesta análise: o de *différance*. Jacques Derrida (1972) utiliza o termo “différance” (palavra homófona de “différence”) para abordar a ideia de que o sentido de uma palavra está na palavra que a segue, num gesto infinito de diferir (*différer*). O que significa dizer que o significado surge em contexto, por referência e contaminação com outros elementos textuais (Coelho, 2013, p.41). Como o “a” de *différance* pode ser considerado um “erro” em relação à palavra *différence* na língua francesa, a gagueira do trocadilho também deforma a grafia “correta” em “dodo cucu maman vas-tu-te-tair”. Trata-se de alterar o desenrolar “normativo” das frases, criando um efeito de suspensão, que dá corpo à linguagem e cria um movimento reflexivo. Movimento este que nos diz muito da protagonista. Emilie é uma imigrante recém-separada do marido, que estranha e desconhece as palavras mais cotidianas

e familiares. Assim como os rostos. O filme se inicia com um fluxo de pensamento, na voz de Varda:

*[...] I feel lost in the face of words. Where I am there is nothing but words and faces. That woman, with her sullen face and her lost eyes, she's just like me and she's real. [...] Nothing comes to mind but words, disconnected from sentences. Loanwords, word lists, word groups. There are words that are in your head motionless and suspended, words that are emotions. Desire, death, disgust, pant, pain, panic. There are words that are things. Backpack, purse, beans. There are words that are gestures, ways of acting: eati, hit, cheat. [...]*

Eu me sinto perdida às voltas com palavras, às voltas com rostos. Onde estou não há nada além de palavras e rostos. Aquela mulher, com seu rosto taciturno e seus olhos perdidos, ela é como eu e ela é real. [...] Nada lhe vem à mente além de palavras, desconectadas das frases. Palavras emprestadas, listas de palavras, grupos de palavras. Há palavras que estão em sua cabeça imóveis e suspensas, palavras que são emoções. Desejo, morte, nojo, calça, dor, pânico. Há palavras que são coisas. Mochila, bolsa, feijões. Há palavras que são gestos, modos de agir: comer, bater, enganar. (VARDA, 1981)

Figura 11 – Contra a parede



Cena inicial do filme Documenteur (1981)

Tudo é jogo no filme. As imagens são costuradas pelos pensamentos da personagem (ora na voz de Agnès, ora na voz da atriz). A repetição com variação constrói um jogo de espelhamentos, que confronta o dentro-fora da personagem. Praias, espelhos e ruas labirínticas se repetem. O ambiente reflete o estado de espírito da protagonista, em metáforas visuais. As palavras viram “coisa”, cujos sentidos vagam em suspensão. A *différance* se espalha, numa cadência ruminante que vai ganhando corpo pelo jogo com as figuras de som: paronomásia, assonância, aliteração. Caso da palavra “corps” neste trecho:

### **Corps – corpse - body**

*Time passing so slowly doesn't hurt me here. I like this job. I like the view. [...] Sand. Body of milk and sand. Body. In French, a body is corps. Almost like a corpse. What can be said of the body of the man I loved? Except that the soft sand slipped through my fingers. Except that in the shadows in which I wonder, shadows of our desire, Tom's body remains clear as an object of desire. An idea, an image, a word. Body. (Varda, 1981)*

O tempo passando tão devagar não me machuca aqui. Eu gosto deste trabalho. Eu gosto da vista.[...] Areia. Corpo de leite e areia. Corpo. Em francês um corpo é corps. Quase como corpse. O que pode-se dizer do corpo do homem que amei? Exceto que a areia macia escapou pelos meus dedos. Exceto que nas sombras nas quais me pergunto, sombras de nosso desejo, o corpo de Tom permanece claro como objeto de desejo. Uma ideia, uma imagem, uma palavra. *Body*. (Varda, 1981, tradução nossa)

Ao jogo de sons segue-se o jogo de imagens. Na primeira imagem, a brincadeira de bola é de frente para um muro com grafite, que reproduz uma praia: uma paisagem que “engana” o olho. Palavras que geram outras palavras e mais palavras, imagens que geram outras imagens e mais imagens. Um quadro dentro do quadro dentro do quadro. Nesse movimento de disseminação, a cineasta constrói uma espécie de refrão, que varia na repetição. A dinâmica do fluxo de consciência se dá por associações de ideias, que ocorrem de maneira caótica, sem uma sequência lógica. Vejamos:

### **Make-move**

*Emilie. You make breakfast, lunch and dinner. Make war. He makes it and remakes it, he makes money, he does both, he finishes his meal, he makes love. Make children, make a sin, give pleasure, make merry. Pleasure, love, secret, baggage, package, file in, ask, moves, move out, move in, set up a house, home, household, playhouse, home sweet home, at home. (Varda, 1981)*

Emilie. Você faz café da manhã, almoço e jantar. Faz guerra. Faz e refaz, faz dinheiro, faz os dois, acaba a refeição, faz amor. Fazer filhos, cometer um pecado, dar prazer, se divertir. Prazer, amor, segredo, bagagem, saco, cadastrar-se, questionamentos, movimentos, mudar pra outro lugar, mudar para este lugar, começar uma casa, casa, lar, família, casa de jogos, lar doce lar, em casa. (Varda, 1981, tradução nossa)

### **Wash - type**

*Emilie. Like laundry: you wash it, you get it dirty and you start all over again. Food: you cook, you eat, and you start over. Dishes too. You make the dish and you make it again. You do and you undo. Do and undo. She writes, I type. She corrects it, I type. She proofreads, I type. She dictates, I type. (Varda, 1981)*

Emilie. Como lavar roupa: você lava, você suja e começa tudo de novo. Comida: você cozinha, você come e começa de novo. Pratos também. Você faz o prato e faz de novo. Você faz e desfaz. Faz e desfaz. Ela escreve, eu digito. Ela corrige, eu digito. Ela revisa, eu digito. Ela dita, eu digito. (Varda, 1981, tradução nossa)

### **House - home**

*Emilie. Here or somewhere else. This house or that house. One door, four windows. One door, four windows. One door, four windows. Everything repeats itself again and again. Everything babbles again and again. [...] There was a song that spoke of the field of his body. I would say from the home of your body. House, man, home. [...] In chinese I think peace is written as man + roof + house. What is a house? One cube, window, two windows or two doors and two windows.* (Varda, 1981)

Aqui outro lugar. Esta casa aquela casa. Uma porta, quatro janelas. Uma porta, quatro janelas. Uma porta, quatro janelas. Tudo se repete de novo e de novo. Tudo balbucia de novo e de novo. [...] Havia uma canção que falava do campo de seu corpo. Eu diria da casa de seu corpo. Casa, homem, lar. [...] Em chinês eu acho que paz é escrito como homem + teto+ casa. O que é uma casa? Um cubo, janela, duas janelas ou duas portas e duas janelas. (Varda, 1981, tradução nossa)

Há aqui diversas camadas de leitura. Para conduzir esta análise, volto a evocar a ideia de desconstrução derridiana, que se dá pela operacionalização da *différance*. Derrida desfaz a estrutura binária significante/significado. O significado não é mais transcendente, mas se faz e desfaz numa cadeia de significantes que se contaminam, se interpelam. Um significante depende de seu anterior e de seu posterior para ganhar sentido(s), infinitamente. Nos refrões vardanianos, os significados tornam-se não apenas provisórios, mas indecíveis, pelo deslocamento incessante dos significantes, que se recombina e se repete variando, fora de uma lógica sequencial, ganhando a cada momento novas sonoridades e perspectivas variadas. Os sentidos vão se fazendo e desfazendo numa mistura tanto caótica quanto transitória. Essa dinâmica entre som-palavra-imagem marca o caráter performático da linguagem empregada por Agnès. A cada leitura, cada um desses refrões será lido de uma maneira, em um tom, em um ritmo, em uma ambiência, engendrando diferentes associações de ideias. É assim, performaticamente, colocando tudo sempre em causa, que Agnès compõe um fluxo disruptivo de pensamento.

A natureza ambígua, indecível, deste fluxo se constrói pelo discurso indireto livre, que vai criando esse movimento dentro-fora e (des)construindo, a cada momento, a protagonista. A impressão criada é a de que Agnès “penetra” nos pensamentos de Emilie, misturando suas vozes, que tornam-se indiscerníveis.

O retrato reproduz, assim, a dinâmica de dois níveis de consciência que vão se desenrolando: o da fala e o da pré-fala, no sentido apontado por Robert Humphrey. Segundo ele, os “níveis que antecedem a fala não são censurados, racionalmente controlados ou logicamente ordenados” (Humphrey,1976, p.3). Uma estratégia para fazer ver e sentir essa intimidade não articulada da subjetividade, uma vivência que a linguagem normativa não consegue reproduzir, pois trata-se de fazer do discurso algo vivido e não contado.

Figura 12 - Entre espelhos



Emilie em (de)formação no filme *Documenteur* (1981)

Em *Orta Or One Dancing*, Stein também usa o discurso indireto livre. Apesar de empregar a terceira pessoa, ela nos fala de “dentro” da personagem. É desse lugar ambíguo que ela constrói também a ambiguidade do discurso, fazendo com que ele se desloque de um ponto de vista a outro. E tornando-os indiscerníveis. Quem de fato fala? Gertrude ou Isadora? Quem de fato pensa? Quem de fato sente? Não é mais Gertrude, ou Duncan, mas uma “terceira pessoa”, um outro inventado na linguagem e que só existe nela, em sua errância, que traz a claudicância e a gagueira do pensar. As frases, mal articuladas, remetem a esse nível da pré-fala, quando o que existe é ainda um esforço de elaboração do discurso e de si. Algo da ordem do desconhecido e do desordenado. É o que acompanhamos neste parágrafo de *Orta*:

*She was one meaning something in being one, not contradicting everyone. She was one meaning something in being one, contradicting anyone. She was one being one, meaning in being one, not contradicting anyone. She was one having meaning in being one, who was contradicting anyone. She was one having meaning in being one, who was not contradicting everyone. She was one having meaning in dancing. She was one having meaning in exceeding in being the one, being one, dancing. She was having meaning in being that one, the one contradicting everyone. She was having meaning in being that one. She was having meaning in being the one not contradicting everyone. She was having meaning in being the one not contradicting anyone. She was having meaning in being the one not contradicting anyone. Contradicting everyone was existing. She was affirming dancing. She was exceeding in not contradicting everyone. She was exceeding in not contradicting anyone.* (Stein, 1907, apud Dydo, 1993, p.127)

Trabalhar com a pré-fala é perscrutar diferentes níveis de consciência. Voltando à desconstrução derridiana do signo, Carla Rodrigues aponta para a relação entre a filosofia de Derrida e a psicanálise (2005, p.22). Não é objetivo da pesquisa fazer qualquer tipo de análise psicanalítica. No entanto, a pesquisadora levanta uma questão que considero importante na investigação dos retratos de Stein e Varda. Rodrigues nos diz:

O que interessaria a Derrida na psicanálise seria uma espécie de inauguração da possibilidade de sujeitos desconstruídos. É por este caminho que o projeto de integralidade centrado no Iluminismo abre as portas para um sujeito plural, multifacetado, desconstruído e livre de sua pretensa unidade [...] A partir da desconstrução do signo, Derrida problematiza a questão da linguagem e da presença do sujeito na linguagem. Esse sujeito descentrado é um totalmente outro de si, estranho a si mesmo, presença e ausência ao mesmo tempo. (2005, p.22)

Por meio de seus idiomas subversivos, Gertrude e Varda constroem em seus retratos essa presença da ausência. No trecho acima, do retrato de Duncan, Gertrude parece estar elaborando a questão de ser “uma” e de estar contradizendo ou não todo mundo, ao reafirmar-se em sua dança expressionista. Há uma claudicância em seu pensar, um vagar, que se constrói na linguagem. No fim das contas, Stein vai escrever sobre alguém que escreve enquanto está escrevendo. Paradoxalmente, apesar de manter o foco em um mesmo referente, ela nos distancia dele ao eliminar o nome próprio e ao evocar sua personagem de forma impessoal (“ela”, “uma”). É sempre de um outro que ela nos fala, de algo ou alguém que nunca está integralmente lá. E, na impossibilidade de dizer integralmente esse outro, ela representa esse “incapturável” nesse processo contínuo de distorção da linguagem.

É assim que Stein assina e também se “contra-assina” no retrato de Isadora. As questões que ela tenta elaborar “mergulhando” na subjetividade da bailarina são também questionamentos que a mobilizavam, reflexões em torno de si e de seu próprio fazer artístico. Em dado momento, inclusive, a escritora assume esse jogo de espelhos:

*She went on being that one. She was one. She was then resembling some one, one who was not dancing, one who was **writing**, she was then resembling some all of whom were ones believing in thinking, believing in meaning being existing [...] (Stein, 1907, apud Dydo, 1993, p.130)*

Como Stein revela, Duncan “se parece” com ela mesma, esse outro que “está acreditando” no pensar e no criar como aquilo que dá significado à existência. Nesse jogo de espelhos, além de assinar Isadora, Stein também se contra-assina, se faz matéria de criação. Contra-assinar, no sentido derridiano, é respeitar e trair seu antecessor, ao mesmo tempo. É recriar a partir da criação do outro. Em Stein, esse processo se desdobra infinitamente, a cada reiteração, a cada fabulação.

“Contra-assinar-se” também faz parte do jogo vardaniano. Sobre a protagonista de *Documenteur*, ela afirmou em *Varda por Agnès*: “Ela é outra eu” (Varda, 2019). Foi assim no retrato que fez de Jane Birkin, no qual ela, jocosamente, anuncia: “[...] é como se eu fosse filmar seu autorretrato. Você não estará sempre sozinha. A câmera poderá aparecer e, de certa forma, ela sou eu. Não faz mal se me virem no espelho ou dentro de campo” (1988).

Figura 13 - Duplos



Varda e o jogo de espelhos em Jane B. por Agnès V. (1988)

Varda constrói uma possibilidade impossível: faz um autorretrato de outra pessoa. E a figura de Birkin vai, assim, se (des)construindo, na mistura desse eu-outro. Um processo de (des)montagem que se dá a cada momento da *mise-em-scène*, e que exige uma contra-assinatura do espectador, que é instado a botar também a “mão na massa”, no imediatismo de cada apresentação/exibição, para ler e recriar, ele mesmo, sua própria relação com estes corpos insurretos. A obra é essa relação a três, que vai se criando. Ela não preexiste ao acontecimento, ela é o acontecimento de corpos presentes, num aqui-agora, que é a ideia mesma de performance:

[...] qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar a noção de performance, encontraremos sempre um elemento irredutível, a ideia da presença de um corpo [...] o comprometimento empírico, agora e neste momento, da integridade de um ser particular numa situação dada. (Zumthor, 2007, p.10)

### 3.1 Desordenando corpos e espaços

Nos retratos de Gertrude e Agnès, esse eu-outro se (des)constrói num vagar que vai distorcendo as noções de espaço-tempo. É fazendo deambular a linguagem, desordenando a ordem dos espaços, que elas vão criando também tempos outros. Em *Les Plages d’Agnès*, um autorretrato (mais um), a cineasta se faz paisagem: “Desta vez, para falar de mim, eu pensei: se abrissemos as pessoas, encontraríamos paisagens. Se abrissem a mim, encontrariam praias” (2008).

Figura 14 – Dentro do Quadro



Fonte: Les Plages d’Agnès (2008)

Agnès revelou numa entrevista ao jornal *The Guardian*<sup>11</sup>, que *Autobiografia de Todo Mundo* (1983), de Gertrude Stein, a influenciou na concepção de *Les Plages d’Agnès*. No livro, Stein faz de si um grande quebra-cabeça, sabotando, no fim das contas, a proposta de sua própria escrita “autobiográfica”:

[...] autobiografia é fácil goste-se ou não autobiografia é fácil para qualquer um e assim esta será a autobiografia de todo mundo. Eu estava na rua andando, nós temos que ficar nas ruas andando o que mais podemos fazer, não gostamos de ficar sentadas ou em pé pelo menos não por muito tempo assim temos que andar. (Stein, 1983, p.10)

Uma autobiografia de todo mundo é uma impossibilidade, que Gertrude torna possível, por meio da linguagem. Assim como como carregar uma praia dentro de si. Deslocar e deformar. Esse é o método de escrita das duas autoras. E nesse jogo de dentro-fora, a Varda não está na praia. Ela é a praia. Uma paisagem que a habita, tanto quanto ela habita a paisagem. E Gertrude é um “eu” e um “outro” em sua “autobiografia”.

E nesses deslocamentos, os lugares não são apenas cenários, mas carne desse corpo sensível que elas constroem em seus retratos. Um dentro-fora que ganha forma em um idioma inventado. Essa relação de subjetividade com os espaços fica clara quando Stein nos conta, no livro, sobre uma visita que fez, já

<sup>11</sup> In: SOUZA, Tainah. 2018, 166 p. **A vida e a obra de Agnès Varda em As Praias de Agnès**. Tese de Doutorado – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018, p.16.

nos anos de 1930, à casa onde passou a infância, em Oakland, nos Estados Unidos. Stein diz: “[...] a casa grande os grandes jardins os eucaliptos e as roseiras naturalmente não existiam mais, de que adiantaria, se eu tivesse sido eu então meu cachorrinho me conheceria mas se eu não tivesse sido eu então esse lugar não poderia ser o lugar que eu via, não gostei da sensação, quem é que tem que ser a própria pessoa dentro de si próprio, ninguém [...]” (Stein, 1937, p.309).

E essa relação - eu-outro, dentro-fora, aqui-acolá - se (des)faz também no espaço da escrita (palavra/imagem/som). As duas realizadoras manipulam os corpos de linguagem fazendo dos textos gestos, que explicam, paradoxalmente, sem explicar. A composição é a explicação. Essa frase dá nome a um dos ensaios de Gertrude (2019, p.19)<sup>12</sup>, que também fez da composição de suas frases “obscuras” uma explicação (à sua maneira, obviamente).

E a composição, para Stein, deveria ser como uma paisagem. A escritora fez dessa palavra um conceito quando escrevia suas primeiras peças teatrais. Paisagem, no seu dicionário, não remetia a um lugar, mas a uma forma de relação com o espaço-tempo. Tratava-se de um gesto de recusa ao esquema de ação-reação, a histórias com início-meio-fim que, para ela, impediam que a emergência de um envolvimento real do leitor/espectador. Ela dizia que o público estava sempre ocupado demais tentando entender o enredo da peça, em vez de se conectar com ela.

Eles os pombos podem contar a sua história se eles e vocês quiserem ou mesmo se eu quiser mas histórias são só histórias mas que eles ficam no ar não é uma história mas uma paisagem. Que os espantalhos ficam no chão é a mesma coisa poderia ser uma história mas é um pedaço da paisagem. (Moreira, 2007, p.74-76)

Como diz Wendy Steiner, a ideia de paisagem já atravessava os retratos steinianos (Steiner, 1979, p.76), que carregavam a pergunta crucial que ela levou para sua dramaturgia: O que acontece quando nada acontece? Revela-se o gesto, a relação. Expor o gesto da linguagem é parte essencial do jogo das duas autoras. Nessa *escrita-corpo*, o foco está no significante, em sua materialidade. Paradoxalmente, é dando “carne” a sons, imagens e palavras que elas os

---

<sup>12</sup> Este ensaio faz parte do livro *O que são obras-primas?*, publicado em 2019, que reúne diversos textos de Gertrude Stein.

transformam. Em *Portraits and Repetition*, Stein fala sobre esse processo de criação:

[...] A coisa que é importante é a forma como retratos de homens, mulheres e crianças são escritos, por escritos quero dizer feitos. E por feitos eu quero dizer sentidos. [...] Sabe, eu sinto é com os olhos, e para mim não faz nenhuma diferença a língua que ouço, eu não ouço línguas, ouço timbres de voz e ritmos, mas com os olhos vejo palavras e frases. (Stein, 1935, p.287)

Volto a evocar Vilém Flusser. Para ele, o movimento libertário que o gesto articula é tanto “a fim de se revelar ou de se velar para o outro” (Flusser, 2014, p. 16). O gesto não nasce de uma necessidade ou de um puro reflexo, mas de um desejo de ensejar perspectivas outras de ver e de estar no mundo. Neste sentido, podemos dizer que elas escrevem como quem pinta, o que para elas significa espelhar e deformar.

É por meio da deformação que Stein e Varda inscrevem em imagens, sons e palavras as marcas do tempo e da transitoriedade desse “eu”, que se esfacela a cada instante, no contato com um “outro”. E, assim, elas abraçam o erro, o fora de foco. Mas, que embaçamento é esse, paradoxalmente, buscado e não evitado? O conceito de anamorfose pode nos ajudar no aprofundamento dessa investigação. O dicionário Michaelis assim define a palavra:

Desenho, pintura, gravura, etc., em que as imagens se mostram distorcidas ou irreconhecíveis quando observadas frontalmente, de tal maneira que só se tornam legíveis, recobrando sua configuração real, quando observadas a partir de determinada distância ou ângulo de visão, ou por meio de dispositivos especiais (como lentes ou espelhos curvos). (Michaelis, 2024)

Um dos quadros famosos pelo emprego dessa técnica é a pintura renascentista *Os Embaixadores* (1533), de Hans Holbein, o Jovem. No centro da pintura, um crânio é reproduzido pela perspectiva anamórfica. O espectador deve se aproximar da pintura por um ponto específico à direita ou à esquerda, ou usar um espelho, para ver a forma precisa de um crânio.

Figura 15 – Os Embaixadores

Reprodução do quadro *Os Embaixadores*, de Hans Holbein (1533)

A anamorfose foi amplamente usada pelos surrealistas para exprimir os movimentos da psique humana, o subconsciente. A pesquisadora Eliska Altmann (2012) se vale desta noção para investigar o que ela chama de documentário anamorfótico. Ela assim define tais criações:

[...]documentários anamorfóticos seriam aqueles cujo real criado se situaria na ordem do infame, já que põem em presença corpos resistentes, residuais, excluídos, por intermédio de imagens imaginárias, decompostas, sujas. Sua potência estaria, portanto, no maldito. [...] Imagens e corpos a povoarem esse tipo de documentário correriam o risco de serem insuportavelmente confrontadores ao espectador médio, acostumado, em sua cotidianidade, a frames. (Altmann, 2012, p.114-33)

Eliska prossegue explicitando o gesto contido nas imagens desse documentário anamorfótico, cuja função seria deformar ou, talvez, devolver a forma a tudo o que toca. Ela no diz:

[...] documentários anamorfóticos seriam destituídos de enquadramento. Enquadramento de linguagem, pensamento, discurso, sensação, percepção. Tais filmes retirariam, assim, o que outras mídias, cinemas e dispositivos tratam de nos dispor em excesso: *frames* de imaginação. Nesse sentido, seria possível dotar os documentários anamorfóticos de uma condição centrífuga, aquela que leva o olhar de quem os vê para "longe do centro, para além de

suas bordas, pedindo, inelutavelmente, o fora-de-campo, a ficcionalização do não-visto". (Altmann, 2012, p.114-33)

Não nos cabe aqui enquadrar o cinema de Varda em categorias, mas sua forma de fazer do documentário matéria de invenção e de deformação conversa com a ideia de anamorfose. O que ela, sutilmente, nos desafia a encontrar em seus mosaicos e quebra-cabeças é o que, em verdade, não pode ser encontrado. Seus retratos despedaçados e remontados não demandam um acabamento. Antes, o impossibilitam. Agnès, de certa maneira, distorce a questão presente no quadro de Holbein, o Jovem. Não há um lugar ideal para se olhar essa imagem. O que se busca não é seu desenho, mas sua deformação.

Assim também se dá nos retratos de Stein. As duas, justamente, abraçam essa recusa, que é o informe como visto por Georges Bataille. No verbete publicado, em 1929, na revista *Documents*, ele assim define esse conceito:

Um dicionário começaria a partir do momento em que ele não desse mais o sentido das palavras, mas sim suas obrigações. Assim, informe, não é somente um adjetivo com certo sentido, mas um termo que serve para desorganizar, exigindo, geralmente, que cada coisa tenha sua própria forma. Isto que ele nomeia não aponta um caminho fixo e pode ser facilmente despedaçado, da mesma forma que uma aranha ou um verme também o podem. (Oliveira, 2009, p.145)

Exigir que cada coisa tenha sua própria forma e que, paradoxalmente, ela possa ser facilmente despedaçada “como uma aranha ou um verme”, é desdizer a possibilidade de contorno dessa “coisa”. É fazer dela apenas uma e, ao mesmo tempo, muitas outras. Um paradoxo. Voltando à questão da insistência, podemos dizer que montar e desmontar é repetir variando. Trata-se de usar as mesmas “peças” e (des)organizá-las, a cada vez, de uma outra forma. Fazê-las vagar. Essa anamorfose, com muita frequência, se mostra nos filmes de Varda em imagens de corpos despedaçados, seja por meio de espelhos rachados ou de bonecas despedaçadas.

Figura 16 - Corpos desmontados

Manequins aos pedaços pairam nos pensamentos de Emilie em *Documenteur* (1981)

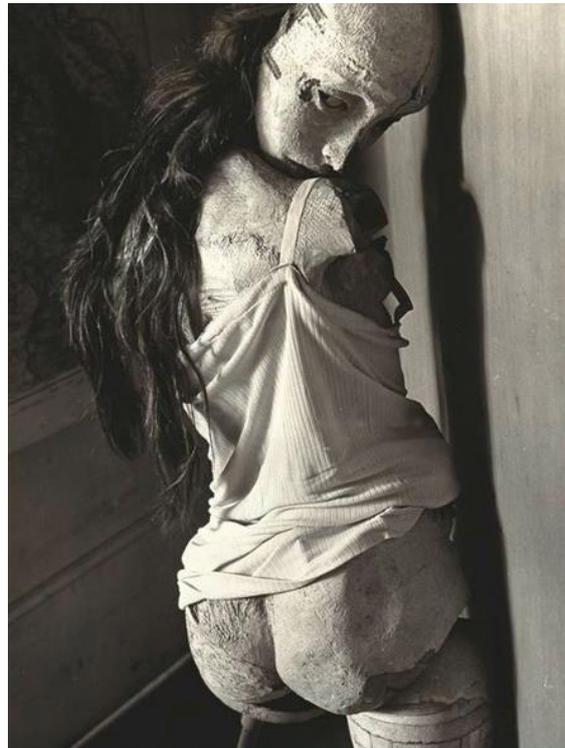
Figura 17 - Cicatrizes

Detalhe da perna de um manequim em *Documenteur* (1981)

Nesse jogo há, no entanto, a expressão de uma dor que não encontramos na retratística de Stein. Em *Documenteur*, por exemplo, manequins de plástico aparecem desmontados em uma vitrine com braços, troncos e pernas desarticulados. Alguns deles “machucados”. Estes corpos disformes encarnam a visão crítica do movimento disruptivo da retratística da cineasta. Um movimento que faço aqui dialogar com a deformação das bonecas (de)compostas pelo alemão Hans Bellmer. Na década de 1930, o artista surrealista construiu bonecas com materiais diversos, como madeira, metal, cola e gesso (Costa, 2019, p.80). Em seu artigo, Alexandre Costa fala do processo de montagem dessas criações. Segundo

ele, dessa boneca, foram tiradas 28 fotografias, 10 delas escolhidas para compor a primeira edição da publicação *Die Puppe* (A Boneca) (Costa, 2019, p.80). As fotografias apresentam as etapas da montagem do corpo da boneca – rosto, troncos e membros – que depois dão contorno a um todo “mal formado”.

Figura 18- The Doll



Reprodução da série The Doll,, de Hans Bellmer

Na mesma publicação, Alexandre Costa aponta uma citação de Therese Lichtenstein: “As obras de Bellmer são um violento ataque aos estereótipos de normalidade evidentes na cultura e arte nazistas. Elas se rebelam contra as imagens idealizadas do corpo feminino ariano presentes na arte estilizada dos nazistas” (Costa, 2019, p.81). Varda também constrói uma dramaturgia de desfazimento desse corpo “normativo”. Uma ação tanto estética quanto política, que se faz presente através da desconstrução do objeto acabado.

### 3.2. Composição como explicação

Fazer vagar é engendrar o erro. Proponho nos demorarmos aqui no retrato de Isadora Duncan (1877 – 1927) para observarmos a performatividade que Stein confere à linguagem e como ela vai produzir um efeito de deambulação, por meio da insistência e da permutação dos elementos no espaço textual. Um processo que se intensifica. Esta frase que recorto aqui, por exemplo, se prolonga por 8 linhas.

*Even if she was one being the one she was being, even if she was being that one the one that she was being, the one she had been being, even if she was being that one, that one she was being, even if in being that one the one she was being she was being that one, being the one she was being, even if she was being the one she was being, even if she was being that one even if she was being that one, even if she was being that one she was one coming to be of another kind of a one, coming to be and being of a kind of a one, quite coming to be of a kind of a one, of another kind of a one, of that kind of a one. (Stein, 1907 apud Dydo, 1993, p.121)*

Uma nova estética que emancipa o corpo feminino e, com ele, a linguagem. E vice-versa. É disso que nos “fala” a dança de Duncan, como aponta a pesquisadora Hanna Rodrigues:

A técnica lhe parece sem interesse. Fazer gestos naturais, andar, correr, saltar, mover seus braços naturalmente belos, reencontrar os ritmos inatos do homem, perdidos há anos, ‘escutar as pulsações da terra’ e obedecer à lei de gravitação, feitas de atrações e repulsas, de atrações e resistências, consequentemente encontrar uma ligação lógica, onde o movimento não para, mas se transforma em outro, respira naturalmente, eis seu método. Quanto aos temas de sua dança, inspiram-se na contemplação da natureza; será onda, nuvem, vento, árvore. (Rodrigues, 2019, 114-33)

A torção, a força e o tônus do corpo elástico de Duncan são também os atributos da linguagem steiniana, que se molda a partir de matéria, aparentemente, banal. Assim como a escritora se utiliza de palavras correntes, ordinárias, Duncan recupera os gestos do dia a dia, em detrimento de posturas pomposas e posadas do ballet clássico. O belo não-normativo, fora do padrão, é o movimento natural, inscrição de uma sensibilidade, de uma recriação de si. Trata-se de uma estética das sensações que deforma os modelos clássicos da dança, a partir do que sente o corpo. Um gesto que faz do corpo linguagem, como na coreografia solo *O Estudo*

da *Água* (1924), inspirada, como a própria bailarina explica, em sua relação com o ritmo das águas:

Nasci junto ao mar e já notei que todos os grandes acontecimentos da minha vida sempre ocorreram na sua proximidade. A minha primeira ideia do movimento da dança veio-me certamente do ritmo das águas. Vim ao mundo sob o signo de Afrodite, Afrodite, que também é filha do mar e quando a sua estrela sobe no céu os acontecimentos são-me propícios (Duncan apud Rodrigues, 2019, 114-33)

É interessante perceber como, pela performance, a escritora faz da teoria prática e vice-versa. Nos retratos, Stein vai “encenar”, por meio desses corpos flexíveis de linguagem, o que ela teoriza em seus ensaios. A composição é a própria explicação (ou a falta dela), como ela esclarece:

Cada período de vida difere de outro não pelo modo de viver mas em função da maneira pela qual a vida é conduzida e isto contado com autenticidade é a composição. Após a vida ter sido conduzida de determinada forma todos e ninguém reconhecem isso, amiúde, ninguém sabe isso tanto quanto ninguém sabia disso. Quaisquer pessoas ao criar a composição em arte também não reconhecem isso, estão conduzindo a vida e isso faz da composição delas aquilo que é, faz o trabalho delas ser composto como é. [...] A composição é aquilo que é visto por todos os seres humanos numa existência que vai sendo produzida, eles são o componente da composição pois naquele momento em que estão vivendo acontece a composição do tempo em que existem. (Stein, 2019, p.19-20)

O sentido de explicação, no entanto, funciona de forma bem diferente da usual. Não se trata de acabar com a dúvida. Não era assim que Stein via a ideia de clareza. Em *Portraits and Repetition* ela fala sobre isso:

*The difference between thinking clearly and confusion is the same difference that there is between repetition and insistence. A great many think that they know repetition when they see or hear it but do they. A great many think that they know confusion when they see or hear it but do they. A thing that seems very clear seems very clear but is it. A thing that seems to be exactly the same thing may seem to be a repetition but is it. All this can be very exciting, and it had a great deal to do with portrait writing. [...] As I say, the american thing is the vitality of movement, so that there need be nothing against which the movement shows as movement. and if vitality is lively enough is there in that clarity any confusion [...] (Stein, 1935, p.292)*

A diferença entre pensar claramente e confusão é a mesma diferença que existe entre repetição e insistência. Muitos pensam que conhecem a repetição quando a veem ou ouvem, mas sabem. Muitos pensam que sabem da confusão quando a vêem ou ouvem, mas fazem. Uma coisa que parece muito clara parece muito clara, mas é. Uma coisa que parece ser exatamente a

mesma coisa pode parecer uma repetição, mas é. Tudo isso pode ser muito empolgante, e tinha muito a ver com a escrita de retratos.[...] Como eu digo, a coisa americana é a vitalidade do movimento, de modo que não precisa haver nada contra o qual o movimento se mostre como movimento. e se a vitalidade é suficientemente viva, há nessa clareza qualquer confusão. (Stein, 1935, p.292, tradução nossa)

A clareza, enquanto vitalidade que transpira da linguagem, está no que o corpo sente. E essa sensação não encerra a dúvida. A dissemina. Trata-se de uma explicação que contradiz a si mesma, o tempo todo. Agrada ao corpo e não ao intelecto. A noção de poética, segundo Paul Zumthor, nos ajuda a entender essa lógica outra: “Que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não depende do sentimento que nosso corpo tem. Necessidade para produzir seus efeitos; isto é, para nos dar prazer. É este, a meu ver, o critério absoluto. Quando não há prazer – ou ele cessa – o texto muda de natureza” (Zumthor, 2007, p.28). Um texto poético é algo que se lê com o corpo. E o que excita Stein, como ela nos diz, é o jogo da representação, do que parece mas não é: “A thing that seems to be exactly the same thing may seem to be a repetition but is it. All this can be very exciting, and it had a great deal to do with portrait writing” (Stein, 1935, p.292). E esse jogo é o de fazer mover o que é, por norma, estático: “As I say, the american thing is the vitality of movement, so that there need be nothing against which the movement shows as movement”<sup>13</sup>.

### 3.3 Paralisia e movimento

A vontade de movimento percebida no que é estático. Varda sempre circulou nesse limiar, sempre ensaiou este gesto que, segundo Giorgio Agamben, é a grande questão do cinema moderno: não a imagem em si, mas o gesto que a liberta. É o que o filósofo nos diz em seu artigo *Notas sobre o Gesto* (2008):

[...] em toda a imagem está sempre em ação uma espécie de *ligatio*, um poder paralisante que é preciso desencantar e é como se de toda história da arte se elevasse um mundo chamado para a liberação da imagem no gesto. É aquilo que na Grécia era expresso pelas lendas sobre as estátuas, que rompem os entraves que lhes aprisionam e começam a se mover [...] (Agamben, 2008, p.12)

---

<sup>13</sup> *Ibidem*.

E Varda adorava estátuas, mas apenas para desconstruir ou confrontar a sua imobilidade. Não por acaso, elas estão em *Les Plages d’Agnès*, em *Lions Love... Lies*, e em de *Sans Toit Ni Loi*. E essa paralisia, ela desconstrói fazendo vagar as formas. Um gesto que ela manifesta transformando o corpo de seus personagens (e o seu próprio) em linguagem. Como o de Mona, protagonista de *Sans Toit Ni Loi*. O longa-metragem é povoado por estátuas (de pedra ou de carne e osso), que parecem travar um embate com o vagar do corpo vivo da andarilha. Assim como Isadora Duncan dança de pés descalços, Mona insiste num caminhar sem rumo, pelas estradas do interior da França. As duas conhecem sem saber. Sentem. Com os pés.

Figura 19 – Entre estátuas



Fonte: Sans Toit ni Loi (1985)

Mona(lisa?) é uma jovem mulher que escolheu viver na estrada e, como diz a cineasta, decidiu dizer “não” a toda lei. Ela explica em seu filme-testamento:

Muitos homens estavam na estrada. Era moda. E muitas mulheres também começaram a fazer isso. Mochileiras. Eu queria encontrar essa liberdade e a sujeira. Todos falam muito mal dela. A raiva de Mona é o que a mantém viva. Mas dizer não a todo mundo a leva a morte. (Varda, 2019)

O filme é composto por 13 *travellings*, paradoxalmente, descontínuos. O movimento da câmera é sempre da direita para a esquerda: “Era chocante, porque é o contrário de como se lê no Ocidente”, como explicou Varda (2019). No contrafluxo. Um movimento que me faz evocar o pensamento de Flusser sobre a

linearidade da escrita normativa. O filósofo assim relaciona a linguagem ao modo de ser e de viver:

Indubitavelmente, tal estrutura linear é produto de acidentes históricos, de acasos e de convênios, de acordos mais ou menos deliberados. Em outros termos: não é necessário que se escreva dessa forma. Com efeito, há culturas que escrevem diferentemente. Mas a linearidade específica da nossa escrita, por casual e convencional que seja, penetrou tão profundamente nossa maneira de ser, estrutura tão profundamente o nosso ser histórico, processual, lógico, científico, que a menor modificação da nossa escrita seria verdadeira revolução na maneira pela qual estamos no mundo. (Flusser, 2014, p.101)

O filme já começa pelo fim, desdizendo a estrutura linear da escrita convencional. Mona está morta. Seu corpo aparece caído numa vala. Fotos, fitas e medições. Os peritos estão no local. Transcrevo aqui alguns trechos do diálogo que se segue:

Policial. Tire uma foto do rosto dela. Do rosto!

Perito. Como ela era?

Testemunha. Tinha um olhar perdido como uma mendiga. Pela maneira como ela olhou pra mim achei que ela fosse...

Policial. O que você diria?

Perito. Morte natural. Sem marcas no corpo.

Policial. Acho que congelou até a morte. (Varda, 1985)

Às cenas iniciais, seguem-se imagens de uma praia, e de Mona saindo nua do mar. Em *voice over*, Agnès Varda nos conta que, de fato, não sabe muito dela:

Ninguém reclamou o corpo por isso foi enterrada em uma vala comum. Ela tinha morrido de morte natural sem deixar rastro. Imagino se quem a conheceu na infância ainda pensa nela. Mas as pessoas que ela tinha encontrado recentemente se lembravam dela. Essas testemunhas me ajudaram a contar as últimas semanas de seu último inverno. Ela deixou sua marca neles. Eles falavam dela sem saber que tinha morrido. Não lhes contei. Nem que seu nome era Mona Bergeron. Eu mesma sei pouco sobre ela, mas me parece que ela vinha do mar. (Varda, 1985)

Figura 20 - Mona no mar



Mona surge do mar em Sans Toit ni Loi (1985)

Todas as frases têm um sentido ambíguo. O referente corpo vai se desconstruindo. O Corpo = cadáver = morte = paralisia. Corpo = vida = eros = movimento. São frases-imagem que instauram o ponto de vista da cineasta:

Procurei ser uma feminista alegre, mas estava muito zangada. As violações, as mulheres agredidas, as extrações de clitóris, os abortos em condições pavorosas. Jovens que, indo ao hospital fazerem uma raspagem, ouviam das equipes: “Sem anestesia, para aprenderem”. (Varda, 2008)

O filme vela e revela Mona, a partir de seus gestos que se repetem variando. Numa conversa com a atriz Sandrine Bonnaire, que interpretou a andarilha, Varda expõe seu olhar sobre a personagem, que se construiu por meio de um processo nada fácil. O diálogo está em Varda por Agnès:

Sandrine. A primeira coisa que você me falou sobre a personagem foi: “Ela é uma garota que nunca diz obrigada, que fede e que diz a todos para irem se ferrar”.

Varda. Nós nunca discutimos de onde ela veio ou por que ela estava na estrada. A questão é como ela vive. Como ela encontra comida, onde ela dorme, como ela se comporta.

Sandrine. Não havia psicologia. Nós focamos no que ela fazia. Nas ações.

Varda. No comportamento. Você treinou como colocar a mochila, como calçar as botas. [...] Tem uma cena em que você conserta suas botas.

Sandrine. Tudo era concreto, coisas físicas. (Varda, 2019)

Essa concretude, no entanto, parece apontar para um trânsito, para um dentro-fora, e a hipótese de não haver psicologia contradiz o que Varda expressa no filme, de maneira enigmática. Agnès revelou que, ao final de cada sequência, colocou um objeto, um enigma que só ela saberia desvendar (Agnès por Varda, 2019). Mas, na verdade, os enigmas estão por toda parte. As frases não são o que parecem. Em um diálogo, por exemplo, entre um imigrante que acolhe Mona e a ensina seu trabalho no campo, o homem pergunta a ela: “Le nom du père?”<sup>14</sup> Este frase pode ser vista como uma referência a uma palestra dada por Jacques Lacan, em 1973, que se chama *Les non-dupes errent*. Trata-se, justamente, de um trocadilho entre “O nome do pai” e “Os não-tolos erram”. Um trocadilho que dá uma outra conotação à questão do vagar, apontando, mais uma vez, para essa relação entre linguagem e psicanálise. Esse campo da psique humana, como podemos observar, é sempre evocado em sua escrita, que traz sempre essa “outridade” fronteira, que vaga.

Um vagar que vai desconstruindo e sujando a forma, que fragmenta e desorganiza personagem e narrativa. No filme, Varda exterioriza, o tempo todo, a subjetividade de Mona, cujas mãos fortes e “sujas” costuram o filme e fazem reverberar a pergunta central do filme: O que é sujeira? O que é liberdade? As mãos da andarilha são como um autorretrato, que se faz na insistência de gestos, seja pedindo carona, limpando carros ou armando barracas.

Figura 21 – Mãos



Mãos de Mona cobertas de sujeira em *Sans Toit ni Loi* (1985)

<sup>14</sup> Em 1973, Jacques Lacan professa o Curso do Seminário 21, cuja aula inaugural se chamou *Les non-dupes errent* (apud Steffen, 2021).

Figura 22 – Na Estrada



Fonte: Sans Toit ni Loi (1985)

O corpo de Mona é, todo ele, como a própria estrada, que atravessa paisagens áridas. Misturando esse fazer poético com a ideia de “documento”, a cineasta recorre a “testemunhas” – pessoas que haviam encontrado com Mona em seus últimos meses – para tentar descobrir um pouco mais sobre ela. E, assim, o filme se constrói por meio de uma colagem de depoimentos e de gestos que se contradizem. Pelo olhar dessas “testemunhas”, nossa protagonista é, ao mesmo tempo, suja e limpa, forte e fraca, honesta e desonesta, mendiga e heroína, nojenta e desejável (Varda, 1985). Vejamos alguns trechos:

### CENA I

(Um mecânico que tentou fazer sexo com Mona)

Mecânico. Quando a vi chegar, tinha uma mochila enorme. Por 30 francos dei a ela um carro pra **lavar**. Tinha as **mãos limpas** ao menos. Teria deixado colocar gasolina, mas não confiava nela. Vadias, todas iguais, só querem vadiar e procurar homens.

### CENA II

(Um pastor que quis fazê-la de empregada)

Pastor. Te chamei ao meio-dia, isso não pode continuar. Você dorme o tempo todo. Nós trabalhamos o tempo todo. Não é justo. E isso aqui está **sujo**. Você não quer nada.

Mona. Você vive na **sujeira** como eu, só que trabalha mais. Eu odiava ser secretária. Me livrei daqueles chefes, mas não para encontrar outro na estrada!

### CENA III

(Uma pesquisadora que dá carona a Mona. Ela se banha enquanto fala ao telefone)

Pesquisadora. Dei carona para uma moça, uma espécie de nômade. Meu Deus como ela **fedia**. Quando ela entrou no carro **quase sufoquei**. Não pude dizer não, quando vi ela já estava dentro do carro.

### CENA IV

(A patroa de um imigrante que trabalha no campo e dá abrigo a Mona)

Patroa. Você **nunca lava suas roupas**. E lá em cima não é mais limpo.

Mona. Ele é gentil. Assoun tem olhos bonitos...

Patroa. Sim, gentil, trabalhador, mas **sujo**. (Varda, 1985, grifo nosso)

Varda vai colando essas visões contraditórias, desterritorializando o traço e o referente. O desenho de Mona vai se tornando esse vagar mesmo da linguagem, em ato. Cabe aqui nos debruçarmos sobre a questão da sujeira, do abjeto. O pesquisador Manoel Rufino de Oliveira (2020, p.194) discute o conceito de abjeção como visto por Julia Kristeva, a partir de uma interlocução com Mary Douglas. Ele expõe a seguinte reflexão:

[...] dejetos corporais apenas são vistos como sujos quando estão fora do organismo, além dos limites do local no qual deveriam estar naturalmente. Fezes, urina e muco na roupa, no chão, contradizem as classificações ideais de que deveriam estar dentro do corpo, e por isso são considerados sujeira. Transpondo esse entendimento simbólico de sujeira para a sociedade, Mary Douglas entende que uma “pessoa poluidora” é aquela que está sempre em erro, que desenvolveu uma condição indevida ou que, simplesmente, cruzou uma linha que não deveria ter sido cruzada, e este desvio desencadeia perigo para alguém.<sup>15</sup>

Ele cita também a forma como Julia Kristeva emprega os termos “ambíguo” e “anômalo”. Oliveira diz o seguinte:

O termo “ambiguidade” significa aquilo que possui mais de um significado ou uma forma indeterminada e o termo “anomalia” significa aquilo que é uma exceção a uma desses dois termos, “ambíguo” e “anômalo”, também foram adotados por Julia Kristeva para desenvolver o conceito de abjeto, aquilo que geralmente está entre dois estados, entre uma fronteira, não podendo ser claramente classificado, exceto utilizando termos que transmitam seu status de “corpo estranho”. Como coloca John Lechte, o termo “abjeto” é utilizado para se referir àquilo que é ambíguo, intermediário

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, p.55

e que desafia à unidade: “abjeto é, portanto, fundamentalmente o que perturba a identidade, o sistema, a ordem”<sup>16</sup>.

Este corpo “estranho” é também o da linguagem, que borra os contornos de Mona, assim como subverte também a ordem do tempo e do espaço. A figura de Mona se (des)constrói em um tempo sempre presente, que se espacializa, se conta pelos episódios que ela vive, pelos encontros ao longo da estrada. Eles são mostrados em fragmentos. Não sabemos, exatamente, o que veio antes ou depois, a não ser pelas botas da andarilha, que vão se desfazendo, pelo casaco que não fecha mais. E quando ela perde a barraca. E morre. Os experimentos com sons, imagens e palavras se dão como exercícios de elaboração desses “corpos abjetos”, que são de carne e de linguagem. Corpos que dão ao vagar um sentido tanto estético como político, que a ideia do vagar, historicamente, carrega.

Figura 23 - Mona dorme no cemitério



Fonte: Sans Toit ni Loi (1985)

---

<sup>16</sup> *Ibidem*, p.194.

Figura 24 - Mona morta



Cena inicial de Sans Toit ni Loi (1985)

### 3.4 *Flanêuses*

Nos anos de 1970, quando a Europa vivenciava uma “segunda” onda feminista, a questão do corpo se tornou central nas criações da cineasta. Em *Réponse des femmes* (Resposta das mulheres), de 1975, ela faz um “cine-panfleto”, que pergunta: “O que é uma mulher?”. A questão foi proposta pelo canal francês *Antenne 2* a várias realizadoras. Era um momento de grande contestação política e social, que colocava em xeque instituições tradicionais como família e igreja. O movimento feminista discutia a autonomia questões como liberdade sexual, direito ao aborto, uso de métodos contraceptivos, igualdade de gêneros e combate a agressões físicas e psicológicas contra mulheres. Neste curta-metragem de Agnès Varda, mulheres de diversas idades discutem o corpo feminino: corpo-objeto, corpo-tabu, corpo-mãe, corpo-sexo. Como vivê-lo numa sociedade machista e patriarcal? Cada uma delas dá sua resposta:

- Ser mulher é ter nascido com um sexo feminino.
- Ser mulher é viver num corpo de mulher.
- Sou eu. Meu corpo sou eu.
- Não sou apenas os pontos quentes do desejo dos homens.
- Não sou um sexo e seios, sou um corpo de mulher.
- Ser mulher é também ter um rosto de mulher.

- E uma cabeça que pensa diferentemente do homem.
- Mesmo que seja difícil me encontrar e me definir numa sociedade de homens. (Varda, 1975)

E a palavra vagar não é utilizada aqui de forma inocente, mas também enquanto gesto, movimento de resistência. A questão foi abordada no livro *Flanêuse* (Elkin, 2022). A palavra foi cunhada pela escritora e ensaísta americana Laura Elkin e dá nome ao livro no qual ela reflete sobre mulheres que, em diversas épocas, caminharam a esmo pelas ruas de cidades mundo afora. Paris, Londres, Nova York, Veneza, Tóquio. O termo *flanêuse*, segundo a autora, é uma definição imaginária que não consta dos dicionários franceses em geral. Vejamos o que diz seu verbete inventado:

*Flanêuse* [fla-nôse], do francês, substantivo. Forma feminina de *flanêur* [fla-nêur], uma ociosa, uma observadora errante, normalmente encontrada em cidades. (Elkin, 2022, p.17)

Elkin procurou entender o que esse vagar, esse gesto de “colocar um pé na frente do outro”, significa para as mulheres tanto hoje como no passado. Como ela aponta, no século 19, caminhar sozinho pelas ruas era privilégio masculino. Ela diz:

Ao lermos o que as mulheres tinham a dizer por elas mesmas no século 19, realmente descobrimos que as burguesas no espaço público enfrentavam os mais variados riscos à sua virtude e reputação; sair sozinha era sempre se arriscar a cair em desgraça. (Elkin, 2022, p.17)

Ocupar o espaço público, andar livremente pelas ruas, foi um gesto libertário empreendido por mulheres como Virginia Woolf (1882-1941), Jean Rhys (1890-1979) e George Sand (1804-1876). Não nos cabe aqui detalhar esse desenrolar histórico. A intenção é pontuar que esse gesto de caminhar pelas cidades incorporou um desejo de libertação das mulheres, que queriam ocupar seu espaço na paisagem urbana. Uma luta que, em diversos aspectos, é ainda hoje muito atual. Falando especificamente de Varda, podemos dizer que a emancipação do corpo feminino sempre foi uma questão para ela, tanto política quanto artística. Em diversos de seus filmes, mulheres vagam, caminham sem destino. Inclusive ela mesma. Como os sons e palavras em Stein.

E o vagar, como movimento que não se presta a um fim, é uma ideia crucial para Gertrude Stein. Uma ideia que este estudo coloca em paralelo com a noção flusseriana de gesto (Flusser, 2014, p.14). Em *O que são obras-primas e por que há tão poucas?*<sup>17</sup> A escritora afirma que para responder a essa pergunta “é preciso saber a relação do ato de criação com o objeto que o criador utiliza para criar aquela coisa” e explica o porquê de pensar assim:

[...] uma obra-prima tem de essencialmente não ser necessária, ela tem de ser ou melhor tem de existir mas não tem de obrigatoriamente ser necessária ela não é uma resposta a uma necessidade como a ação é pois no minuto em que for necessária não terá mais possibilidade de permanência. (Stein, 2019, p. 19-20)

Para Stein, uma obra-prima tem a ver com a mente humana e não com a natureza humana e suas necessidades. Não é o objeto em si, mas a relação que o criador estabelece com ele, que o faz um objeto de arte. E é fundamental que essa relação não esteja ligada a um fim ou, em outras palavras, a uma lógica de causa e efeito. A obra de arte, para ela, deve existir por si só, como meio de expressão, liberta das “negociações da vida” (Stein, 2019, p.20). Não se trata de atender a uma necessidade, mas de exercer uma liberdade. Esse ponto de vista manifestado por Stein ecoa, justamente, a noção de gesto, como entendida por Vilém Flusser. O filósofo propôs uma Teoria Geral dos Gestos, da qual a Teoria da Comunicação seria apenas uma interface. Flusser afirma:

A competência de uma teoria geral dos gestos seria o estudo das articulações (expressões) da liberdade. Seria teoria “formal”, porque seu campo seria não a liberdade, mas as expressões da liberdade. Seria, pois, uma teoria da expressão, uma semiologia. [...] A contradição dialética entre dados objetivos e interpretações (decodificações) seria o campo da teoria proposta, por ser o gesto fenômeno que ocorre em tal campo. Ponte entre as ciências do “espírito” e as da “natureza”. (Flusser, 2014, p.16)

Para Flusser, existe uma diferença essencial entre causa e motivo, que ele assim define:

Quando pergunto por que fumo cachimbo, não quero conhecer sua causa, mas o motivo do meu gesto. Isto porque ao fumar estou convencido de que não sou obrigado a fazê-lo, mas que poderia estar igualmente mastigando chiclete. A diferença entre causa e motivo caracteriza a diferença entre

---

<sup>17</sup> Ensaio resultado de uma palestra dada em Oxford e Cambridge em 1936. In: STEIN, Gertrude. **O que são obras-primas?**. Tradução de Luciana Viégas. Rio de Janeiro: Editora Graphia, 2019, p. 19-66.

reflexo condicionado e gesto. Embora o gesto esteja, ele também, condicionado, tudo se passa nele como se fosse livre. De maneira que, para que possamos responder à pergunta significativamente, devemos assumir um ponto de partida diferente: aquele no qual decisões são tomadas. (Flusser, 2014, p.32)

Giorgio Agamben coloca que, para compreendermos o gesto, nada é mais “enganador do que se representar uma esfera dos meios dirigidos a um fim”. Ele diz: “Se a dança é gesto é porque, ao contrário, esta é somente o suportar e a exibição do caráter medial dos movimentos corporais. O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal” (Agamben, 2008, p. 13). E ele continua dizendo:

[...] o gesto é, na sua essência, sempre gesto de não se entender na linguagem, é sempre *gag* no significado próprio do termo, que indica, antes de tudo, algo que se coloca na boca para impedir a palavra, e também a improvisação do ator para superar uma falha de memória ou uma impossibilidade de falar. (*ibidem*)

#### 4. Nome (im)próprio... um contratempo

O que pode um nome? A pergunta ecoa de maneira circular e insistente no idioma steiniano. Em seus primeiros retratos, a escritora evita os substantivos por considerá-los pouco sujeitos ao engano:

Um nome é um nome de qualquer coisa, por que então, após ela ter sido nomeada, escrever sobre essa coisa. [...] Como eu digo, um nome é um nome de uma coisa, e sendo assim se, lentamente, você sente o que está dentro daquela coisa você não a chama pelo nome pelo qual ela é conhecida. Todo mundo sabe disso pela forma como agem quando estão apaixonados e um escritor deve sempre ter aquela emoção intensiva sobre o que quer que seja o objeto a respeito do qual ele escreve. (Stein, 1935 apud Steiner, 1978, p.57)

Já os elementos considerados “fracos” são o foco de suas criações: verbos, advérbios, conjunções, preposições, pronomes e artigos. Segundo a escritora, eles lhe servem porque têm a habilidade de estar “errados”, como ela expõe neste citação:

Nomes e adjetivos nunca podem estar errados nunca podem estar errados mas verbos podem estar infinitamente (errados), tanto quanto ao que eles fazem quanto à forma como concordam e discordam com o que quer que façam. (Stein, 1935 apud Steiner, 1978, p.75)

Gerar o desencontro, o contratempo. É isso que Stein faz. Uma das palavras mais usadas em Orta é “one”. Artigo indefinido que pode ser numeral. E quantos desencontros a escritora cria ao manejá-lo. A nomeação é uma questão delicada na poética de Stein. Subvertê-la é seu jeito de criar presença. E é no equívoco que ela o faz. Para desenvolver essa ideia, evoco aqui um ato de leitura do filósofo Jacques Derrida para refletir sobre a questão do referente. O filósofo articula a questão da seguinte forma: “Não há literatura sem uma relação suspensa com o sentido e com a referência. Suspensa quer dizer suspensão, mas também dependência, condição, condicionalidade” (Derrida, 2014, p.70). E Derrida segue dizendo:

[...] o ser ou estar-suspensão da literatura neutraliza o pressuposto [*assumption*] que ele comporta; ele tem esse poder, mesmo se a consciência do escritor, do intérprete ou do leitor (e todos desempenham esses papéis de

alguma forma) nunca possa tornar esse poder completamente efetivo e presente. (Derrida, 1935 apud Steiner, 1978, p.73)

Derrida afirma que, na palavra, não há como desfazer-se do referente - já que há uma relação normativa pré-estabelecida em cada língua. Há, no entanto, como jogar com ele. O filósofo fala, especificamente, do nome próprio. Nos retratos steinianos, o nome próprio aparece, em geral, no título e assume uma função “indicial”, criando um movimento de busca. Uma investigação. (Steiner, 1978, p.74). Em *Orta Or One Dancing*, nem isso acontece. O nome de Isadora não é citado sequer uma vez. Sem citá-lo, de alguma forma, a escritora faz da própria linguagem o personagem. Um ato que ecoa a rosa steiniana, segundo Luci Collin, a mais intrigante da literatura ocidental. “Rose is a rose is a rose” (Collin, 2018, p. 78). Como aponta Luci Collin, a inspiração para criar a mais famosa de suas frases veio de Shakespeare. A pesquisadora cita essa passagem, especificamente:

Romeu e Julieta

Que há num simples nome?

O que chamamos rosa, sob uma outra

designação teria igual perfume.

(Shakespeare apud Collin, 2018, p. 86)

Derrida toma o contexto de empréstimo para ir além dele. Em *L'Aphorisme à contretemps* (1986), ele parte do drama shakespeariano para refletir sobre o estatuto de sentença do nome próprio. Sentença (aforismo) que separou e levou à morte Romeu e Julieta (o nome os separou por serem suas famílias inimigas). Mas também o nome que gerou o contratempo (a carta extraviada) e que possibilitou o impossível: o fato de um ter sobrevivido ao outro antes de morrerem.

Contratempo é uma palavra capciosa. Via de mão dupla. É desencontro, acidente, acaso. Faço aqui uma ponte com a “luz cegante da linguagem”, na forma abordada por Isabelle Alfandary. Como ela aponta, a escrita steiniana coloca em xeque a nossa “alienação na linguagem que nos faz ver, ouvir, sentir, cheirar da maneira que fazemos[...]” (Alfandary, 2018, p.63). E ela segue ponderando ser a transparência da linguagem algo enganoso, pois dependeria da suposição de que

o “mundo e a palavra estão sintonizados”, o que não seria, talvez, o caso (Alfandary, 2018, p.64). É o que Stein nos mostra ao deformar o referente, abrir espaço para que ele seja outro e mais outro. E, o que é mais revolucionário, na simplicidade (nada simples) de uma rosa que, como aponta Luci Collin, nos abre caminhos para questionar a nomeação enquanto formadora de “identidade”<sup>18</sup>. Segundo ela, Stein quer “chamar sem nomear”, evitar a parecença, presentificar. A pesquisadora afirma: “Por meio da ‘rosa é uma rosa é uma rosa’, Gertrude Stein coloca a rosa enquanto rosa na escrita e na leitura, o verso condensa a relação multissignificante com o objeto no mundo moderno e fragmentado” (Collin, 2018, p. 85). Criar o contratempo torna-se, assim, necessário para libertar os corpos de linguagem. E ele sempre foi bem vindo no cinema de Agnès. Ela dizia que o acaso era seu assistente. Em *Les Plages d’Agnès* (2008), um lenço encobre, acidentalmente, o rosto da cineasta durante as filmagens. Para ela, um retrato ideal (Figura 24). Espelhos postos na areia vão criando outras deformações de tudo e todos os que os atravessam. O foco está no ato transitório da percepção, que é performado no aqui-agora do filme.

Figura 24 – Retratos do acaso



Varda monta seu autorretrato com espelhos em *Les Plages d’Agnès* (2008)

<sup>18</sup> Collin aponta : “Shakespeare eternizou a questão da relação entre nomeação e identidade da coisa. [...] a rosa tendo outro nome seria diferente? É, pois, a nomeação que cria a identidade?” (Collin, 2018, p.83)

Figura 26 – Praia e espelhos



Fonte: Les Plages d'Agnès (2008)

#### 4.1 Cinema de invenção

Foi também no contratempo que Stein transformou a palavra em imagem com seu cinema imaginário. A escritora queria presentificar a narrativa, evitando a parença e a memória. Ela confiava apenas no imediatismo da percepção para nos livrar da dinâmica “cegante” da linguagem normativa. Por meio da variação com repetição, Stein vai criar um tempo outro, impedindo sua progressão cronológica. Uma estratégia que comparo aqui ao *ralenti*, como visto por Roland Barthes<sup>19</sup>. Segundo ele, é preciso frear a imagem, “voltar a olhá-la”, para que se possa vê-la enquanto representação, indo para além (ou ficando aquém?) do que ela representa. Trata-se de fazer a linguagem dobrar-se sobre si mesma, revelando seu aparato. O “cinema de invenção” steiniano se fez em duas frentes. Por um lado, havia o desafio de pensar e expressar no texto o ato da percepção, como ele se dá num presente contínuo: surgindo, transformando-se e esvaindo-se<sup>20</sup>. Stein

<sup>19</sup> A analogia é feita por Antonio Wenrichter López (López, 2015, p. 63).

<sup>20</sup> É importante ter em mente que o foco na dinâmica da percepção da escrita steiniana é parte, também, de todo um contexto. A emergência da psicanálise, desafiando o “penso logo sou” de Descartes, veio acompanhada do cinema, uma arte que serviu de referência para muitos escritores da vanguarda modernista interessados em expressar a complexidade do sujeito moderno. Um desafio estético-ético que colocava a questão do movimento na ordem do dia.

comparou sua escrita seriada e processual com a linguagem cinematográfica. “Eu estava fazendo o que o cinema estava fazendo, eu estava criando uma sucessão contínua do que a pessoa era até que eu tivesse não coisas variadas mas apenas uma coisa”. (Stein, 1935, p. 176-177). Como nos diz Heike Schaefer (2020), Gertrude não inventou sua poética a partir do cinema, mas a nova arte oferecia uma outra possibilidade de leitura para seus textos, considerados por boa parte do público e da crítica como herméticos e “sem sentido”. Schaefer assim coloca a questão:

[...] Como o público estava familiarizado com o cinema mas, muito provavelmente, tinha apenas um contato superficial com o trabalho de Stein - reputado como ilegível - comparar suas estratégias literárias com o cinema era uma tentativa de fazer com que seus textos, aparentemente estranhos e difíceis, parecessem mais familiares e agradáveis [...]. (Schaefer, 2020, p. 116)

A “atração” desses filmes do “primeiro cinema” residia menos no conteúdo e mais na forma: no próprio movimento. Eram imagens da “realidade” que se moviam diante dos olhos do público. Pela primeira vez. Era o dito “cinema de atrações” que atraía espectadores pela excitação visual e pelo estilo marcadamente teatral de sua apresentação (Schaefer, 2020, p.110). Tratava-se de um cinema que demandava de seu público um movimento ambíguo: tanto de imersão quanto de distanciamento, já que as cenas eram reproduzidas como espetáculo: “[...] o estilo de apresentação do primeiro cinema lembrava a seus espectadores que eles estavam assistindo a um show”<sup>21</sup>. Schaefer destaca uma citação de Scott McQuire:

[...] o cinema marca a primeira ocasião na qual o tempo em que se assiste (ao filme) é diretamente incorporado na imagem [...]. A reprodução das relações espaciais (perspectiva, forma, composição) foi dali em diante indissolavelmente enredada com a reprodução das relações temporais (duração, ritmo, sequência) (McQuire apud Schaefer, 2020, p.113, tradução nossa).

O estilo performático desse primeiro cinema dialoga com a escrita steiniana, que marca a representação para nos distanciar dela. Sua relação com o cinema, no entanto, vai muito além da mecânica da repetição em série e da teatralidade. Para fazer da palavra imagem, a escritora vai assumir uma

---

<sup>21</sup> Ibidem.

radicalidade experimental que vai muito além da fragmentação ingênua desses primeiros filmes. Ao contrário deles, seu cinema de invenção não é uma composição de instantes, ele se constrói por efeitos de duração. O conceito foi criado por Henri Bergson e serviria de base para as rupturas de linguagem que chegaram depois, com o cinema moderno. Trata-se de uma outra noção de presente, mais condizente com nossa experiência real do tempo.

Certamente há um presente ideal, puramente concebido, limite indivisível que separaria o passado do futuro. Mas o presente real, concreto, vivido, aquele a que me refiro quando falo de minha percepção presente, este ocupa necessariamente uma duração. Onde portanto se situa essa duração? Estará aquém, estará além do ponto matemático que determino idealmente quando penso no instante presente? Evidentemente está aquém e além ao mesmo tempo, e o que chamo "meu presente" estende-se ao mesmo tempo sobre meu passado e sobre meu futuro. (Bergson, 2011, p.161)

A duração é um conceito que busca refletir a dinâmica do fluxo da consciência, que avança de maneira desordenada entre presente-passado-futuro. Essa desorganização temporal é o que vai costurar os primeiros retratos steinianos, como o de Isadora Duncan, que se (des)constrói em frases como esta: “*She was dancing. She had been dancing. She would be dancing*”. Nessa “montagem”, o presente (vivenciado como tal, apesar de o verbo estar no passado) precede o passado (*Past Perfect Continuous Tense*); que se cola ao futuro. No entanto, apesar de trabalhar nesse contratempo, Stein vai rechaçar, contraditoriamente, a memória que, para ela, é sinônimo de confusão. É o que ela diz em *Portraits and Repetition* (1935):

*The difference between thinking clearly and confusion is the same difference that there is between repetition and insistence [...] the making of a portrait of anyone is as they are existing and as they are existing has nothing to do with remembering any one or anything. [...] you do see that there are two things and not one and if one wants to make one portrait and not two you see that one can be bothered completely bothered by this thing. (Stein, 1935, p. 293)*

É importante atentarmos, no entanto, para o desafio que a escrita steiniana enfrentou, ao confrontar a mimesis aristotélica e ao aplicar normas da linguagem visual à linguagem escrita. Os retratos de palavras steinianos são, essencialmente, obras performativas, ou seja, para “acontecerem” dependem do engajamento do leitor. E esse é um jogo complexo. É o que Schaefer nos explica:

[...]a percepção do movimento no cinema não exige essa conscientização em relação ao meio. As imagens projetadas são processadas fora dos limites de nossa consciência. A fusão percebida é resultado de processos neurofisiológicos.[...] De forma contrária, nós lemos as frases e palavras de Stein uma a uma. Acompanhar o fluxo dos elementos sintáticos de seu texto em suas permutações requer esforço intencional. O que envolve deliberação e reflexão. (Schaefer, 2020, p.63, tradução nossa)

A linguagem seriada e a sintaxe distorcida exigem uma verdadeira “ginástica” do leitor para acompanhar o “cinema imaginário” de Stein, o que gerou (e ainda gera) muita resistência por parte do público (*ibidem*). Um “cinema imaginário” que coloco em paralelo com o conceito de imagem-tempo, como visto por Gilles Deleuze (2005, p.11)<sup>22</sup>. Segundo o filósofo, a Segunda Guerra Mundial destronou o entendimento e a explicação, substituindo-os pela impossibilidade de compreensão. Trata-se de um cinema de “vidente”, no qual imagens puramente óticas e sonoras substituem o esquema sensório-motor do cinema clássico, narrativo, calcado na lógica sequencial da ação-reação. No cinema da imagem-tempo, os personagens mais percebem do que reagem ao que se passa em seu entorno, justamente, pela impossibilidade de dar sentido às imagens vistas. E eles deambulam em um tempo outro, não sequencial, que mistura presente, passado e futuro.

Este tempo outro, da deambulação, conversa, de certa maneira, com o tempo da insistência steiniana, o que acaba por refletir uma contradição. Embora a escritora buscasse eliminar completamente a memória para criar o imediatismo da percepção no texto, o que Stein construiu em seus primeiros retratos foi um efeito de duração. Trata-se, nesse sentido, de uma atitude paradoxal, já que a escritora trabalha com a repetição, ou seja, com um mecanismo calcado na memória, que reatualiza o passado por meio da insistência, criando, simultaneamente, um incessante devir, ou seja, apontando para um futuro. Essa atitude parece revelar um certo ideal de “pureza”, que se traduz na proposta de criar um presente integral, de recusar por completo a ideia de narração.

---

<sup>22</sup> Comparações entre a escrita steiniana e o cinema moderno/contemporâneo não são novas. Ressalto a visão do crítico norte-americano Strother B. Purdy. Ele compara a escrita cinematográfica steiniana a produções ensaísticas como *L'Année dernière à Marienbad* [O Ano Passado em Mariendab], de 1961. O filme - dirigido por Alain Resnais em parceria com Alain Robbe Grillet (um dos idealizadores do Nouveau Roman) – é analisado por Purdy no artigo *Gertrude em Marienbad*, de 1970.

Um ideal que Agnès, cinquenta anos depois, já não tinha a pretensão (ou o desejo?) de alcançar. Em vez disso, o que a cineasta faz é brincar com o impuro, criar a partir dessa “sujeira” proposital. Ela se vale da mistura de tempos para criar o contratempo, a falha de memória, a confusão. Em *Jane B. por Agnès V.* (1988), a cineasta pinta um retrato inventado da atriz francesa. Ela contra-assina Jane. A contra-assinatura, segundo Derrida (2014), responde à assinatura de um outro e, ao fazê-lo tanto confirma quanto “assina de uma maneira absolutamente nova e inaugural, as duas coisas a um só tempo” e a cada vez num outro tempo, numa outra data. (Derrida, 2014, p.104). Trata-se, portanto, de uma espécie de insistência que se constrói em dobras. Para contra-assinar Jane B., Agnès contra-assina a *Vênus de Urbino*, de Ticiano (1538); que em sua versão se mistura com *La Maja Vestida* (1800-1807), de Francisco de Goya; e com a própria Jane B., de tênis e calça jeans (1988). Separadas por mais de 4 séculos, as obras encontram-se no contratempo derridiano (Derrida, 1986, p. 1). É a anacronia que expõe o discurso e performa o (im)possível: o encontro de temporalidades distintas, de espacialidades outras. O quadro dentro do quadro.

Figura 27 - Vênus de Urbino



Reprodução do quadro de Ticiano exposto na Galleria Degli Uffizi, em Florença

Figura 28 - La Maja Vestida



Reprodução do quadro de Francisco de Goya, no Museu do Prado, em Madrid

A frase que dá início a essa repetição seriada ironiza o frenesi de ideias que tantas referências vão engendrar: “Esta imagem é muito calma, duradoura, imóvel. Mas o tempo parece estar passando: gota a gota, cada minuto, cada segundo, semana, anos”<sup>23</sup>.

Figura 29 - O quadro dentro do quadro



Cena de abertura de Jane B. por Agnès V. (1988)

<sup>23</sup> Jane B. por Agnès V. Direção: Varda, Agnès. Produção de Ciné-Tamaris. França: Ciné-Tamaris, 1988.

Figura 30 – Jane B. I



Birkin como Maja Vestida Jane B. por Agnès V. (1988)

Figura 31 – Jane B. II



Birkin contemporânea em Jane B. por Agnès V. (1988)

Nesse tempo-espço inventado, a cineasta começa a esfacular a imagem de Jane B. por meio de uma montagem-colagem, que é anunciada por ela em uma conversa com sua musa: “Por que fazer um filme com você? Porque você é bela. Um encontro casual em uma mesa de edição entre uma elegante grã-fina e uma Eva modelável”.

O movimento é o de disseminação. Em versões fragmentadas de si mesma, a atriz encarna o próprio ato de representar. A Eva moldável é Calíope descabelada, é Joana D’Arc, Marilyn Monroe. Todas ao mesmo tempo.

Figura 32 – Jane B. III



Birkin como Calíope em Jane B. por Agnès V. (1988)

Figura 33 – Jane B. IV



Birkin como Marilyn Monroe em Jane B. por Agnès V. (1988)

Figura 34 – Jane B. V



Birkin como Joana D'Arc em Jane B. por Agnès V. (1988)

Birkin é e não é todas as personagens que representa. Nunca sabemos o que elas guardam da atriz “real” ou de “Varda”. A cineasta brinca com esse jogo de espelhos que implode o tempo cronológico, como nesta passagem:

Jane. Olho pra você, mas não pra câmera. E se for uma armadilha?

Agnès. Não é uma armadilha, não vou constranger você. No cinema, são 24 quadros por segundo ou por hora.<sup>24</sup>

E é assim, potencializando a disseminação de sentidos, que Agnès nos leva a fabular com as forças do contratempo.

#### 4.2 Presença da ausência

Nesse desfazimento do personagem há um outro aspecto capcioso. Falo da criação da presença da ausência. Uma construção paradoxal que revela a ausência não como contrário da presença, e sim como algo que é e está. Essa composição é analisada a partir de dois aspectos do portrait vardiano. Um deles é a distorção do tema em benefício do movimento da própria linguagem, que coloco em paralelo com um outro ato de escrita. Trata-se da leitura crítica feita por Georges

---

<sup>24</sup> Idem

Bataille em relação à *Olympia de Manet* (Bataille, 2022). O quadro é também uma releitura da *Vênus de Urbino*, de Ticiano.

Figura 35 – Olympia de Manet



Reprodução da obra de Manet exposta no Museu d'Orsay, em Paris

Na versão de Manet, a Olympia é uma mulher comum e não de uma deusa. O quadro causou escândalo ao ser exposto, pela primeira vez, no *Salão* de 1865, na França, por romper com a ideia de pintura até então estabelecida. Segundo George Bataille, jamais antes disso, “fora tão perfeito o divórcio entre o gosto do público e a beleza em transformação” (2022, p.142). A Olympia tinha sido “a primeira obra da qual o público tinha rido de um riso tremendo” (*ibidem*). O filósofo credita essa fúria ao ressentimento causado pela transgressão de uma lei que colocava a pintura no domínio de “algum modo do sagrado”. A obra embaça a narrativa para focar na representação em si. Segundo o filósofo, o que escandaliza não é o texto subliminar ao quadro, mas a pulverização do sentido. Bataille nos diz em seu ensaio:

Enquanto presença provocante, ela não é nada. Sua nudez (acentuada pela nudez do corpo) é, pelo contrário, o silêncio que emana dela como de um navio naufragado, de um navio vazio: o que ela é, é o “horror sagrado” de sua presença – de uma presença cuja simplicidade é a da ausência. [...] O seu duro realismo que, para os visitantes do salão, era sua feiura de “gorila” é para nós o cuidado que o pintor teve ao reduzir o que via à sua simplicidade muda, à simplicidade ferida do que via. (*ibidem*, p.143)

Trata-se de subverter a narrativa para fazer ver a pintura, ou seja, a materialidade da própria linguagem. Em outras palavras, é abraçar o informe, como em Birkin, que está presentemente ausente de seu retrato. O que acontece ali parece não dizer respeito a ela. Não se sabe quais são os seus traços de fato ou sua história. O pouco que ela revela de sua biografia, se mistura à fabulação de Agnès. Até suas confissões soam falsas, sempre comportando outros sentidos, todos indecidíveis. Um jogo de espelhos que faz do sujeito objeto e vice-versa. A figura que se (desen)forma é sempre uma mistura de Varda, Birkin e da linguagem, que as diz e desdiz.

Jane. Se um diretor ou pintor quiser fazer o meu retrato eu aceito sair deformada. Idem com você. O importante é o olhar por atrás da câmera, a pessoa que segura o pincel. Eu não ligo para o que fizer de mim, contanto que goste de mim um pouco.

Varda. Por que então eu faria esse filme? Você é bela, como o encontro fortuito numa mesa de montagem entre a força de uma figura andrógina e uma Eva de massinha.

Jane. Eu aceitei ser a atriz e também o seu modelo por modéstia, mas me questiono se foi, realmente, por modéstia.<sup>25</sup>

E a majestade do tema, da Vênus romântica, também vai por água abaixo. Jane B. veste tênis e calça jeans e, como mulher, de carne e osso, implode o Olimpo. A própria composição é a explicação... que não explica. Simplesmente é... no ato da performance.

A noção de composição como explicação foi apresentada por Stein para falar dessa relação com a concretude da escrita. Para ela, os acontecimentos não devem ser o tema central da arte. É o que ela diz em *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1933), ela nos diz:

[...] eventos não devem ser a causa da emoção nem o material da poesia e da prosa. Nem a emoção em si deve ser a causa da poesia e da prosa. Elas devem consistir em uma reprodução exata de uma realidade interior ou uma realidade exterior. (Stein apud Alfandary, 2018, p.58)

---

<sup>25</sup> Jane B. por Agnès V. Direção: Varda, Agnès. Produção de Ciné-Tamaris. França: Ciné-Tamaris, 1988.

Como afirma Alfandary, Stein via a linguagem não como meio, mas como o lócus de criação do real. Tratava-se, assim, para ela não de experimentar a realidade por meio dela, mas de experimentar a realidade da própria linguagem. Stein assim definiu sua visão: “A linguagem como uma coisa real não é imitação de sons nem de cores ou emoções ela é uma recriação intelectual e não há dúvida possível sobre isso e ela vai continuar indo a ser isto enquanto a humanidade for alguma coisa” (Stein apud Alfandary, 2018, p.58).

Por meio dessa impessoalidade, Gertrude tenta fazer do abstrato coisa concreta. O que ela quer não é descrever alguém dançando, mas captar o acontecimento de dançar, que parece se fundir com o do próprio pensar. Um outro retrato revela bem essa dinâmica: o de Harry Phelan Gibb (1870-1948), um artista britânico influenciado pelo cubismo de Paul Cézanne:

*Some one in knowing everything is knowing that some one is something. Some one is something and is succeeding is succeeding in hoping that thing. He is suffering. He is succeeding in hopping and he is succeeding in saying that that is something. He is suffering, he is suffering and succeeding in hoping that in succeeding in saying that he is succeeding in hoping is something. He is suffering, he is hopping, he is succeeding in saying that anything is something. He is suffering, he is hopping, he in succeeding in saying that something is something. He is hopping that he is succeeding in hopping that something is something. He is hopping that he is succeeding in saying that he is succeeding in hopping that something is something. He is hopping that he is succeeding in saying that something is something. (Stein apud Steiner, 1978, p.84)*

A pessoa de Harry Phelan Gibb não é descrita, mas evocada pela cadência de um sentir e de um pensar. Gibb é alguém que espera e que sofre. Pela variação com repetição, o que a escritora performa em ato é a experiência da espera. E ela o faz criando uma espécie de “mantra”, uma ruminação encantatória, que nos mergulha na agonia de Gibb, que vai se intensificando cumulativamente, em frases cada vez mais complexas, ao longo da narrativa. Gibb não está lá, não se sabe como ele é fisicamente, tampouco se conhece sua biografia. A presença da ausência destes elementos, no entanto, nos aproxima do movimento de sua subjetividade, do que ele vivencia, aos olhos de Gertrude, no momento do retrato. Podemos notar que, pela permutação de elementos, nenhuma das frases repete exatamente a anterior, há sempre uma sutil (enorme?) diferença entre elas. A primeira frase, por exemplo, fala assertivamente: *Some one in knowing everything is knowing that some one is something*. Na sequência, esse saber vai

se esfacelando, torna-se o dizer de uma espera, a cada momento, deslocada de lugar, como já na segunda frase, que expõe uma contradição: “Some one is something and is succeeding is succeeding in hoping that thing”. Temos aqui alguém que é e que, ao mesmo tempo, “espera ser” aquela coisa. Stein nos faz “estranhar” a linguagem e, com ela, a figura que vai se desenhando na deformação de elementos semânticos e sintáticos das frases.<sup>26</sup>

Alfandary evoca também a noção de estranhamento para falar da escrita desconstrutora steiniana que, segundo ela “expõe o falante” ao real “na linguagem”. Um real que “não é sinônimo de realidade, mas de alteridade, a alteridade da ordem que nós, falantes, constantemente reprimimos e desvalorizamos sob a rubrica da familiaridade, da domesticidade ou do mundano” (2018, p.65). A pesquisadora nos diz: “Estados mentais que ela e os leitores atravessam podem ser interpretados como uma série de estados linguísticos, cuja sucessão é sujeita a condições afetivas, sensoriais e sensuais” (*ibidem*).

Evoco aqui a crítica derridiana à metafísica da presença para explorar essa alteridade aqui evocada. Nos retratos de Stein, há sempre a ideia de um “outro” espectral. Outro de si e do outro. Me valho de uma citação de Derrida, que encontra no inconsciente freudiano a ideia de que o sujeito nunca está plenamente presente, nem a si mesmo. A citação é apontada pela pesquisadora Carla Rodrigues e diz o seguinte:

Graças ao impulso do pontapé inicial freudiano, pode-se por exemplo relançar a questão da responsabilidade; em lugar de um sujeito consciente de si mesmo, respondendo soberanamente por si mesmo perante a lei, pode-se utilizar a idéia de um ‘sujeito’ dividido, diferenciado, que não seja reduzido a uma intencionalidade consciente e egológica. E de um ‘sujeito’ que instala progressivamente, laboriosamente, sempre imperfeitamente, as condições estabilizadas – quer dizer, não naturais, essencialmente e para sempre instáveis – de sua autonomia: sobre o fundo inesgotável e invencível de uma heteronomia. (Derrida e Roudinesco apud Rodrigues, 2005, p. 18).

Dominique Bluher evoca *L’Autre Portrait*, de Jean-Luc Nancy, para tratar desta questão.

---

<sup>26</sup> Um movimento desconstrutor que relaciono com a ideia de estranhamento, como vista pelo formalista russo Viktor Chklóvski (...) “O Estranho” (1919) - artigo de Sigmund Freud, cuja publicação foi contemporânea às primeiras obras de Stein

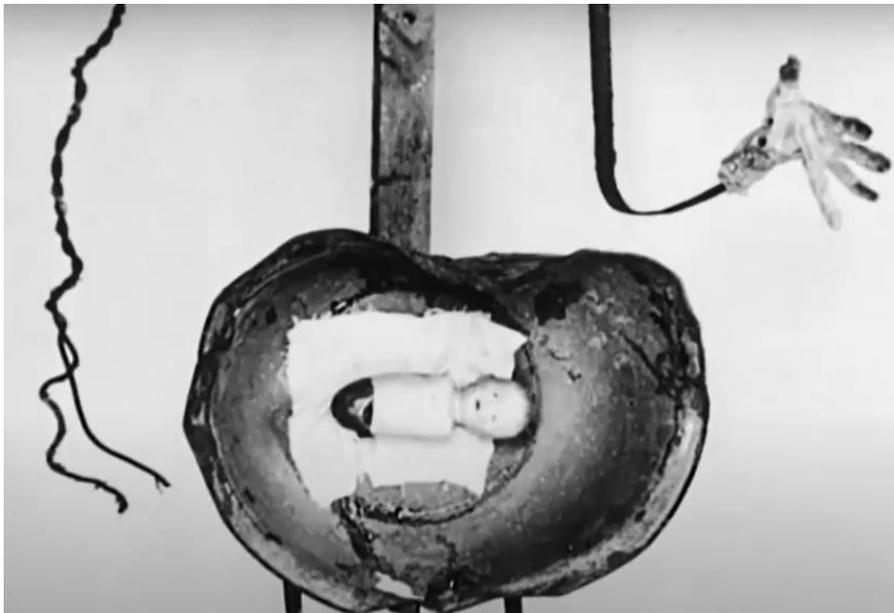
O "sujeito" do retrato não é única e obviamente a representação de uma pessoa ausente no momento. Para Nancy, o sujeito em sua aceitação moderna (que ele situa com o advento do humanismo) é definido por um diálogo permanente entre ideias do mesmo e de uma alteridade, uma construção de equilíbrio constante entre o sentido de uma identidade pessoal e a experiência da alteridade dentro de nós. Essa lacuna e tensão, ou *différance* derridiana, também é objeto do (auto)retrato. (Bluher, 2019, p.49, tradução nossa).

Essa tensão é característica fundamental de retratos vardanianos como o de Birkin ou o que ela compõe em *L'Opera Mouffe* (1958), que se constrói como um caderno de anotações de uma mulher grávida. A protagonista só aparece de costas, em um *tableau vivant*. O foco está na experiência da gravidez em si: uma mistura de medo, angústia e esperança. O curta-metragem é mudo. Um estudo de gestos, do que se passa dentro e fora da personagem. Somos mergulhados na duração daquela gestação. Agnès vai criando um jogo de metáforas visuais que nos impacta com sequências de formas que se espelham, se repetem variando:

1. A barriga da gestante é posta em paralelo com uma abóbora violentamente cortada com um facão;
2. Uma ave parece sufocar dentro de um vidro (como num ventre);
3. Uma lâmpada faz as vezes de feto numa estranha figura de sucata que expõe suas entranhas;
4. Bichos vendidos numa feira aparecem com suas vísceras expostas;
5. Uma mulher devora uma rosa.

Figura 36 - *Tableau Vivant**Tableau vivant* de uma mulher grávida em L'Ópera Mouffe

Figura 37 - Entranhas



Bebê sendo gestado em L'Ópera Mouffe (1958)

Figura 38 - Gestação



Fonte: L'Ópera Mouffe (1958)

Figura 39 – Trabalho de parto 1



Metáfora do parto em L'Ópera Mouffe (1958)

Figura 40 – Pomba presa no vidro



Metáfora de uma gestação em L'Ópera Mouffe (1958)

Figura 41 - Vísceras



Vísceras expostas na feira em L'Ópera Mouffe (1958)

Figura 42 - Rose



Gestante devora uma rosa em L'Ópera Mouffe (1958)

A protagonista está tanto ausente quanto presente no retrato. O estranhamento se espalha. Uma imagem comenta a outra, em um jogo de insistência que se faz por meio de uma livre associação de ideias. Um movimento, neste sentido, inverso ao dos primeiros retratos steinianos, nos quais a escritora limitava a associação de ideias. Como um estudioso, Stein parecia usar uma “lente de aumento” para melhor estudar o ato da percepção. Uma estratégia que vai mudar na segunda fase de sua retratística.

## 5. OUVIR E VER – PAISAGENS SONORAS

Como aponta Wendy Steiner (1978), a estratégia de criação dos retratos steinianos sofre uma grande mudança nesta segunda fase (1911-1925). Movendo-se de um “vocabulário limitado”, assim como de sintaxe e fonologia “repetitivas”, nós, repentinamente, encontramos uma disseminação de palavras, “constantemente novas e surpreendentes” (Steiner, 1978, p.89). Foi o período em que Stein integrou a percepção visual aos seus retratos, até então, construídos por meio dos sentidos da fala e da escuta.

Comecei a querer saber por volta dessa época exatamente o que alguém via quando olhava para algo realmente olhava para algo. Via som, e qual era a relação entre cor e som, ela se fez por si. (...) Eu estava criando minha escrita simplesmente através do olhar. Eu estava como digo àquela época reduzindo tanto quanto possível para mim reduzi-los, a fala e a escuta. Tornei-me cada vez mais excitada acerca de como palavras que eram as palavras que fizeram o que quer que eu olhasse parecer a si mesmo não eram as palavras que tinham nelas qualquer qualidade de descrição. (Stein apud Collin, 2003)

Nesta fase, a deformação da sintaxe ganhou outras formas e sonoridades. A virada foi, segundo Steiner, uma tentativa de resolver um problema crucial para Stein. A técnica da insistência - repetição com variação - pressupunha parença e, por conseguinte, memória, como ela nos diz em *Portraits and Repetition*:

Any one does of course by any little thing by any little way by any little expression., any one does of course resemble some one, and any one can notice this thing notice this resemblance and in so doing they have to remembre some one and this is a diffrent thing from listening and talking. In other words the making of a portrait of any one is as they are exsting and as they are existing has nothing to do with remembering any one or anything. (Stein, 1935, p. 175)

Segundo Steiner, Gertrude passa a entender que a forma de construção dos primeiros retratos, calcados na insistência, produzia um efeito de processo que, ao contrário do que ela até então imaginara, não seria capaz de gerar a sensação de imediatismo (da percepção e do pensamento) que ela queria construir. Stein assim descreveu o ponto nevrálgico de sua insatisfação:

*When I was up against the difficulty of putting down the complete conception that I had of an individual, the complete rhythm of a personality that I had*

*gradually acquired by listening seeing feeling and experiencing, I was faced by the trouble that I had acquired all this knowledge gradually but when I had it I had it completely at one time.* (Stein apud Steiner, 1978, p. 92)

Stein nos diz que esse estilo “contraditório” da repetição com variação não consegue eliminar a parença, porque o estilo não seria “consistente”, mas “adulterado” (Stein apud Steiner, 1978, p. 92). Dar a conhecer, de uma vez só, algo com que nos familiarizamos gradualmente é deslocar a estratégia de composição da ideia de processo para a ideia de simultaneidade. Nessa fase, o movimento muda e, com ele, o gesto. Se antes a escrita girava em torno de um mesmo ponto, movida por uma força centrípeta (que aponta para o centro), ela agora parece fugir do centro, em um movimento centrífugo. Dessa forma, há um abandono maior da referencialidade, com a disseminação de substantivos e de nomes próprios. Mas, nada é tão simples com Stein. A escritora passou a usar substantivos tão somente para contradizê-los, como ela nos sinaliza nesta fala:

Como eu digo um nome é um nome de uma coisa e sendo assim pouco a pouco se você sente o que está dentro dessa coisa você não a chama pelo nome pelo qual ela é conhecida. Todo mundo sabe que pela forma como eles agem quando estão apaixonados e o escritor deve sempre ter essa intensidade de emoção em relação a qualquer objeto sobre o qual ele escreva. (Stein apud Steiner, 1949, p. 92)

Mais uma vez, Stein combate a transparência da linguagem normativa. A atenção continua a ser voltada ao referente, ou melhor, ao seu movimento de passagem, de transformação de “um um”, como diz Gertrude, em muitos outros.

### **5.1 Marcel Duchamp**

E a mudança de estilo se torna o principal tema de muitos dos retratos, com um aprofundamento nos exercícios de metalinguagem. Um deles, coincidência ou não, é o de Marcel Duchamp: “*Next. Life and Letters of Marcel Duchamp*”. Vejamos:

Uma semelhança familiar agrada quando há um cessar de semelhanças. Isso quer dizer que pontos de notável semelhança são aqueles que tornam Henry o líder. Henry na verdade liderando sufoca Emil. Emil é incisivo. Ele não exagera nos exemplos. Ele até hesita.  
Mas eu sou sensível. Eu não sou exatamente eficiente em solidariedade ou sentimento comum.  
Eu estava olhando para ver se podia criar Marcel disso mas não posso.

Não um doutor para mim não um devedor para mim não um d para mim e  
sim um c para mim um crédito para mim. Entrelaçar uma história com vidro  
e com corda com cor e vaguear.

Quantas pessoas vagueiam.

Pessoas escuras vagueiam.

Podem pessoas escuras vir do norte. Então são escuras. Começam elas a  
serem escuras quando têm que vir de lá.

Qualquer pergunta conduz para longe de mim. Grave a cova do jovem.

O que eu de fato me lembro é disso. Eu coleciono preto e branco. Do ponto  
de vista do branco toda cor é cor. Do ponto de vista do preto. Preto é branco.  
Branco é preto. Branco e preto é preto e branco. O que eu me lembro quando  
estou lá é que palavras não são pássaros. (Stein apud Perloff, 2018, p.21)<sup>27</sup>

Começemos pela primeira palavra do título: “*Next*”. Para Marjorie Perloff,  
mais do que os cubistas, Duchamp se coloca como o “*Next*” de Stein. A  
pesquisadora aponta uma grande afinidade entre as criações desses dois artistas,  
justamente, pelo distanciamento em relação ao referente. Perloff nos diz:

A crítica ao retiniano, por parte de Duchamp, tem sua contrapartida na escrita  
de Stein, mas os dois artistas raramente foram associados. Com todos os  
estudos dedicados à relação de Stein e Picasso [...] a situação inversa tem  
sido curiosamente ignorada. A influência, se existe alguma, da composição  
verbal de Stein sobre as obras de artes visuais de seus contemporâneos. (Stein  
apud Perloff, 2018, p.23)

São muitas as questões suscitadas por este retrato de palavras do artista  
francês. Escolho uma especialmente capciosa: “Eu estava olhando para ver se  
podia criar Marcel disso mas não posso”. Atentemos para dois “detalhes” desta  
afirmação. Em primeiro lugar, Stein não fala em reproduzir, mas em “criar  
Marcel”, apontando para seus retratos como *locus* de recriação/deformação (já  
que partem de uma matéria primeira). Ela nos fala de uma tentativa e de uma  
impossibilidade, analisa o processo de criação. A reflexão sobre a linguagem é o  
retrato.

A escritora “ensaia” Marcel para perscrutar uma característica crucial da  
retratística steiniana. Seus retratos são uma experiência da visão, aqui entendida  
como o que está para além do simples olhar. Trata-se de um outro gesto que, como  
de costume, mais interroga do que afirma. Stein e Duchamp abraçam a ideia de  
uma arte anti-retiniana, que pressupõe “uma valorização maior de aspectos que  
escapam à pura visualidade e mesmo a conceitos, quando pré-determinados

---

<sup>27</sup> A tradução do retrato de Duchamp é de Luci Collin.

culturalmente” (SERENO, 2010, p.5). Eles queriam ir para além do que o olho vê, mecânica ou culturalmente falando. Produzir essa arte visionária implicaria numa apreensão tanto objetiva quanto subjetiva da realidade. O dentro-fora. E o retrato seria esse processo, que tanto investiga quanto amplia a ideia de percepção, remetendo também à sua impossibilidade de conclusão. Seu intransponível inacabamento.

Em um outro trecho, Gertrude Stein escreve: “O que eu de fato me lembro é disso. Eu coleciono preto e branco. Do ponto de vista do branco toda cor é cor. Do ponto de vista do preto. Preto é branco. Branco é preto” (SERENO, 2010, p.21). Essa frase parece brincar com a ilusória objetividade do preto e do branco. Stein não confiava na memória, sendo assim, lembrar “de fato” alguma coisa seria um contrassenso para ela. Preto e branco podem aludir também à própria escrita, essa “coisa” que, como diz Flusser, nunca se explica “satisfatoriamente”, é ato de passagem: dentro-fora/ um-outro.

E em seus atos “visionários” de escrita, o “cessar de semelhanças” é peça fundamental, o que é posto de maneira capciosa nesta frase: “Uma semelhança familiar agrada quando há um cessar de semelhanças”. Marjorie Perloff a lê como uma referência à desterritorialização de objetos promovida por Duchamp, por meio de seus *ready-made* (Perloff, 2018, p. 36). São peças de uso comum que, uma vez deslocadas espacialmente para os museus, se transformam em ato experimental de pensamento.

Figura 43 - Urinol

Reprodução do *ready-made* exposto no Tate Modern

Duchamp é considerado precursor dessa arte conceitual, não mais inclinada ao que “agrada aos olhos”. O movimento ganhou impulso nos anos de 1970. Com seus *ready-mades*, ele esvaziou o objeto de sua função prática e, ao descontextualizá-lo, fez do “mesmo” um “outro”, questionando a própria natureza do objeto artístico. Perloff segue falando a respeito da relação entre Stein e Duchamp:

Os *ready-mades* influenciaram a escrita de Stein? Sim e não. [...] as composições de Gertrude Stein assemelham-se aos objetos de Duchamp em sua total rejeição ao contrato mimético – uma rejeição que, a meu ver, vai bem além da distorção e do deslocamento cubistas, em que, na verdade, objetos e corpos ainda são reconhecíveis. Neste sentido, o descarte do retiniano por Duchamp é também o de Stein” (Perloff, 2018, p. 25).

Perloff aponta que, no caso de Stein o ataque seria contra a poesia retiniana já que a poética steiniana “deve ser tanto vista quanto ouvida, e uma letra, ou melhor, um fonema, pode fazer toda a diferença” (Perloff, 2018, p.25).

## 5.2 Entre Ecos

Nesta fase caleidoscópica de sua escrita, Stein vai manipular intensivamente o jogo entre sons e palavras. Pela forma como as palavras se recombina no espaço do texto, e pelas nuances na entonação, a escritora vai deformando a composição. Um mesmo significante vai produzir outros significantes e, por

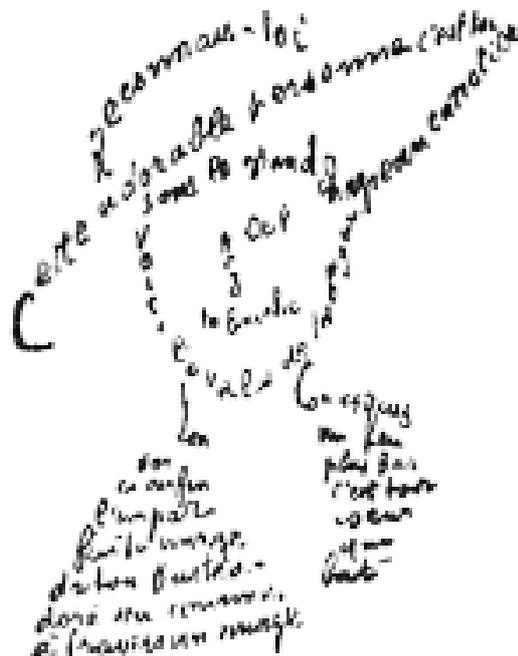
consequente, significados diversos. Os símbolos da linguagem escrita deixam de funcionar, exclusivamente, por norma ou convenção, passando a operar por meio de associações de ideias, por imagens mentais, geradas por essa manipulação disruptiva da linguagem. Vejamos o retrato de Apollinaire, uma paisagem sonora:

*Give known or pin ware.  
Fancy teeth, gas strips.  
Elbow elect, sour stout pore, pore ceasar, pour state at.  
Leave eye lessons I. Leave I. Lessons. I. Leave I lessons, I*  
(Stein apud Steiner, 1978, p.97)

Na primeira frase do retrato, Stein cria uma aliteração. Ela joga com o som das palavras para arrancá-las da relação estanque entre significante e significado. É assim que a escritora evoca o nome Guillaume Apollinaire pela combinação de: “*Give known or pin ware*”. Se traduzidas pela relação normativa e estanque entre significante e significado, o resultado seria: “Oferta conhecida ou pinça de metal”. Para que essa “dramatização” funcione, e revele o nome Apollinaire, o leitor-autor tem que incorporar às palavras a teatralidade, dando a elas a entonação precisa, que é o gesto da voz. Existe toda uma performance envolvida. A cada reiteração, a entonação, sempre sutilmente diferente, vai produzindo outras possíveis associações e leituras, infinitamente.

Construo um paralelo entre os retratos steinianos e os caligramas de Apollinaire. Os retratos de palavras do escritor cubista/surrealista vão criando o que, de certa forma, podemos ver como um equivalente ao processo de formação das “frases-imagem” do idioma de Gertrude. Só que pelo avesso, já que Stein não delimita contornos em seus retratos. Rearranjadas no papel, as palavras de Apollinaire podem assumir uma forma qualquer, como a “de um verme ou de uma aranha”, para usar a expressão de Georges Bataille. Vejamos um deles:

Figura 44 - Caligrama



Fonte: Revista Caligramas (2019)

Esse caligrama encarna uma reflexão performática sobre a relação entre palavra e imagem. E há um duplo sentido em sua própria composição. As frases podem ser lidas por meio do significado normativo das palavras, ou pelo desenho que esse fraseado vai formando. Um movimento que evoca o que somos instados, explicitamente, a fazer na leitura dos textos da escritora, nos quais os diversos aspectos da materialidade das palavras (verbo-voco-visual) estão intimamente implicados na criação de sentido(s). E eles se modificam, completamente, dependendo das interações produzidas. Só o jogo entre os elementos dessa tríade verbo-voco-visual nos dá a(s) experiência(s) do caligrama. Essa figura não reproduz, simplesmente, o movimento. Ela é esse movimento de passagem.

Um ensaio de Michel Foucault, baseado em uma obra do pintor surrealista René Magritte (1898-1967), pode nos ajudar a captar a natureza capciosa dessa armadilha. Trata-se do quadro *Ceci n'est pas une pipe* (Isso não é um cachimbo) (Foucault, 2008, p.17). Foucault “adivinha” neste desenho um caligrama desfeito e segue analisando a dupla armadilha de sua composição:

O caligrama, quanto a ele, se serve dessa propriedade das letras que consiste em valer ao mesmo tempo como elementos lineares que se pode dispor no espaço e como sinais que se deve desenrolar segundo o encadeamento único da substância sonora. Sinal, a letra permite fixar as palavras; linha, ela permite figurar a coisa. Assim, o caligrama pretende apagar ludicamente as

mais velhas oposições de nossa civilização alfabética: mostrar e nomear; figurar e dizer; reproduzir e articular; imitar e significar; olhar e ler. (Foucault, 2008, p. 23)

Implodir hábitos de linguagem, gerar o equívoco e a hesitação. Eis aí um jeito de “ver” da escrita steiniana. E esta é, pelo menos, uma das chaves de leitura da última frase do poema (talvez, a menos opaca). “*Leave eye lessons I. Leave I. Lessons. I. Leave I lessons, I.*” Apollinaire daria “lições ao olho”. Ou seria Gertrude? Sim, porque podemos pensar que a frase original talvez fosse “I give eye lessons”, como fez Wendy Steiner (1978, p.97), já que as variações se dão em torno dessa mesma ideia. A palavra “I” como variação sonora de “eye” seria a mais óbvia. E esse trocadilho pode estar evocando o próprio *modus operandi* tanto da escrita de Apollinaire, quanto da retórica steiniana. Os dois são tanto um exercício de visão, como de autorreflexão, que se dá como eco. Segundo Paul Zumthor, a voz é “emanação do corpo” e “sonoramente o representa de forma plena” (Zumthor, 2007, p.31). O que emana do meu corpo (minha voz) volta para mim, diz de mim e da linguagem. E esse “discurso vivido”, como ele diz, “nega a existência da forma. Essa, com efeito, só existe na performance” (*ibidem*).

Steiner chama atenção para o caráter alegórico dos retratos desta fase, que refletem a questão do duplo, tematizada de maneira frequente pela escritora. Estes retratos possuem uma camada superficial de significação, além de um ou mais níveis de leitura, o que coloco aqui em paralelo com o caráter performático dessas criações, já que como a pesquisadora esclarece: “A alegoria não funciona a menos que o nível superficial seja tomado seriamente, e o valor da leitura desses níveis mais elevados depende do entendimento tanto da superfície quanto das normas dos outros níveis em questão” (Steiner, 1978, p.97).

Tomar seriamente a superfície dos retratos steinianos nos atrita com essa primeira camada, que remeteria ao imediatismo da percepção, no qual somos obrigados, digamos assim, a nos demorar, por não conseguirmos, em um primeiro momento, entender a lógica da composição. Surge, então, o movimento ensaístico que não determina, faz pensar. O que ele engendra é um vagar entre possíveis associações e reflexões. O que quero ressaltar aqui é o gesto contido no retrato. Nele, as palavras erram e nos fazem errar com elas. Não há como estabelecer significados precisos. É preciso fabular, com informações extra-textuais ou apesar delas. A escolha é do leitor.

Stein vai criando, assim, efeitos de simultaneidade, inserindo numa mesma frase-imagem elementos díspares, evocando impressões e percepções que se disseminam. Como aponta Luci Collin, pela colagem, a escritora explora uma lógica “que associa elementos que jamais seriam conjugáveis pelos padrões da lógica racional; a colagem é, na verdade, uma prática de associação de pensamentos, e não de construção de frases logicamente corretas”. Essa “montagem” se dá na construção de relações não mais condicionadas à lógica de causa-efeito, “criando efeitos poéticos ao fundir elementos inarticulados ou banais que vão gerando, no entanto, ideias muito complexas para serem expressas por palavras” (Collin, 2003, p.142).

Fazer do, aparentemente, banal coisa complexa. Eis aí um outro aspecto de seu método, que gera conexões diferenciadas com o referente. Essas relações, embora obscurecidas por essa outra “lógica”, estão lá. Um jogo que revela uma questão muito profunda: a necessidade de atritar, de desestabilizar a superfície, a fim de ir para além dela. Vejamos o retrato steiniano de Braque (1913), um dos precursores da pintura cubista:

*Braque and neurasthenia and lean talk with a marvel and make as pitton clear with a mixing in a mustache. The sense is in that. Pie is not peeling and the date and the poison and the cake when the pan is a shape is not minus all the practice. The time is not filling. Brack, Brack is the one who put up the hooks and held the things up and ate his dinner. He is the one who did more. He used his time and felt more much more and came before when he came after. He did not resemble anything more. (Stein apud Steiner, 1978, p.100)*

Braque e neurastenia e magra conversam com uma maravilha e deixam claro como pitton com uma mistura de bigode. O sentido está nisso. Torta não é descascar e a tâmara, o veneno e o bolo quando a panela está em forma não é menos toda a prática. O tempo não está preenchendo. Brack, Brack é quem colocou os ganchos e segurou as coisas e comeu seu jantar. Foi ele quem mais fez. Ele usou seu tempo e sentiu muito mais e veio antes quando veio depois. Não se assemelhava mais a nada. (Stein apud Steiner, 1978, p.100, tradução nossa)

Em Braque, temos uma colagem de ideias, fragmentos de um pensar, como nas primeiras frases: “*Braque and neurasthenia and lean talk with a marvel*

*and make as pitton clear with a mixing in a mustache. The sense is in that*". Segundo Wendy Steiner essas palavras seriam uma espécie de lembrete de elementos que, para Stein, deveriam compor o retrato do pintor. O rascunho é a obra, seus bastidores. Adaptando para uma linguagem cinematográfica, é como se Stein misturasse o tempo todo o dentro e o fora de campo.

*"Pie is not peeling"* (Torta não é descascar) parece evocar a mudança de sua estratégia de escrita, que deslocou o foco do processo (descascar) para a visão imediata do objeto como um "todo" (a torta), visto aqui como um conjunto de todas as perspectivas implicadas. Um todo, paradoxalmente, movente, é importante que se diga, pois cada peça desse todo se move o tempo inteiro, pela disseminação incessante de novas associações.

O jogo de sonoridades vai transformando as palavras. Braque, nome próprio, torna-se "brack brack", um ruído como aquele produzido porque "colocou os ganchos e segurou as coisas". Uma referência, ao que parece, à arte de Braque que, nos anos de 1912 e 1913, fez de seus quadros um exercício de colagem, colocando "ganchos", ou pendurando neles, "materiais usados como jornal, rótulo e cartão"<sup>28</sup>. Pistas que o leitor precisa recompor, mentalmente, a partir de sua própria perspectiva ou, melhor dizendo, de várias perspectivas, uma vez que elas, de fato, são indecíveis, pois os significados não são fechados, não preexistem à experiência da leitura.

Em alguns dos retratos dessa fase, já nos anos de 1920, Stein passa a misturar os dois estilos: a intensa manipulação sonora se mistura à insistência de seus primeiros retratos. Vejamos o retrato de Pablo Picasso:

*Not now If I told him would he like it. Would he like it if I told him. Would he like it would Napoleon would Napoleon would would he like it.*

*If Napoleon if I told him if I told him if Napoleon. Would he like it if I told him if I told him if Napoleon. Would he like it if Napoleon if Napoleon if I told him. If. [...]*

---

<sup>28</sup> Collin (2003, p.141) aponta, em nota de pé de página, uma citação: "Entre o outono de 1912 e a primavera de 1913, Pablo Picasso e Georges Braque produziram uma série de obras que levantavam várias perguntas sobre o estatuto do objeto de arte. Algumas delas (...) são feitas de materiais 'usados', como jornal, rótulo e cartão. Também são utilizadas palavras, letras e tipografia. Como essas obras não podiam ser incluídas na categoria de objetos de arte convencionais, foi cunhada uma 'nova' categoria: *papiers collés*, 'papéis colados' ou 'colagens'". (Frascina, 1998, p.87)

*Now.*

*Not now*

*And now.*

*Now.*

*Exactly as as kings.*

*Feeling full for it.*

*Exactitude as kings.*

*So to beseech you as full as for it.*

*Exactly or as kings.*

*Shutters shut and open so do queens.*

*Shutters shut and shutters and so shutters shut and shutters and so  
and so shutters and so shutters shut and so.*

*[...]*

*He he he he and he and he and and he and he and he and  
and as and as he and as he and he. He is and as he is, and as  
he is and he is, he is and as he and he and as he is and he and  
he and and he and he.*

*Can curls rob can curls quote, quotable.*

*As presently.*

*As exactitude.*

*As trains.*

*Has trains.*

*Has trains.*

*As trains.*

*As trains.*

*Presently.*

*Proportions.*

*Presently.*

*As proportions as presently.*

*Father and farther.*

*Was the king or room.*

*Farther and whether.*

*Was there was there was there what was there was there  
what was there was there there was there.*

*Whether and in there.*

*As even say so.*

*One.*  
*I land.*  
*Two.*  
*I land.*  
*Three.*  
*The land.*  
*Three.*  
*The land.*  
*Three.*  
*The land.*  
*Two.*  
*I land.*  
*Two.*  
*I land.*  
*One.*  
*I land.*  
*Two.*  
*I land.*

(Stein apud Collin, 2003, p.13-15)

Nesta colagem steiniana, a ação desierarquizante do informe se espalha. Objetos e figuras humanas têm igual importância. Janelas, reis, rainhas... e Napoleão. Uma quebra total de expectativas que, além dessa improvável combinação, se dá também na recusa da função predicativa. Se eu dissesse o quê? Ele gostaria de quê? A frase inacabada se recria com a repetição de palavras dispostas de formas variadas e com sentidos diferenciados. O tom irônico cria mais uma camada que aumenta a ambiguidade do texto. Picasso = Napoleão = imperadores? Baixinhos arrogantes? *Queen* = Stein? Os significados são indecíveis. A desorganização sintática das palavras obriga o leitor a mover-se, deslocar-se em sua estrutura labiríntica. O signo se desconstrói, se deforma pela manipulação sonora, como em “*as kings*”, que poderia ser lido como “*askings*”: perguntas. “*I land*”, repetido várias vezes, pode ecoar como “*I and*”. Pensar o “eu” com um “e”: “Eu e...” nos abre para infinitas leituras, que dependem de uma interação verbo-voco-visual. Uma recombinação (des)construída na performance que, a cada momento, coloca tudo, novamente, em causa (Zumthor, 2022, p.36).

Performance que coloco em diálogo com a noção de tradução como transcrição, segundo a concepção de Haroldo de Campos. Noção esta que, segundo ele, nasceu de uma “insatisfação com a ideia naturalizada de tradução, ligada aos pressupostos ideológicos de restituição da verdade, fidelidade e literalidade, subserviência da tradução a um presumido significado transcendental do original” (Campos, 2011, p.10). Campos liga a ideia de transcrição à de crítica. Um procedimento que resgata a linguagem “da capa mortuária das leituras passivas”. Ele equipara traduzir a trovar, dizendo: “Traduzir e trovar são dois aspectos da mesma realidade. Trovar quer dizer achar, quer dizer inventar. Traduzir é reinventar” (2011, p.13). Um movimento que diz muito da forma errante dos retratos steinianos aqui descritos. Trata-se de uma reinvenção que mobiliza sons, imagens e palavras. Uma operação voco-verbo-visual. Procedimento que conversa também com os retratos vardanianos, como veremos a seguir.

### **5. 3 Jogando com Duplos**

Esse processo de transcrição será colocado aqui em paralelo com a ideia de desconstrução, a partir de uma aproximação entre essas “paisagens sonoras” steinianas e o filme *Lions Love... Lies*, de Agnès Varda. O longa-metragem pode ser visto como um grande experimento de linguagem, que parodia o próprio ato de representar. O longa-metragem traz, já na abertura, uma frase-imagem capciosa: “*What is divine? Divine is free*” (Varda, 1969).

Figura 45 - *What's divine?*Manequins ficam frente a frente em *Lions Love Lies* (1969)

O longa-metragem mostra a Los Angeles “extrovertida” do star system hollywoodiano. Uma das protagonistas é Viva<sup>29</sup>, na época, musa de Andy Warhol. Tudo no filme é variação com repetição, insistência. Um movimento que ganha corpo pelos gestos performáticos dos atores: gestos do corpo e da voz (materialidade que emana do corpo). São eles que vão moldando uma espécie de colagem de “falas”, que remetem a filmes e a peças de teatro. Não há sequência lógica. Frases quaisquer e trechos de música se “colam” a textos de Shakespeare. Vejamos uma dessas sequências:

PLANO I	PLANO II	PLANO III
Jim. Do you want a (Jean)Harlow? Instant <b>Harlow.</b>  Shirley. I can't use people who are dead.  Jim. I wish I had something wonderful to	Ragni. A woman is fair and I'm fine. The other is virtuous and I'm still fine.  The other is wise and I'm fine. But until all grace is in one woman, a woman will never fall into my graces. <b>(Shakespeare, Much Ado</b>	Viva. A smile for my mother... that I've just <b>imitated.</b> Oh, what rogue and peasant slave am I! <b>(Shakespeare, Hamlet,</b> Ato 2, Cena 2)

<sup>29</sup> Viva era uma estrela da chamada Factory, estúdio de Andy Warhol, e participou de diversos filmes do cineasta e artista plástico: criações subversivas, que desafiavam as regras do cinema normativo e se construía também como estudos de linguagem.

say, but I don't. Do I have too much muscle?	About Nothing, Ato 2, Cena 3)	
PLANO IV	PLANO V	PLANO VI
<p>Jim. Sometimes a <b>plastic</b> woman wanders, wanders, and makes my head spin (singing).</p> <p>Ragni. Do you want something stronger, like milk?</p>	<p>Jim. Number three is the perfect number.</p> <p>Ragni. <b>The Holy Trinity.</b></p> <p>Viva. I am the father, he is the son and he is the Holy Spirit.</p> <p>Jim. Can't be the daughter?</p>	<p>O trio. We are <b>three</b>. We are <b>three</b>.</p> <p><b>Three trees.</b></p> <p>We are <b>free</b>.</p> <p><b>Three free trees.</b></p> <p>We are <b>trees. Free trees.</b></p> <p><b>Three free trees.</b></p> <p><b>Free trees</b></p>

A divisão dualista de sagrado-profano é implodida pelo filme. Um jogo que questiona, a todo momento, a natureza do objeto artístico, assim como fizeram Duchamp, Braque, Apollinaire, Stein e o próprio Warhol. Pelo gesto, eles transformaram o ordinário em arte e vice-versa. Foi o que Warhol fez com suas séries de celebridades, de pinturas famosas, e de latas de sopa de tomate (1962)<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Warhol foi o precursor do chamado cinema estrutural, um cinema minimalista que explorou a automação do registro feito pela câmera, sem mediação subjetiva. Ele fez de alguns de seus retratos cinematográficos um exercício de reflexão sobre a natureza dos movimentos mais corriqueiros. Comer, beijar, dormir. Seus filmes se demoravam em um mesmo movimento, explorando, justamente, a variação na repetição.

Figura 46 – Latas de Sopa Campbell



Obra de Andy Warhol exposta no Museu de Arte Contemporânea de Chicago

Figura 47 - Monalisa



Obra exposta no Instituto de Arte de Chicago

São muitas as referências à obra steiniana nesse filme-experimento. Uma das frases mais famosas da escritora ecoa logo de início: *There is no there there*.<sup>31</sup> O filme se passa em uma Hollywood inventada, como diz um dos personagens: “Você vem a uma cidade mas a cidade nunca está lá”. As palavras evocam um espaço fictício, construído pela narrativa. Viva divide o protagonismo com Jerome Ragni e James Rado, coautores do musical *Hair*. Os três “cabeludos” são, jocosamente, pintados como “leões” da contracultura norte-americana, figuras “selvagens” que buscam novas formas de viver e de se dizer.

Figura 48 - Insistindo em Picasso



Varda contra-assina Picasso em *Lions Love Lies* (1969)

Nesse experimento, os atores representam seus próprios papéis, se reinventam. Seus corpos viram linguagem. É com eles que Varda contra-assina quadros de Picasso e de Magritte. Em entrevista a um programa do canal americano *Camera Three*<sup>32</sup>, Agnès revela: “Meu filme pode ser sobre atuar ou não atuar. [...] Eles (os atores) estão tentando ser eles mesmos, e eles tentam deixar isso claro, tentam dizer isso alto o bastante [...]” (Varda, 1969). Um processo propositalmente, caótico, pelo que a diretora diz no filme *Varda por Agnès*: “Eles improvisavam o tempo todo, era impossível editar” (Varda, 2019).

<sup>31</sup> A frase revela a relação de subjetividade que Stein mantinha com a questão do lugar, como já apontado no capítulo 3.1.

<sup>32</sup> Disponível em: [Entrevista com Agnès Varda e Susan Sontag - Camera Three \(1969\) LEGENDADA \(youtube.com\)](https://www.youtube.com/watch?v=...)

Abraçar o caos, o erro, a dúvida. É o que a montagem faz. A performance torna indiscernível quem fala o quê. Não se sabe quando os atores entram ou saem do personagem, assim como em *Jane B.* por Agnès V.. A pergunta nas entrelinhas é: Qual o gesto?

Figura 49 – Bonecas desmanteladas



Cena de abertura do filme *Lions Love Lies* (1969)

O protagonismo das primeiras imagens é, ironicamente, dos manequins de plástico desmontados. Tudo é ambíguo na cena. Dois atores representam um diálogo imaginário entre a atriz Jean Harlow (1911-1937) e Billy the Kid (1859-1881). Um símbolo sexual e um ícone do Western americano<sup>33</sup>. Nessa conversa inventada, os diálogos parecem andar em círculos em torno de palavras-chave, que se repetem variando. Vejamos no quadro abaixo:

CENA I	CENA II	CENA III
<p><i>Jean. You've just threatened me with rape.</i></p> <p><i>Billy. Yes, but I wouldn't touch you with a long stick.</i></p> <p><i>Jean. Ok, what's <b>divine</b>?</i></p> <p><i><b>Divine</b> is <b>free</b> (three? tree?). There is no one here</i></p>	<p><i>Billy. Take it off soon, be <b>divine</b>! Listen girl, we're <b>divine</b>!</i></p> <p><i>Jean. Who is afraid to be <b>divine</b>? I'm taking off my</i></p>	<p><i>Jean. Get out of the light!</i></p> <p><i>Billy. What do you see?</i></p> <p><i>Jean. If you step out of the light I can see</i></p>

<sup>33</sup> A cena faz parte da peça *The Beard* (A Barba), encenada pela primeira vez em 1965, e escrita por Michael McClure. O poeta e dramaturgo era tido como porta-voz do movimento Beat, nos Estados Unidos. Suas criações polêmicas celebravam novas formas de perceber a arte, o sexo, o homem e a vida, atacando a farsa do "sonho americano" e as convenções da poesia "bem feita" de sua época.

<p><i>and were are a <b>bag of meat</b>.</i></p> <p><i>Billy. You are a <b>bag of meat</b>.</i></p> <p><i>Jean. And you, what are you?</i></p> <p><i>Billy. I am too and something else.</i></p> <p><i>Jean. You wouldn't dare touch me.</i></p> <p><i>Billy. I would dare, but I wouldn't do it.</i></p>	<p><i>socks, I'm <b>divine</b>, you're an idiot.</i></p> <p><i>Billy. <b>Divine</b> for you, not for me.</i></p> <p><i>Jean. I'll kick you!</i></p> <p><i>Billy. It will be your <b>D!</b></i></p> <p><i>Jean. What do you mean?</i></p> <p><i>Billy. Your <b>D!</b></i></p> <p><i>Jean. Will taking off my sock be my <b>divine D?</b></i></p>	<p><i>something beyond your shadow.</i></p> <p><i>Billy. I like your breasts</i></p> <p><i>Jean. So does everyone. Everyone is <b>divine?</b></i></p> <p><i>Billy. Before you can pry any secrets of me, you must find the real me.</i></p> <p><i>Jean. Do you think everyone is <b>divine?</b></i></p> <p><i>Billy. How will I know?</i></p> <p><i>Jean. What do you think? Maybe we are <b>divine</b>.</i></p> <p><i>Billy. That's what I'm trying to tell you.</i></p>
---	---	---

O diálogo, aparentemente *nonsense*, vai gerando sentido(s) por um duplo que se atrita: o significante e o significado. Os dois se reatualizam a cada momento, pela dança de gestos, em especial, das vozes (entonação, ritmo, repetição com variação). Esse mover de corpos é a “atração” dos diálogos, que nos jogam para o “fora de campo”, nos liberando para a fabulação.

*Divine* é uma dessas palavras. *What's divine? Divine is free (three? tree?)*. Não há como ignorar que “Divine” pode se referir ao nome artístico do ator e cantor transformista Harris Glenn Milstead (1945-1988), estrela do cinema underground nos anos de 1970, que teve passagens pela *Factory*, de Warhol. O transformista é, em si, o duplo encarnado. Duchamp também criou um para si, um alter ego, que se chamava *Rose Sélavy (um trocadilho de eros e c'est la vie?)*

(Perloff, 2018, p.30). Um nome visceralmente ambíguo inspirado, talvez, em Stein e em sua rosa<sup>34</sup>.

Figura 50 – Rose Sélavy



Retrato de Rose Sélavy por Man Ray (1920-21)

Figura 50 - Divine e Warhol no Copacabana nightclub



Fonte: foto de Allan Tannemaum (1976)

<sup>34</sup> Perloff trabalha com a hipótese de que Duchamp tenha se inspirado na rosa steiniana para criar o nome de seu alter ego, *Rose Sélavy*. (Perloff, 2018, 30-31)

Pelo gesto, o filme joga o tempo todo com os contrários, apenas para implodi-los, torná-los indiscerníveis. Arte/não arte, sagrado/pagão, cópia/original. E a palavra jogo não é usada aqui de forma inocente, mas no sentido empregado por Giorgio Agamben (2007, p.14). Para o filósofo, jogar está ligado ao ato de “profanar” que, para ele, significa “restituir ao uso comum o que havia sido separado na esfera do sagrado” (Agamben, 2007, p.14). Em última análise, trata-se de subverter a própria ideia de sacralidade. Agamben coloca esse “movimento de passagem” em paralelo com o ato de brincar, afirmando:

[...] a "profanação" do jogo não tem a ver apenas com a esfera religiosa. As crianças, que brincam com qualquer bugiganga que lhes caia nas mãos, transformam em brinquedo também o que pertence à esfera da economia, da guerra, do direito e das outras atividades que estamos acostumados a considerar sérias. Um automóvel, uma arma de fogo, um contrato jurídico transformam-se improvisadamente em brinquedos. (Agamben, 2007, p.15)

O divino, que é também um “saco de carne”, desconstrói a própria noção de divindade, tornando indecível o significado da palavra, que aparece, pela primeira vez, nas falas dos personagens Billy The Kid e Jean Harlow, na peça teatral. Depois, a mesma expressão é usada pelo trio, já em casa:

CENA I	CENA II	CENA III
<p><i>Jean. You've just threatened me with rape.</i></p> <p><i>Billy. Yes, but I wouldn't touch you with a long stick.</i></p> <p><i>Jean. Ok, what's <b>divine</b>? <b>Divine</b> is <b>free</b> (three? <b>tree</b>?). There is no one here and were are a <b>bag of meat</b>.</i></p> <p><i>Billy. You are a <b>bag of meat</b>.</i></p>	<p><i>Viva. You are full of love! How dare you touch me?</i></p> <p><i>Don't you know I'm supposed to be <b>divine</b>?</i></p> <p><i>Jim. We are all <b>divine</b>.</i></p> <p>[...]</p> <p><i>Ragni. I hate beards. I love hair. I hate plays. I love music.</i></p>	<p><i>Ragni. Hey, <b>bag of meat</b>, let's go to bed.</i></p> <p><i>Viva. You're always calling me a <b>sack of meat</b>. You're just jealous of my beauty. You, filthy rat. Sadistic bastard.</i></p>

A palavra ganha ainda um outro sentido se considerarmos a frase como: “*Divine is three*”. Nesta perspectiva, o jogo de sonoridades nos remete, diretamente, aos protagonistas do filme, que vivem um amor livre com a linguagem. *Three* vira também *tree* e, novamente, *three*, evocando a “Santíssima Trindade”:

CENA I	CENA II
<p><i>Jean. You've just threatened me with rape.</i></p> <p><i>Billy. Yes, but I wouldn't touch you with a long stick.</i></p> <p><i>Jean. Ok, what's <b>divine</b>? <b>Divine is free (three? tree?).</b> There is no one here and we are a <b>bag of meat.</b></i></p> <p><i>Billy. You are a <b>bag of meat</b></i></p>	<p><i>Number <b>three</b>, the perfect number.</i></p> <p><i>The Holy Trinity.</i></p> <p><i>I am the father, he is the son and he is the Holy Spirit.</i></p> <p>[...]</p> <p><i>We are <b>three</b>. We are <b>three</b>.</i></p> <p><i><b>Three trees.</b></i></p> <p><i>We are <b>free</b>.</i></p> <p><i><b>Three free trees.</b></i></p> <p><i>We are <b>trees. Free trees.</b></i></p> <p><i><b>Three free trees.</b></i></p> <p><i><b>Free trees.</b></i></p>

O jogo com a sonoridade das palavras, com seu eco, é também o que recria os significantes nos retratos de Apollinaire e de Braque. Assim como Stein, Agnès nos convida, do seu jeito, a uma aventura da visão, que inclui um mergulho nos sentidos do corpo. “*I / eye lessons*”. As duas se riem, muito seriamente, dessas lições.

A palavra “*like*” também é repetida diversas vezes. Em um paralelo com o filme, a personagem Viva é chamada, o tempo todo, de “*Plastic Garbo*”, por se parecer com a atriz Greta Garbo (1920 a 1941). Assim como Viva, o que os outros protagonistas fazem, durante todo o filme, é parecer-se e imitar outros personagens.

Stein escreveu uma peça que funciona de forma bem parecida. Chama-se “*A play called not and now*” (Stein apud Moreira, 2007, p.81). O texto foi

inspirado por um jantar em Hollywood, no qual Gertrude esteve com diversas estrelas. Nessa peça, tudo o que os personagens fazem é se parecerem, paradoxalmente, consigo mesmas:

*The one who looks like Anita Loos was looking like Anita Loos at any time and this made that one looks like Anita Loos as she looked at any time. The one who looks like Gertrude Atherton kept on looking like Gertrude Atherton just kept on looking like Gertrude Atherton (...) and so each one of them who looked like the one she looked like saw that she looked like the one she looked like and that the other ones who looked like the ones they looked like did look like them as they could and did look like them which they did they look like them. (Stein apud Moreira, 2007, p.81)*

Note que a escritora não faz das próprias celebridades seus personagens. Eles são figuras que se parecem com celebridades. Há, nesta escolha uma ironia com relação ao fato de que as próprias celebridades são obrigadas, geralmente, a se manterem sempre parecidas consigo mesmas, ou seja, com algo nelas que as fez célebres (Moreira, 2007). Para se tornarem celebridades, elas são obrigadas a se parecerem consigo mesmas, a partir de um esquema de gestos, trejeitos e peculiaridades que as fez célebres. Viram um duplo.

Figura 51 - Plastic Garbo



Viva em versão Garbo em Lions Love Lies (1969)

Figura 52 - Insistindo em Magritte

Varda contra-assina Magritte em *Lions Love Lies* (1969)

E, no filme, Agnès também se inclui nesse jogo. A diretora Shirley Clark, que representa seu próprio papel, é um alter ego de Agnès<sup>35</sup>. Ela vai a Hollywood para fazer um filme *underground* (o próprio *Lions Love?*). Agnès, inclusive, toma o lugar da atriz, quando ela se recusa a fazer uma cena<sup>36</sup>. Uma performance que brinca com a ideia do duplo no espelhamento dos personagens, mas também nessa indiscernibilidade entre “o dentro e o fora de quadro”. Uma composição que é, toda ela, construída em *mise en abyme*.

<sup>35</sup> A própria Agnès reconhece isso no filme *Agnès por Varda* (2019).

<sup>36</sup> Ao ser censurada por executivos que vão financiar o filme, a personagem de Shirley (ela mesma) se desespera. Shirley precisa fazer uma cena em que tenta o suicídio, mas “se nega” e “discute” com Agnès, que toma seu lugar no set.

Figura 53 – Shirley Clark



A diretora Shirley Clark é o duplo de Varda em Lions Love Lies (1969)

Figura 54 – Agnès em cena



Agnès Varda interpreta seu próprio duplo em Lions Love Lies (1969)

A ideia da disseminação de sentidos - essa insistência que se marca pelo duplo que se faz triplo, quádruplo, indefinidamente – é um ponto de intenso diálogo entre as criações das duas autoras. A construção em abismo está no retrato de Duncan, assim como no de Apollinaire, Braque e Picasso. Todos se constroem no gesto de espelhar-se, que vai gerando um jogo de deformações, no qual uma imagem contém a outra e mais outra e mais outra.

Coloco aqui, tais procedimentos em diálogo também com a ideia de transcrição, como evocada anteriormente. As composições verbo-voco-visuais,

que compõem as performances dos atores pedem uma recriação, que guarda sempre uma dimensão crítica, entre outros motivos, pelo movimento desconstrutor da desierarquização que se espalha. Desierarquização que, como vimos, está presente nos três retratos da segunda fase steiniana apresentados. A Vila Fake (Vila de mentira) é “decorada” como um set de filmagem, com câmeras e microfones aparentes. Nessa desorganização espacial, o dentro e o fora de campo se misturam e os personagens dividem o protagonismo com objetos de plástico. Tudo é, exageradamente, artificial criando diversas camadas de sentido: o duplo, que se dissemina em muitos outros.

Em *Portraits and Repetition*, Gertrude nos diz: “*How do you like what you have. This is a question that anybody can ask anybody. Ask it. In asking it I began doing portraits of anybody*” (1935, p.291). É a questão da parença, gertrudísticamente, expressada. *As you like it* (2000) é uma peça de Shakespeare que, segundo Luci Collin, era a preferida de Gertrude Stein. Não pretendo discorrer sobre essa comédia em si, apenas ressaltar o seu título, que diz muito da escrita steiniana pela ambiguidade da construção. *As you... like it. As you like it.* Há diversas formas de leitura da frase, que alteram sensivelmente o sentido. Como o jogo da insistência steiniano. Como melhor lhe aprouver. É assim que Gertrude lida com a questão da semelhança: abrindo-a para a fabulação.

Construo um paralelo entre esse jogo e a questão da faculdade mimética e da produção de “semelhanças não sensíveis”, como vistas por Walter Benjamin. Ele propõe:

A natureza produz semelhanças. Basta pensar no mimetismo. No entanto, é o ser humano que tem a mais elevada capacidade de produzir semelhanças. O dom de ver semelhanças, que possui, é apenas um rudimento da arcaica necessidade de se tornar semelhante e de se comportar de modo semelhante. Talvez não possua nenhuma função superior que não seja condicionada pela faculdade mimética. (Benjamin apud Lavelle, 2022, p.41)

Evoca, mais uma vez, a pesquisadora Patrícia Lavelle, que coloca a seguinte questão:

[...] a subjetividade se constitui como capacidade própria à linguagem, de estabelecer conexões e de se configurar em discurso. A construção da identidade pessoal, a identificação a si mesmo que cada um experimenta, é assim um reflexo da faculdade de produzir e perceber semelhanças entre as diferentes vivências, elaborando discursos autobiográficos. A faculdade mimética corresponde, portanto, a uma forma mais arcaica da atividade de reunir e de ligar que está no fundamento da subjetividade. Mas, não estaria

também na base da constituição da objetividade em geral? (Lavelle, 2022, p.41)

Esse questionamento da faculdade mimética enquanto fundamento tanto da subjetividade quanto da objetividade em geral, que se daria a partir da produção de “semelhanças não sensíveis” parece dizer muito a respeito das experimentações de Gertrude e Agnès, que se pensam, se buscam e reinventam suas relações com o mundo a partir de construções subversivas com a linguagem. E brincam com isso.

É assim que, no idioma steiniano, nomes comuns viram nomes próprios. Guillaume Apollinaire torna-se eco de algo que se dá a conhecer numa pinça de metal. “*Give known or pin ware*”. E Braque é evocado, simplesmente, por um ruído: “Brack, brack, brack”. Em Picasso, alguns versos imitam também sons cotidianos, como os produzidos por janelas e portas, que abrem e fecham em: “*Shutters shut and open so do queens. Shutters shut and shutters and so shutters shut and shutters and so and so shutters and so shutters shut and so*”. Os sons das palavras podem ecoar tanto o movimento da própria linguagem, em seu abrir e fechar de possibilidades; ou o som de uma câmera disparando. O imperativo “*shut up*”, evocando uma crise na relação entre o pintor e Stein (ela criticou o fato de Picasso querer escrever poesia). E é esse movimento de deriva, de passagem, que vai (des)construindo os retratos. São muitos os gestos aí implicados. Quantos a nossa fabulação conseguir alcançar. Isabelle Alfandary pondera: “A meio caminho entre os dois polos e desestabilizando os termos da oposição tradicional está a voz em Stein: a voz que lê em voz alta, a voz que escreve, a voz que silenciosamente enuncia o texto enquanto escreve, a voz que eventualmente soará mais alta que o texto escrito; a relação steiniana com a voz desestabiliza a divisão tradicional “*logos/muthos*” (Alfandary, 2018, p.61). Trata-se, como aponta Alfandary, de construir uma “experiência sinestésica e crucial em que as dimensões fonética e visual se interseccionam, e até mesmo se sobrepõem”.

Estes versos fazem ecoar também, em meus ouvidos, o ensaio *As vozes de Filomena. Ensaio para uma poética (e uma política) do gênero*, escrito por Patrícia Lavelle (2023). Nele, Lavelle nos fala das vozes inscritas na prosa teórica da filósofa e ensaísta portuguesa Maria Filomena Molder. Prosa que “traz consigo a historicidade de suas polifonias, mas também a dos silêncios que a atravessam e

interrompem”<sup>37</sup>. A pesquisadora chama atenção para as diversas formas de “silenciamento de vozes femininas” e diz: “os esforços históricos reiterados para confinar as mulheres aos espaços privados, às tarefas repetitivas destinadas à manutenção das condições necessárias ao exercício masculino da palavra pública e política, certamente estão entre as maiores continuidades catastróficas da humanidade”<sup>38</sup> Patrícia Lavelle cita ainda o ensaio “O gênero do som”, de Anne Carson. O trecho do poema de Carson por ela destacado diz o seguinte:

Colocar uma porta na boca das mulheres tem sido um importante projeto da cultura patriarcal desde a Antiguidade até os dias presentes. Sua estratégia principal é criar uma associação ideológica do som produzido pelas mulheres com o monstruoso, a desordem, a morte. Veja a descrição a seguir, feita por um dos biógrafos de Gertrude Stein, acerca do som que ela fazia: “Gertrude era ruidosa. Tinha o hábito de gargalhar bem alto. A risada dela era como um bife. Ela adorava bife.”

Essas frases confundem de modo engenhoso os planos factual e metafórico, trazem consigo, a meu ver, sinais de puro medo. É o medo que projeta Gertrude Stein para além dos limites da mulher e humana e espécie animal para um tipo de monstruosidade. A analogia “a risada dela era como um bife”, que identifica Gertrude Stein com o gado, é seguida pela declaração “ela adorava bife”, indicando que Gertrude comia carne de gado. Criaturas que comem a própria espécie costumam ser chamadas de canibais e são vistas como anormais”. (Carson apud Lavelle, 2023).

Ao final de *Lions Love... Lies*, Viva nos impacta com um depoimento (real ou fake?) sobre o que a teria levado a estar no filme de Varda. E ela revela:

I am making a film because I thought I would be given a script to read, with lines to memorize, and I thought it would be so easy. I always wanted to do a really romantic, tragic soap opera [...]. I am so tired of monologues, to be either naked, dashed or raped in movies that I thought it would be great to use clothes for a change. (Varda, 1969)<sup>39</sup>

Frente à violenta crítica contida em suas palavras, Viva nos leva a toda uma releitura do que foi dito e performado ao longo do filme. Trata-se de um fim que, na verdade, nos faz começar tudo de novo. É interessante notar que a atriz aparece nua, por diversas vezes, em frente à câmera. Uma nudez que, aqui, assume um outro significado. A nudez dos corpos aparece, na película de Varda, enquanto o que desnuda a luz cegante (e violenta) da normatividade da linguagem, bem como o que apresenta o corpo enquanto arte, em lugares outros, reorganizando

---

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

também a ordem dos espaços e dos lugares de fala. Viva denuncia o monólogo (que certamente não é o dela) e nos fala de um corpo que carrega as marcas desse silenciamento.

## 6. Duas irmãs que não são irmãs

*Two sisters that are not sisters* (Duas irmãs que não são irmãs) é o título de um roteiro escrito por Gertrude Stein para o cinema (Stein apud Moreira, 2007, p.174-175). O título dúbio já nos dá, de início, uma rasteira. Começa ali um jogo de equívocos. Um contratempo. Não há uma história, mas uma série de mal entendidos (literalmente falando) entre duplos que se encontram e desencontram. Vamos ver:

Na esquina de uma rua de um bairro fora de Paris uma lavadeira de uma certa idade com sua trouxa de roupa que estava indo entregar, para para pegar em suas mãos e olhar a foto de dois poodles brancos e ela a olha com ardor. Um carro de dois lugares estacionava ao longo da calçada. De repente duas senhoras descem do carro e se precipitam sobre a lavadeira pedindo para ver a foto. Ela a mostra e as duas senhoras ficam cheias de admiração até o momento em que uma jovem que está penteada como se tivesse acabado de receber um prêmio num concurso de beleza e depois de ter se perdido na rua, passa e neste momento vê o carro vazio, se apressa em entrar e começa a chorar. Neste momento, as duas senhoras entram no carro e jogam a jovem para fora. Ela cai em cima da lavadeira que começa a lhe fazer perguntas, e o carro, dirigido pelas duas senhoras parte, e de repente a lavadeira vê que ela não tem mais sua foto. Ela vê um jovem e imediatamente conta a ele a história.

Algumas horas mais tarde, diante de um balcão de depósito, na rue du Dragon, tem outra lavadeira mais jovem com sua trouxa de roupa. O carro das duas senhoras se aproxima, pára, e as duas senhoras saltam e mostram à lavadeira a foto dos dois poodles brancos. Ela olha com prazer e excitação, mas é só. Exatamente neste momento a jovem do prêmio de beleza se aproxima dá um grito de alegria e se precipita em direção ao carro. As duas senhoras entram em seu carro e, enquanto entram, deixam cair uma trouxa pequena, mas estão sempre de posse da foto e elas partem precipitadamente.

Dois dias depois a primeira lavadeira está novamente na rua com sua trouxa de roupa e ela vê a jovem do prêmio de beleza se aproximar com uma trouxa pequena na mão. E ao mesmo tempo ela vê o jovem. Eles estão todos os três agora juntos e de repente ele passa, o carro, com as duas senhoras e há com elas um poodle branco de verdade e na boca do poodle tem uma trouxa pequena. Os três na calçada o vêem passar e não entendem nada daquilo ali. (Stein apud Moreira, 2007, p.174-175)

Neste roteiro, Stein retoma o jogo com os duplo para tratar da relação entre fotografia e cinema. Ela se vale da repetição com variação, movendo as mesmas peças em ordenações diferentes. São duas lavadeiras, duas senhoras, dois poodles. O roteiro parece ser uma reflexão sobre o imediatismo na escrita. Note que a confusão se dá em torno de um mesmo ato: o de olhar. E o centro das atenções é uma foto, onde há dois poodles e não apenas um. Esse detalhe revela a relação

problemática que ela tinha com a fotografia que para ele gerava memória e, por conseguinte, confusão.

Schaeffer (2020, p.123) nos fala a respeito dessa visão a partir dos experimentos de cronofotografia, que foram desenvolvidos pelo fisiologista Étienne-Jules Marey, nos anos de 1880. Experimentações contemporâneas à escritora. O fisiologista criou uma câmera que registrava os movimentos de um corpo quadro a quadro. No entanto, enquanto ele procurava marcar a diferença de um quadro a outro, Stein procurava o indiscernimento, um efeito de duração.

Figura 55 – Salto com vara



Experimento de Etienne Jules-Marey (1880)

Agnès Varda, ao contrário de Stein, via a fotografia como possibilidade de criação. Um gesto recorrente em sua cinematografia era estudar a paralisia do registro fotográfico, fazê-lo mover-se. Estes gestos “de passagem” vão povoar seus filmes, como no tríptico que ela montou com a foto de uma menina chamada Alice, que parece brincar com duas vacas, como ela conta em *Les Plages d’Agnès*:

[...] a foto de Alice pendurada na parede. Próximo dela, projetamos um vídeo duplo. Fiquei fascinada pela forma como as vacas ainda estavam lá. Filmando-as por um momento, capturamos um instante fugaz entre a imobilidade e o movimento. Uma toca sua orelha, então, começa a se mover. Um desejo de movimento ligado à imobilidade. (Varda, 2008)

Investigar o desejo de movimento ligado à imobilidade. Varda o fazia abraçando as confusões da memória. Foi isso que a levou a construir um filme inteiro a partir de uma só foto. *Ulysse* (1982) nasceu de uma imagem registrada numa praia, em Calais. Na composição, um menino e um homem estão nus na

areia. À frente deles, apenas o horizonte. No canto da foto, há uma cabra. A cineasta revelou que foi assombrada durante 28 anos por essa imagem e resolveu investigá-la.

Eu reuni minhas próprias memórias, imperfeitas em mais de um ponto e algumas informações mais precisas e lembranças de outras pessoas, e comparando tudo isso me dei conta do perigo. Podemos nos deparar com ossos. Tive algumas surpresas fazendo esse filme porque é filmando que um filme se faz. Essa investigação quase dolorosa me ensinou muito do que pode dizer uma imagem, sobre o que pode dizer a cada um de nós, e o que ela não pode dizer... ela representa. (Ulysse, 1982)

Agnès vai atrás dos personagens da foto e recria a cena variando. Fouli, agora diretor de uma revista famosa, está nu, como no dia em que posou para a fotografia, só que agora dentro do escritório. Ele repete a pose, criando uma outra temporalidade naquele quadro. Agnès desordena também os espaços. Leva, literalmente, um pedaço de praia até ele. Despeja algumas pedras em sua mesa. Fouli, no entanto, não se lembra daquele dia.

Fouli. Há quanto tempo foi isso? Há quanto tempo não te via?  
 Agnès. Não sei... 30, talvez 28, 26 anos... por aí. [...]  
 Agnès. Te trouxe uma imagem e umas pedras da praia.  
 Fouli. Não me lembro desta imagem em particular. Me lembro desse menino. [...]  
 Não me lembro desta foto, mas lembro que você frequentemente tirava fotos de coisas mortas na praia, lembro de um pássaro em particular. (Ulysse, 1982)

O garoto, agora um homem, tampouco se lembra ou se importa com aquela imagem. Ele é dono de um café e é lá que ela o entrevista.

Varda. E dessa fotografia, desse dia, você se lembra?  
 Ulysse. Nenhuma lembrança mesmo.  
 Varda. Não vê a si mesmo na praia?  
 Ulysse. Não, não mesmo.  
 Agnès. Não lembra do animal?  
 Ulysse. Não.  
 Agnès. E desse homem?  
 Ulysse. Não, eu realmente não me lembro dele. (Ulysse, 1982)

Agnès, faz um filme inteiro a partir dessa confusão de memórias que não se encontram. No contratempo. No curta-metragem, a cineasta subverte a noção de passado, cria uma nova temporalidade. E o faz por meio da performance. Ela reencena o momento evocado, o atualiza, o faz outro. No fim das contas, não se

trata de reviver o passado, mas de recriá-lo, sempre em devir. É assim que ela relê a própria foto, a reescreve. Contra-assina.

Figura 56 - Ulysse na praia



Foto que deu origem ao filme Ulysse (1982)

Figura 57 - Ulysse anos depois



Varda reencena o nu da foto em um escritório em Ulysse (1982)

Figura 58 - Praia no escritório



Varda leva pedras da praia para o escritório em Ulysses (1982)

## 7. CONCLUSÃO

Esta dissertação é um trabalho em processo e não traz, exatamente, respostas, mas elabora perguntas que demandam um por vir. Algumas delas ecoaram ao longo de toda a pesquisa. O que pode o abandono de uma língua? Quais são as implicações entre sujeito e linguagem na criação de um idioma próprio? Como isso se dá, especificamente, nas retratísticas de Gertrude Stein e Agnès Varda? Tais interrogações assombraram este estudo, que se construiu como um jogo de detetive. Seguindo os rastros de uma escrita fragmentária (esta pesquisa se fez fazendo-se), fui tentando descobrir, nas entrelinhas, o “quê” destas questões.

Volto ao começo, a uma das epígrafes que abrem este estudo, para tentar tocá-lo (o quê). Em *Les Glaneurs et La Glaneuse*, Agnès nos diz: “Esse é meu projeto, filmar com uma mão minha outra mão, mergulhar no horror... Eu sinto como se eu fosse um animal e, pior, um animal que eu não conheço” (Varda, 2000). Fazer presente o que se desconhece é materializar um não-saber. Isso Agnès faz (como ela mesma nos conta) a partir de suas mãos, de seu próprio corpo, o corpo de um “animal” que ela desconhece. O animal nos remete a um outro “não-racional”, aquele que é puro impulso e sensação. Como o estudo procurou mostrar, Gertrude também nos fala de um “não-saber-se”, rechaça a ideia de identidade. Em *Autobiografia de Todo Mundo*, ela questiona, com sua habitual falta de pontuação: “[...] quem é que tem que ser a própria pessoa dentro de si próprio, ninguém [...]” (Stein, 1937, p.309). E ela parte do sentir, das afetações do corpo, para tentar tocar este “outro” sempre fugidio.

Considerando-se a influência de William James sobre a escrita steiniana, busco no pensamento do filósofo um caminho para compreender suas estratégias de composição. Em *Principles of Psychology* (1890), William James perscruta essa questão a partir de uma pergunta: O que é a emoção? (Proença, 2011)<sup>40</sup>. Ele afirma que nossa vida mental está, diretamente, ligada à nossa constituição corpórea<sup>41</sup>. “As mudanças do corpo resultam diretamente da percepção do fato excitante, e o nosso

---

<sup>40</sup> O pesquisador Nuno Miguel Proença analisa o tema em artigo da Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Proença, 2011, p. 135-147)

<sup>41</sup> *Ibidem*, p.138.

sentimento destas mudanças ao ocorrerem é a emoção”<sup>42</sup>. Segundo ele, a emoção faz parte dos processos fisiológicos e neurológicos próprios à percepção, de maneira que estes nunca são puramente cognitivos. Da mesma forma, não haveria emoção desprovida da dimensão corpórea<sup>43</sup>. Não nos cabe aqui perscrutar essa assertiva - o que exigiria um estudo especializado, que está muito longe da possibilidade desta pesquisa - mas ela faz ecoar algumas das escolhas estéticas da escritora, que implodem a oposição entre corpo e mente. Digo tudo isto para chegar a uma outra questão. Ao perscrutar o campo das emoções e percepções, Stein flerta com o campo da psicologia que, inescapavelmente, nos fala de um outro sempre incapturável. Um outro que, em seus escritos, ela tenta tocar, a partir do que o corpo sente em atrito com a materialidade da linguagem. Como afirma Isabelle Alfandary, “a própria escrita é concebida por Stein como reflexo e performance da experiência interior que a linguagem envolve, um estado puro de consciência” (2018, p.66). Alfandary nos diz que a aluna “mais brilhante” de William James “aprendeu a lição da primazia da experiência psicológica no processo cognitivo e criativo”<sup>44</sup>. Segundo a pesquisadora, a experiência, como concebida por ela (Gertrude), é psicológica por definição, “uma investigação, na percepção, do que ela chama de sentimento”<sup>45</sup>. E ela destaca que em Stein o processo de construção frasal é inseparável do fluxo de consciência pelo qual ele passa a existir<sup>46</sup>.

Esse “outro” desconhecido, fugidio, sempre ausente, como vimos, também é evocado na retratística subversiva de Varda. É nesse atravessamento de vozes que seus retratos constroem a dinâmica desconstrutora abordada pela pesquisa. Vozes essas que nos falam de uma ausência sempre presente, que é, no fim das contas, um aspecto fundamental de sua assinatura. É esgarçando o binômio ausência/presença, fazendo destes “opostos” indecíveis, que as duas autoras inventam seus idiomas performáticos e, com eles, seus retratos singulares. Um jogo que, reafirmando a ausência, constrói uma presença outra, tão concreta quanto espectral, assombrada pelo que sempre nos escapa.

---

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p.67.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p.68.

Para desenvolver essa questão, evoco Jean Luc-Nancy, para quem o simples propósito de pintar um retrato põe em jogo “toda a filosofia do sujeito” (2006, p.12). Segundo ele, o retrato produz e desnuda o sujeito, revelando não um rosto, mas uma subjetividade<sup>47</sup>. Nancy nos diz que, ao inventar o retrato, o sujeito não buscou o prazer de uma imagem, mas se assegurou da certeza de uma presença (a sua): no retrato, inventou a si mesmo. Para ele, a semelhança “fiel” mostra a vida ou a “entranha do espírito”<sup>48</sup>. E é deste lugar que o retrato nos aborda. Ele olha o que olha a tela; assim, conseqüentemente, olha o pintor que está pintando, assim como olha também um “futuro espectador”. Seria uma relação com “o outro em si [em um mesmo], ou a si [a um mesmo] como outro”. Para o filósofo, o retrato está encarregado não só de reproduzir os traços, mas de “apresentar a presença enquanto ausência: de evocá-la (e até de invocá-la), e também em manifestar o afastamento no qual essa presença se mantém”<sup>49</sup>.

Me parece ser assim que Stein e Varda constroem seus retratos do (im)possível. O que elas nos mostram é a impossibilidade do retrato enquanto unidade e identidade e, por outro lado, sua possibilidade enquanto acontecimento. Para desenvolver esse aspecto, recorro à exposição de Jacques Derrida na palestra *Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento* (2003, p.233)<sup>50</sup>. Segundo ele, “um acontecimento supõe a surpresa, a exposição, o inantecipável”, o que se relaciona com o ato de questionar, de “manter aberta a oportunidade da questão”. Ele nos diz:

Antes da questão havia uma possibilidade que era essa, de um certo sim, de uma aquiescência. Um consentimento de afirmação, não aquela dogmática, que resiste à questão, mas que uma questão se coloque, que eu me dirija a vocês. Esse sim antes da questão, de um antes que não é lógico ou cronológico habita a própria questão. Há então no âmago da questão um certo sim. Um sim ao acontecimento, ao deixar vir. Há um sim silencioso ou indecível que se deve escutar em toda frase. Há uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento. Aqui, possível e impossível querem dizer o mesmo.<sup>51</sup>

---

<sup>47</sup> *Ibidem*, p.20

<sup>48</sup> *Ibidem*, p.43

<sup>49</sup> *Ibidem*, p.45.

<sup>50</sup> Texto pronunciado por Jacques Derrida durante o seminário “Dire l’événement, est-ce possible?”, em 1º de abril de 1997, no Centro Canadense de Arquitetura. Reunido hoje no livro homônimo que reproduz três textos (dois comentados por Derrida aqui, de Soussana e de Nouss). O texto foi publicado em livro, e a edição utilizada aqui data de 2003.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

Derrida liga o acontecimento ao dizer performativo, que seria não um dizer de “saber”, mas um dizer de “fazer”, que produz o acontecimento e a invenção, que trata de “fazer advir o que não estava ali”<sup>52</sup>. Ele assim desenvolve a questão:

Para que haja acontecimento de invenção, é preciso que a invenção apareça como impossível; que o que não era possível torne-se possível. Dito de outro modo, a única possibilidade da invenção é a invenção do impossível. [...] Essa experiência do impossível condiciona a acontecimentalidade do acontecimento. O que chega, como acontecimento, não deve chegar senão ali onde é impossível.<sup>53</sup>

É, paradoxalmente, construindo a presença dessa ausência, implodindo a lógica dos contrários por via da performance - que, a todo momento, coloca tudo em causa - que Stein e Varda fazem de seus retratos um acontecimento e, ao fazê-lo, tocam essa possibilidade impossível de dizê-lo. O que nos leva a uma outra ponderação sobre o trânsito estabelecido por suas escritas entre a estética e a política. Evoco a noção de linguagem, como vista Roland Barthes, para me ajudar nesta reflexão. Barthes diz :

A linguagem é uma legislação, a língua é seu código. Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva [...]. Jakobson mostrou que um idioma se define menos pelo que ele permite dizer, do que por aquilo que ele obriga a dizer [...] a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente fascista, pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer. (Barthes, 1992, 11-13).

Exponho aqui a citação de Roland Barthes para abordar o aspecto de “violência” que se estabelece por meio da linguagem normativa e classificatória. Segundo Marjorie Perloff, o jogo da escrita steiniana implica, justamente, em “testar os limites da linguagem” e em pensar também a natureza da gramática e sua “relação com a vida” (2008, p.114). Perloff compara o idioma “inventado” por Stein aos experimentos de linguagem desenvolvidos por Wittgenstein que, em *Philosophical Investigations*, afirma: “Quando uma frase é dita sem sentido, não é como se o seu sentido é que fosse sem sentido. Mas uma combinação de palavras está sendo excluída

---

<sup>52</sup> *Ibidem*, p.236.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p.240.

da linguagem, retirada de circulação”<sup>54</sup>. E é insurgindo-se contra a arbitrariedade dessa ordenação da linguagem, desnaturalizando sua forma de operar, que Stein nos alerta para possibilidades outras de dizer e de ver a si mesmo e as coisas do mundo.

Possibilidades essas que coloco em diálogo com o que Rancière chamou de “partilha do sensível” (2005), e que envolve o regime estético das artes. Segundo o filósofo francês, trata-se de um regime “que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros [...]” (Rancière, 2005, p.32). A desierarquização, como procurei demonstrar na pesquisa, é característica crucial da forma desconstrutora com que as duas realizadoras se relacionam com a linguagem. É neste sentido também que suas formas de arte evocam a questão política, que “ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo”<sup>55</sup>. A este sistema, que fixa, dentro de uma comunidade, “aquilo que é visível, audível e o que pode ser dito, pensado ou feito”, Rancière denomina partilha do sensível. Uma noção que faço conversar com as escritas subversivas das autoras. É reordenando (desordenando?) essa partilha que as realizadoras fazem de seus experimentos de linguagem “corpos políticos” (mesmo que não intencionalmente, como talvez seja o caso de Stein). Suas formas de arte impulsionam uma emancipação intelectual porque fazem pensar e questionar.

A ideia de emancipação intelectual é desenvolvida por Rancière no livro *O Mestre Ignorante: Cinco lições sobre a emancipação intelectual* (2002). Segundo ele, a hierarquização das inteligências constitui um processo de embrutecimento oposto ao da emancipação. Ele nos diz: “A explicação não é necessária para socorrer uma incapacidade de compreender. É, ao contrário, essa incapacidade, uma ficção estruturante da concepção explicadora do mundo. É o explicador que tem necessidade do incapaz, e não o contrário, é ele que constitui o incapaz como tal. Explicar alguma coisa a alguém é, antes de mais nada, demonstrar-lhe que não pode compreendê-la por si só.” (2002, p.20). Tal como com o ignorante, a emancipação do leitor/espectador está nesse poder de traduzir, à sua maneira, o que percebe e de relacioná-lo com outros conhecimentos e eventos. Dar a ele a liberdade de selecionar, de comparar, de “fazer

---

<sup>54</sup> Ibidem, p.111.

<sup>55</sup> Ibidem, p.17.

seu próprio poema”, segundo Rancière, não é retirá-lo de uma condição passiva, transformá-la numa atividade, mas fazer do passivo condição comum, na medida em que os lugares ativo-passivo estão sempre em alternância numa relação desierarquizada.

Stein se compara a Einstein e se nomeia como gênio? Sim. Paradoxalmente, no entanto, se pensarmos na maneira como ela convoca o leitor a participar da escrita, o deixando deambular por conta própria - sem pontuação e em meio a distorções sintáticas de difícil compreensão - podemos entender que ela vê este “outro” como capaz de ser um co-criador da obra. Ao tomar para si o poder sobre seu idioma inventado, ela o partilha também com o leitor. É disso que se trata seu conceito de composição como explicação, dessa abertura para a tradução. Sua atitude contrária à narrativa nos fala disso. Sua visão da escrita como paisagem se origina, como já apontado, de um desejo de implodir a divisão entre palco e plateia. O que Stein quis, como ela mesma disse, foi parear a emoção entre espectador e ator, implodir a distância entre eles, possibilitando a recriação fabulatória de ambas as partes. Em outras palavras, a escrita steiniana abre espaço para uma tradução crítica. Como expõe Salomé Coelho:

Na perspectiva ranceriana, quer se trate de teatro (do ator/espectador ou do mestre/ignorante) ou na pedagogia, não existe um abismo que separa as duas posições. Todas as pessoas, para ele, se encontram num processo de tradução constante, de criação poética que recusa a distância entre quem faz, quem vê, ouve ou fala; a distribuição de papéis; as fronteiras entre territórios e outros dualismos. O que cria a ilusão de separação entre ator/espectador é a própria oposição entre ativo e passivo. A eficácia estética está na suspensão desta relação de causa-efeito, que gera embrutecimento (Coelho, 2013, p.17).

De acordo com Rancière, a criação artística é antes uma “terceira coisa”, que não é nem propriedade do artista nem do espectador, da qual nenhum deles possui o sentido, e que se afasta da identidade de causa e efeito<sup>56</sup>. É também reconfigurando essa “partilha do sensível” que Varda faz seu cinema político. Embora tenha participado ativamente de movimentos contra o racismo e a misoginia, seus filmes não são militantes. Ela não ordena, não explica, mas apresenta. E o faz de maneira não panfletária. A cineasta se interessa pelos corpos invisibilizados. Corpos de linguagem e de carne e osso, que tornam-se indiscerníveis em sua cinescrita. A partir deles, a

---

<sup>56</sup> Ibidem.

realizadora explora as singularidades, o detalhe, a sutileza dos gestos que escondem, muitas vezes, grande brutalidade. É a enormidade do “micro”. E a questão do feminino passa por todos os seus filmes. Varda nos fala das mulheres que podem ser bonitas em todas as idades, que reafirmam seus corpos imperfeitos e suas cicatrizes. Corpos de história. Falando sobre o filme-manifesto *Réponse des femmes*, a pesquisadora Patrícia Machado pondera:

No filme, as mulheres não chegam a um consenso, mas ressaltam que seus corpos nunca serão neutros. Eles carregam cicatrizes, marcas, discursos e valores. Esses posicionamentos são de alguém que reconhece a complexidade das questões sociais e defende a liberdade como princípio político norteador. Uma liberdade do corpo, das escolhas, da vida é o que guia muitas das personagens dos filmes de ficção de Agnès Varda (Machado, 2019, p.44).

É com humor e também, paradoxalmente, com grandes doses de crueza e de melancolia (qualidades poucas vezes ligadas ao *modus operandi* da cineasta) que Agnès expressa esse desejo de liberdade, ciente da resistência e do preço que se paga por ele. É o caso do filme *Sans Toit Ni Loi*. Sobre a andarilha que morre de maneira violenta, Agnès Varda faz a seguinte consideração em Varda por Agnès: “Dizer não a todos acabou levando ela à morte” (Varda, 2019). O filme denuncia a resistência frente a essa sintaxe outra, na qual a andarilha Mona funcionava. Volto a evocar o ensaio de Patrícia Lavelle (2023), no qual ela destaca um poema da poeta portuguesa Adília Lopes, que também fala sobre isso:

A minha Musa antes de ser  
 a minha Musa avisou-me  
 cantaste sem saber  
 que cantar custa uma língua  
 agora vou-te cortar a língua  
 para aprenderes a cantar  
 a minha Musa é cruel  
 mas eu não conheço outra.  
 (Lopes apud Lavelle, 2023)

Cortar a língua, desconstruí-la, fazê-la outra pela violência que impossibilita a fala ou que obriga a dizer. É disso que Adília nos fala. O que conecto aqui também com um outro ponto de diálogo/atrito entre as escritas das

duas autoras. Falo da maneira muito distinta com que elas lidam com o passado e a memória. Recorro a Agamben (2008), e à sua visão do gesto no cinema para desenvolver esta reflexão. Agamben entende o gesto como a questão central do cinema moderno. Ele cita Deleuze, da seguinte forma, para expor sua visão:

[...] o cinema apaga a falaciosa distinção psicológica entre imagem como realidade psíquica e o movimento como realidade física. As imagens cinematográficas não são nem *poses éternelles* (como as formas do mundo clássico), nem *coupes immobiles* do movimento, mas *coupes mobiles*, imagens mesmas em movimento, que Deleuze chama *images-mouvement*. É preciso estender a análise de Deleuze e mostrar que ela concerne, de maneira geral, ao estatuto da imagem na modernidade. Mas isso significa que a rigidez mítica da imagem foi aqui despedaçada, e que não de imagem se deveria propriamente falar, mas de gestos[...] (Deleuze apud Agamben 2008, p.11).

Agamben discute aqui um grande equívoco: o de deduzir as propriedades estéticas de uma arte a partir de suas propriedades técnicas. O cinema, enquanto linguagem, não pode ser visto como um olho mecânico que registra a “verdade” dos micro-movimentos da vida. Há sempre o gesto por trás da lente, e é ele que (des)constrói a paisagem, gertrudísticamente falando. O que nos leva a uma questão de contexto. A valorização de um “eterno presente” diz muito do que se vivia na virada do século passado, quando o cinema tinha o sonho de ser uma nova linguagem de um novo mundo e o entusiasmo quanto aos “poderes” da máquina contagiava a todos. Gertrude Stein, embora tenha lutado muito por uma arte singular, compartilhava dessa excitação frente ao “novo” e considerava o cinema e a reprodução seriada como solução para seus “problemas”, justamente, por possibilitarem a criação de um presente sempre contínuo, que ela tanto buscava (1935, p.165).

Já Varda, depois de duas Guerras Mundiais, viveu o desencantamento de um cinema pós-utópico. Acredito que isso ajude a explicar as diferentes maneiras com que as autoras lidam com a questão do passado e da memória. Gertrude os rechaça. Mas, embora os recuse, dialoga com os clássicos. Como vimos, Shakespeare foi uma das grandes inspirações de Stein e a poética do bardo inglês

ressoa, profundamente, na escrita steiniana (Collin, 2018, p.77). Escrita que, por outro lado, trabalha, intensivamente, com a ideia de insistência, e o faz construindo o presente como duração, ou seja, como mistura entre passado-presente-futuro. Uma mistura que os torna indecidíveis.

Já Varda abraça, abertamente, o antigo e o reinventa performativamente. Essa relação entre memória e performatividade é discutida também por Patrícia Machado e Andrea França (França; Machado, 2013, p.76). As pesquisadoras nos falam de uma abordagem muito peculiar em relação ao uso de imagens de arquivo na produção de documentários, e trazem a ideia da “imagem-performada”, que teatraliza a história. Elas nos dizem que “não se trata de repetir/atestar o que foi, mas de favorecer a expansão dos sentidos, das percepções, da memória”<sup>57</sup>. Teatralizar o passado, como elas apontam, traz a possibilidade de re-parar, de olhar de novo, de construir novos posicionamentos e de considerar suas implicações com o presente. Trata-se de experimentar e de permitir que o espectador experimente, de fato, as imagens, que ele se relacione com elas. O que significa lidar com tais imagens não de modo único, como prova ou testemunho, mas como processo lacunar onde elas só “adquirem realidade” no aqui-agora performado. É, em outras palavras, criar paisagens, fazer pensar. Memória não é repetição. Depende do gesto. Fazer pensar é, a meu ver, a grande contribuição deixada por Agnès Varda e Gertrude Stein. Suas escritas subversivas criam a possibilidade impossível de dizer, performativamente, o acontecimento, de fazer acontecer. Um ato de escrita que é tanto estético quanto político.

Todos esses aspectos aqui abordados merecem estudos mais aprofundados. Ainda há muito a explorar nesse diálogo entre as duas autoras. Essa dissertação é apenas uma modesta reflexão sobre os caminhos trilhados por elas. E a encerro (?) fazendo ecoar uma questão, capciosamente, posta por Gertrude, que diz muito sobre o que discute esta pesquisa. Sempre sem pontuação, ela pergunta: “Muitas pessoas pensam saber o que é repetição quando a veem ou ouvem será que sabem” (1935, p.178, tradução minha).<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> A citação literal é: “A great many think that they know repetition when they see or hear it but do they”.

## 8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **Notas sobre o gesto**. Ouro Preto: Artefilosofia, 2008.

\_\_\_\_\_. **Profanações**. São Paulo: Editora Boitempo, 2007.

AGUIAR, Daniella. **A prosa-poética de Gertrude Stein em tradução intersemiótica**. 2013. 72 p. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Inglesa) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2013.

ALFANDARY, Isabelle. Gertrude Stein: o problema com a mimesis. In: **Ao Vires Isto: Gertrude Stein, tradução e intermedialidade**. AGUIAR, D.; COLLIN, L.; QUEIROZ, J. (orgs.). Curitiba: Kottet Editorial, 2018, p. 55-77.

ALTMANN, Eliska. **Arte do documentário e arte no documentário: anamorfose e ontologia**. ARS São Paulo, 2012, v°10, n°13, p. 114–133. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1678-53202012000100009>>. Acesso em 10 maio de 2024.

A POLLINAIRE, Guillaume. **Revista Caligramas**. Álvaro Faleiros (Org.). Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial; Brasília: Editora UnB, 2019.

ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma Nova Vanguarda: a Caméra-Stylo. Tradução de Matheus Cartaxo. **L'écran français**, n° 144, 2017.

BARTHES, R. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1992.

BATAILLE, George. **O Impossível – Manet**. Tradução de Teresa Projecto. Sr. Lisboa: Teste Edições, 2022, p.142-17.

BENJAMIN, Walter. **Imagens de pensamento - Sobre o haxixe e outras drogas**. Tradução: João Barrento. São Paulo: Autêntica Editora, 2013.

\_\_\_\_\_. **A arte de contar histórias.** Tradução: Georg Otte, Marcelo Backes, Patrícia Lavelle. São Paulo: Hedra, 2018.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória** – Ensaio da relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p.161.

\_\_\_\_\_. **Os pensadores.** São Paulo: Abril Cultural, 1974, p.111.

BERTONI, Paulo Gilberto; PINTO, Débora Cristina. Mudança e continuidade: a formulação jamesiana do pensamento como um fluxo. Rio Grande do Sul: **Psicologia: Reflexão e Crítica**, 2007, v. 20, n.2.

BLUHER, Dominique. **The Other Portriat: Agnès Vard’s Self-Portraiture.** In: From Self-portrait to Selfie: Representing the Self in Moving Images. Busetta, L.; Monteiro, M. Eds. Muriel Tinel-Temple: New York, 2019, p.47-76.

CAMPOS, Augusto de. **Poesia da Recusa.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

COELHO, Salomé. O cinema político de Agnès Varda. Lisboa : Uma leitura a partir de Rancière. **Sensos 5**, 2013, vol.3, n.1.

COLLIN, Luci. 2003. **A composição em movimento** - as dinâmicas temporal e espacial nos retratos literários de Gertrude Stein. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003.

\_\_\_\_\_. Uma rosa re-encarnada – Stein traduzindo Shakespeare. In: AGUIAR, D.; COLLIN, L.; QUEIROZ, J. (orgs.). **Ao Vires Isto:** Gertrude Stein, tradução e intermedialidade. Curitiba: Kotter Editorial, 2018, p.77-90.

COSTA, Alexandre. Configurações indeterminadas: uma análise do diagrama e da mancha como desdobramentos da anamorfose em Hans Bellmer. São Paulo: **ARS São Paulo**, v° 17, n° 36, p. 79–97, 2019.

CRUZ, Nina Velasco. O dispositivo do Tableau vivant e o gesto em Faz que Vai (2015) de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca. São Paulo: Galáxia, 2016, n° 46.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução: Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005, p. 9-23

\_\_\_\_\_; GUATTARI, Félix. **Kafka - por uma literatura menor**. Tradução Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

DEROO, Rebecca. **Agnès Varda between Film, Photography and Art**. Oakland, California: The Regents of the University of California, 2018.

DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura** – Uma entrevista com Jacques Derrida. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

\_\_\_\_\_. **Acts of literature**. Derek Attridge (Ed.). New York: Routledge, 1992, p1-14.

\_\_\_\_\_. **De La Grammatologie**. Tradução de Míriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973, p. 41

\_\_\_\_\_. **Dire l'événement, est-ce possible?** Tradução de Piero Eyben. Editions L'Harmattan, 2003.

DOCUMENTEUR. VARDA, Agnès. Produção: Elizabeth Pauker. Distribuidora: Ciné-Tamaris, 1981.

DYDO, Ulla E. **A Stein Reader**. Illinois: Northwestern University Press, 1993.

ELKIN, Lauren. **Flanêuse**: mulheres que caminham pela cidade em Paris, Nova York, Tóquio, Veneza e Londres. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Fósforo, 2022.

FLUSSER, Vilém. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014.

FOUCAULT, Michael. **Isso não é um cachimbo**. Paz e Terra: São Paulo, 2008, p. 17-23.

HUMPHREY, Robert. **O fluxo da consciência**: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros. Tradução de Gert Meyer. [S.l]: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

JANE B. por Agnès V. Direção: VARDA, Agnès. Produção de Ciné-Tamaris. França: Ciné-Tamaris, 1988.

LAVELLE, Patrícia. **Walter Benjamin – uma poética do pensamento**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2022.

\_\_\_\_\_. As vozes de Filomena. Ensaio para uma poética (e uma política) do gênero. In: Margato, I.; Montauray, A. (org.). **Humanidades** - Democracia e liberdade. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2023.

LES GLANEURS et la glaneuse. Direção: VARDA, Agnès. Produção de Ciné-Tamaris. França: Ciné-Tamaris, 2000. 1 DVD.

LES PLAGES d’Agnès. Direção: VARDA, Agnès. Les Plages d’Agnès, Produção de Ciné-Tamaris. França: Ciné-Tamaris, 2008. 1 DVD.

LIMA, Marília Xavier; ALVARENGA, Nilson Assunção. **O afeto em Deleuze**: o regime cristalino e o processo afetivo da imagem-tempo no cinema. Juiz de Fora: Esferas, 2012, n° 1.

LIONS, love... lies. Direção: VARDA, Agnès. Produção de Ciné-Tamaris. França: Ciné-Tamaris, 1985. 1 DVD.

L’OPERA Mouffe. Direção: VARDA, Agnès. Produção de Ciné-Tamaris. França: Ciné-Tamaris, 1958. 1 DVD.

LÓPEZ, Antonio Weinrichter. Um conceito fugidio – notas sobre o filme-ensaio. In: **O Ensaio no Cinema** – Formação de um quarto domínio nas imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitech Editora, 2015, p.64-65.

MACHADO, Patrícia. O cinema político de Agnès Varda. **Revista Arquivo em Cartaz** – Festival Internacional de Cinema de Arquivo 2019. Rio de Janeiro, 2019, p.44.

MARTINS, A. F.; MACHADO, P. Imagem-performada e imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da ditadura. **Galaxia** (São Paulo, Online), n. 28, p. 70-82, dez. 2014.

MICHAELIS: Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Editora Melhoramentos, 2024.

MONTAIGNE, Michel de. **Montaigne**. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1987.

MOREIRA, Inês Cardoso Martins. **Aqui há uma margem**: teatro e exílio em Gertrude Stein. Tese (Doutorado em Teatro) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007, p. 74 -76.

NANCY, J. **La mirada del retrato**. Tradução de Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2006.

OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. O verbete, o dicionário e o documento: uma leitura da montagem em Georges Bataille. Rio de Janeiro: **Revista Poiésis**, 2009, n°.13, p.145-158.

OLIVEIRA, Manoel Rufino. O conceito de abjeção em Julia Kristeva. Pelotas: **Revista Seara Filosófica**, n. 21, 2020. Disponível em: <<https://orcid.org/0000-0002-3604-086X>>. Acesso em 19 jun. 2024.

PERLOFF, Marjorie. **A escada de Wittgenstein**. Tradução Elisabeth Rocha Leite e Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018, p.21-117.

PROENÇA, Nuno Miguel. James e Freud: estética das emoções e fisiologia dos afectos. **Revista da Faculdade de Letras** – Série de Filosofia, 2010/2011, Universidade Nova de Lisboa, p. 135-147.

QUEIROZ, João; AGUIAR, Daniella. **Cubismo e fluxo do pensamento em Gertrude Stein**. São Paulo: Todas as Letras Z. 2015, vº 17, nº 2, p. 51-69.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.

\_\_\_\_\_. **A Partilha do Sensível**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental/ Editora 34 LTDA (edição brasileira), 2005, p.32-46

REHLING, Nicola. Taking Patriarchy out of Poetry: Eroticism and Subversion in Gertrude Stein's *Lifing Belly*. **Gramma: Journal of Theory and Criticism**. Grécia: Aristotle University of Tessaloniki, 1996, p.77-87.

RESPOSTA das mulheres: nosso corpo, nosso sexo. Direção: VARDA, Agnès. Produção de Ciné-Tamaris. França: Ciné-Tamaris, 1975.

ROBBE-GRILLET, Alain. **Pour un nouveau roman**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1963

Rodrigues, Carla. 2005, 50 p. **A desconstrução do signo**: uma hipótese de encontro entre Derrida e Clarice. Monografia de Conclusão de Curso - Pontifícia Universidade Católica -Rio. Rio de Janeiro, 2005.

RODRIGUES, Hanna. Um corpo em ondas: a poética do estudo da água de Isadora Duncan. In: **O Belo Contemporâneo**: corpo, moda e arte. Renata Pitombo Cidreira (Org.). Recôncavo Baiano: Corpo e Cultura Grupo de Pesquisa, 2009.

SANS Toit Ni Loi . Direção: VARDA, Agnès. Produção de Ciné-Tamaris. França: Ciné-Tamaris, 1985.

SCHAEFER, Heike. **American Literature and Immediacy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.

SHAKESPEARE, William. **As you like it**. Michael Hattaway (Org.). Massachusetts: Cambridge University Press, 2000.

SCHUQUEL, Maurílio. 2021, 103 p. **Paisagem, materialidade e performatividade: um estudo sobre o processo de criação**. Tese de Doutorado – Universidade Nacional de Brasília. Brasília, 2021.

SERENO, Ana. 2010, 72 p. **O ready-made em Marcel Duchamp – A dimensão estética e seu caráter conceptual na contemporaneidade**. Dissertação de Mestrado - Universidade do Porto. Porto, 2010, p. 5.

SOUZA, Tainah. 2018, 166 p. **A vida e a obra de Agnès Varda em As Praias de Agnès**. Tese de Doutorado – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018, p.16.

STEFFEN, Regina. **Seminário 21: Les non-dupes errent (1973-1974)**. Campinas: [S.n], 2021.

STEIN, Gertrude. **O que são obras-primas?**. Tradução de Luciana Viégas. Rio de Janeiro: Editora Graphia, 2019, p. 19-66.

\_\_\_\_\_. **O que você está olhando?** Tradução de Dirce Waltrick do Amarante e Luci Collin. São Paulo: Editora Iluminuras, 2017.

\_\_\_\_\_. **Picasso**. Tradução de Priscila Catão. Belo Horizonte: Editora Ayiné, 2016.

\_\_\_\_\_. **Autobiografia de Alice B. Toklas**. Tradução de Milton Persson. Porto Alegre: L&PM Editores, 2011, p. 1.

\_\_\_\_\_. **Paris França**. Tradução de Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

\_\_\_\_\_. Portraits and Repetition. In: **Writings 1932-1946**. Estados Unidos: Library of America, 1998, p.176-289.

\_\_\_\_\_. Orta or One Dancing. In: **A Stein Reader**. Illinois: Northwestern University Press, 1993, p. 121.

\_\_\_\_\_. **Autobiografia de todo mundo**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães e José Cerqueira Cotrim Filho. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1983.

\_\_\_\_\_. Lectures in America. In: **Portraits and Repetition**. Boston: Beacon Press, 1935, p. 168 - 177.

STEINER, Wendy. **Exact Resemblance to Exact Resemblance**. London: Yale University Press, 1978, p. 72.

TAVARES, Gonçalo. **Biblioteca**. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2009.

TAVARES, Gonçalo. **Atlas do corpo e da imaginação**. Lisboa: Editorial Caminho, 2013.

ULYSSE. Direção: VARDA, Agnès. Produção de Ciné-Tamaris. França: Ciné-Tamaris, 1982.

VARDA por Agnès. Direção: VARDA, Agnès. Produção de Ciné-Tamaris. França: Ciné-Tamaris, 2019. Disponível em: <<https://www.primevideo.com/-/pt/detail/Varda-por-Agn%C3%AAs/0OBDBMVN905GH3FF77AL1PH19E>>. Acesso em 20 mai. 2024.

XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

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

ZUMTHOR, Paul. **Performance, leitura, recepção**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.