

Dossiê Varda

Exílio, feminismo e racismo:

Políticas no cinema de Agnès Varda

Por Patrícia Machado

Um cinema político

A obra de Agnès Varda, mais de 40 filmes e instalações artísticas, chama a atenção pela variedade de interesses e de estratégias usadas para transformar em narrativas as sensações e experiências que atravessaram a vida da cineasta da segunda metade do século XX até as primeiras décadas do século XXI. Durante quase setenta anos de carreira, Varda fugiu da busca de uma verdade única e abriu espaço para o imprevisível, sempre procurando construir relações entre o que a princípio seria tão diferente. Foi assim que filmou as contradições da vida e do cotidiano, amigos íntimos e pessoas desconhecidas, a rua onde morava em Paris e países distantes (como Cuba, Irã e Estados Unidos), o público e o privado, o individual e o coletivo. Seja nos filmes de ficção ou em documentários, a cineasta parte do que lhe afeta pessoalmente para tratar de assuntos amplos, para falar do e para o mundo, sempre de maneira questionadora e ao mesmo tempo leve e bem humorada.

O caráter inovador, poético e intimista dos filmes de Agnès Varda costuma ser mais discutido e publicizado do que o caráter político e engajado. No momento de sua morte, em março de 2019, de modo praticamente uníssono, a grande mídia a apresentava como a precursora, a inspiradora do movimento da *Nouvelle Vague*. Atributo que, por vezes, limita a apenas um curto período a sua longa trajetória marcada pela multiplicidade de experiências. Em *Petit-journal intime*, de 1955, o crítico André Bazin enfatiza que o primeiro filme da cineasta, *La Pointe Courte* (1955), ilustra bem a noção de *avant-garde* que ele procurava e a introduz entre os grandes cineastas daquele tempo. Já nesse texto, Bazin percebe que o cinema de Varda não se encerraria em um único formato e

identifica uma espécie de abertura que viria a ser explorada tempos depois em seus filmes ensaísticos: “o filme de Varda é como um diário íntimo, ou melhor, uma narrativa em primeira pessoa que teria sido feita, por discricção, na terceira” (BAZIN, 1955, p. 36).

É importante destacar outro lado pouco lembrado sobre Agnès Varda. Já nos anos 1960, auge da *Nouvelle Vague*, a cineasta se interessou por um tipo de cinema engajado em questões sociais e diretamente relacionadas ao momento histórico em que vivia. Na época, ela foi a única mulher a integrar o coletivo de cineastas que se reuniram para produzir um filme que denunciava as atrocidades da guerra do Vietnã. *Loin du Vietnam* foi rodado em 1966 e estreou no ano seguinte, marcando um lugar importante na história do cinema militante. Ao lado de Chris Marker¹, Varda mobiliza Joris Ivens, William Klein, Jean-Luc Godard e Claude Lelouch para tratar, a partir de diferentes ângulos, das tensões daquele momento. O trecho de filme feito pela cineasta acaba ficando de fora, e se perde pra sempre, mas seu nome permanece nos créditos por conta da sua participação fundamental na realização do projeto.

Com os avanços da tecnologia, o acesso facilitado a equipamentos mais leves e portáteis, como as câmeras Cameflex e Éclair, a partir dos anos 1960 se tornou possível e motivador para cineastas realizar imagens de acontecimentos que reuniam uma grande multidão e de conflitos dos quais eles também participavam. Marcados pelas experiências cinematográficas das guerras da Argélia² e do Vietnã, profissionais, amadores e anônimos, com acesso facilitado a essas câmeras, registraram manifestações estudantis, greves operárias e movimentos políticos e sociais. Inspiravam-se na ideia de fazer dos filmes um *meio de ação*, um contra-discurso ao discurso oficial, e produziam assim um cinema direto, registrando o que se desenrolava diante de seus olhos. A proposta era “filmar e ser um manifestante filmando” (LAYERLE, 2004, p. 70), participar politicamente de uma manifestação, registrar o que acontecia e montar rapidamente as imagens testemunhais para exibir os filmes e mobilizar a opinião pública.

Assim como parte de seus colegas, Agnès Varda foi inspirada pelo contexto de militância dos anos 1960 e 1970 e procurou, a seu modo, reunir engajamento, ativismo e cinema. No entanto,

¹ A produtora de Chris Marker, a SLON (*Service de Lancement de Oeuvres Nouvelles*), é fundada nesse momento (depois passa a se chamar ISKRA (*Image, Son, Kinescope, Réalisation Audiovisuelle*) para produzir e distribuir filmes militantes, muitas vezes anônimos, que não encontravam espaço na veiculação da mídia tradicional. A SLON tanto oferecia material e ajuda para cineastas estrangeiros filmarem conflitos em seus países, como recebia imagens que eram montadas em filmes sobre guerras, revoluções e resistências a ditaduras.

² Um dos precursores desse cinema, realizado como contra-discurso, é o cineasta francês René Vautier, que filmou, ao lado dos soldados resistentes na Guerra da Argélia, e produziu filmes que criticavam as ações do governo francês na então colônia. Vautier cunhou o termo “testemunho pela ação” a partir do seu primeiro filme, *Algérie, en flammes*.

sair por aí filmando conflitos e manifestações não era a sua intenção. Quando filmou um protesto, como os do *Black Panthers*, nos Estados Unidos, escapou do formato do cinema direto e se interessou menos pelo flagrante do evento e mais pelas relações com as pessoas que filmava, pelos detalhes dos corpos, gestos, movimentos e falas de homens, mulheres e crianças negras (como veremos adiante). Seu objetivo, portanto, não era produzir filmes panfletários ou com mensagens que carregavam significados fechados, mas sim levantar questões, especialmente aquelas que lhe fossem caras, que de alguma forma relacionavam a sua experiência as de outras pessoas ao redor.

É a partir dessa perspectiva que queremos defender a ideia de um cinema político de Agnès Varda. Não tratamos aqui de política a partir do conteúdo e do tema mostrados, mas sim do modo como a cineasta vai retirar do confinamento e trazer à luz histórias de vidas, imagens e falas de corpos afetados por disputas, decisões e normas institucionais. Nossa proposta é aproximar essa prática à da filósofa Hannah Arendt, que procurou esclarecer o que entendia por política não só por uma discussão conceitual, mas também pela narração de histórias de vidas. Como ressalta Celso Lafer, que foi aluno de Hannah Arendt, a pensadora gostava de contar histórias para deixar claros conceitos e categorias e, durante as aulas, recorria a inúmeras referências de romances literários escritos por “observadores da ação histórica” (2018, p. 62). O método consistia em exercitar a imaginação ao elaborar uma biografia imaginária de alguém cuja história seria uma maneira de compreender o perfil do tempo em que viviam: “se tratava de reviver, para narrar, os eventos do século XX e as experiências dele provenientes, no lugar do outro” (LAFER, 2018, p. 61).

Arendt também escreveu um livro sobre histórias pessoais de homens e mulheres que viveram as primeiras décadas do século passado. Em *Tempos sombrios*, compreendemos o que ela entende por política a partir do que conta sobre as trajetórias de Lessing, Rosa Luxemburgo, Isak Dinesen, Walter Benjamin, Bertold Brecht. Na análise que faz sobre a importância da narração para o conceito de política em Hannah Arendt, Julia Kristeva ressalta que “ela está interessada em narrar; em breves sequências narrativas que condensam ou metaforicamente expressam o relato de testemunha ocular de uma experiência histórica” (2001, p. 33). Tratar publicamente da intimidade, da vida e das impressões desses escritores e poetas que viveram um momento terrível como o período de guerras e catástrofes é falar “das pessoas no mundo” e não “do mundo nas pessoas” (LAFER, 2018, p. 98).

Essa é uma estratégia que consideramos muito próxima à de Agnès Varda quando ela insere relatos da intimidade em um acontecimento muito maior e coletivo, quando filma pessoas que participam de importantes momentos históricos e registra o que contam, como se vestem, como seus corpos se movimentam e olham para as câmeras. Varda não se ausenta desse processo e, muitas vezes, inclui seu próprio corpo e voz para agir, experimentar, se relacionar e refletir sobre o que filma.

Essa passagem do privado para o público, do confinamento para espaço compartilhado é um ponto fundamental para o entendimento de política em Hannah Arendt. Para a filósofa, a ação política só seria possível sob a luz desse espaço público. Nesse espaço visível, falar, narrar e estabelecer relações com o outro e sua singularidade é um modo de agir. Em discurso sobre Lessing, realizado em 1959, Hannah Arendt ressalta que o poeta e crítico “era uma pessoa totalmente política” porque insistia que “a verdade só pode existir onde é humanizada pelo discurso, onde cada homem diz, não o que acaba de lhe ocorrer naquele momento, mas o que acha que é verdade” (2008, p. 40). O que Arendt defende aqui é a ideia de uma infinita pluralidade onde múltiplas verdades nunca se encerrariam em uma verdade única. Por isso ressalta que relatar o passado não tem como objetivo resolver ou solucionar nada, mas é uma tarefa do poeta e do historiador “acionar esse processo narrativo e de envolver-nos nele” (2008, p. 30).

Propondo a passagem da filosofia para a estética, nosso intuito é compreender de que forma Agnès Varda faz um cinema político quando usa a sua câmera e a mesa de montagem para realizar filmes. De que modo Varda torna visíveis relatos de histórias comuns, com suas peculiaridades, e faz desse o caminho para discutir questões do campo histórico e político como o feminismo, o exílio e o racismo? Partindo desse intuito, vamos analisar filmes como *Black Panthers* (1968), *Mur Murs* (1981), *Nausicaa* (1971), *Uncle Yanco* (1967), *Réponse les femmes* (1975), *Cléo de 5 a 7* (1962) e *Uma canta, outra não* (1977).

Um cinema político

Nausicaa (1971) é um dos filmes menos conhecidos de Agnès Varda, mas talvez um dos mais importantes para refletir sobre o cinema que torna visíveis trajetórias de pessoas colocadas à margem da sociedade, como é o caso de exilados políticos gregos durante a ditadura militar que tomou conta do país de 1967 a 1971. O filme, uma encomenda da tevê francesa (ORTF), foi

interditado pelos Ministérios das Relações Exteriores e da Economia por conta da crítica que fez a ditadura. Mesmo censurado, *Nausicaa* chegou a ser exibido em Bruxelas, em 1971. Apesar de ter permanecido por décadas esquecido, em 2012 o filme foi recuperado e lançado na França. Hoje, serve como um documento que nos ajuda a perceber de que modo Varda testemunha uma experiência histórica e envolve-se no processo narrativo de quem viveu aquele momento. No processo do filme, a cineasta entrelaça registros documentais, sequências de ficção e de performance com a narração em primeira pessoa. O intuito é compreender a sua pequena história, as suas origens gregas, assim como fazer a ligação do que é pessoal com experiências singulares de homens e mulheres perseguidos pelo autoritarismo.

É logo no primeiro ano da ditadura grega que Varda escreve a primeira parte do roteiro de *Nausicaa*. A princípio, o filme seria uma ficção, uma história de amor entre uma jovem parisiense e um exilado grego, inspirada na *Odisseia*, de Homero. A personagem principal guarda semelhanças com a cineasta. A começar pelo nome, Agnès, a condição de estudante de arte antiga na Escola do Louvre e, por fim, a filiação a um pai grego. Essas origens familiares são lembradas em outros filmes da cineasta. Em *As praias de Agnès* (2008), narrado em primeira pessoa, Varda recorre a fotografias privadas e revisita lugares em que viveu para elaborar as memórias da infância e do pai. Para tanto, recorre às imagens de arquivo de um filme que realizou em 1967. Em *Uncle Yanco* Varda, que então vivia nos Estados Unidos, conhece um parente, que a princípio seria seu tio, que também morava na cidade americana.

O ponto de inflexão é o encontro com alguém da família sobre a qual o pai nunca falava. Yanco se revela uma figura encantadora, com grandes similares afetivas e estéticas com Varda. Artista plástico de ótimo humor, em cada uma das performances encenadas ambos inventam um passado familiar que foi negado à cineasta. Em uma dessas performances, vemos os bastidores e o encontro com Yanco. Varda se aproxima por uma ponte da casa-barco, na beira do mar, e faz para o homem a mesma pergunta, em línguas diferentes: “Você é a filha de Eugène Varda?”. Cada um desses planos é seguido de um abraço entre eles. O amor é selado nesse gesto e reiterado na montagem, quando o plano é repetido várias vezes. A ligação familiar e afetuosa entre Yanco e Varda é aí estabelecida.

Para além do familiar, da árvore genealógica que revela descobertas de rostos de antepassados que Varda desconhecia, o encontro solicita uma reflexão sobre a política e o tempo presente. Yanco, que vivia em liberdade em São Francisco, faz questão de destacar que a Grécia

estava, naquele momento, “nas mãos de bastardos”, de “uma junta militar”. O autoritarismo é sublinhado em sua fala: “qualquer um que ouse pensar livremente é jogado na cadeia”. Na montagem, a voz de Yanco preenche os traços de duas fotografias que mostram os militares ocupando Atenas.

Assim como abalava o tio, esse terrível evento histórico era o que afligia Varda no momento em que ela começou a escrever o roteiro de *Nausicaa*, naquele mesmo ano. Na ficção que elabora, uma jovem estudante se envolve com um refugiado grego, um jornalista mais velho do que ela, com quem perderá a virgindade. A história de amor, no entanto, é apenas o pano de fundo para apresentar a cultura, a língua, a vida no exílio e inserir os planos com os corpos e vozes dos que viveram na carne a violência cometidas pelos ditadores. Em 1971, quando os primeiros exilados começam a chegar a França, Varda decide começar as filmagens de *Nausicaa* e incluir no filme os testemunhos desses homens e mulheres.

Esses testemunhos, que são inseridos ao longo do filme, tanto denunciam o que se passava naquele momento na Grécia como também revelam as dificuldades de quem vive no exílio: a falta de trabalho dentro da área de conhecimento, o isolamento, a desconfiança que sofrem os estrangeiros, as saudades de casa, a falta do sol. Logo nos primeiros planos de *Nausicaa*, o escritor Pericles Korovessis denuncia as prisões e perseguições a milhares de gregos. Diante da câmera de Agnès Varda, em um plano frontal, relata que fugiu do país e revela que foi torturado. Korossevis ressalta que a história dele se repete todos os dias, com aqueles que confrontam o governo militar e autoritário.

É interessante analisar como Varda trabalha com as lacunas do que é dito. Os depoimentos, apesar de fortes, não relatam pormenores, não descrevem torturas e não revelam detalhes do sofrimento de quem fala. Há uma recusa dos entrevistados em entrar em certa intimidade. O escritor é categórico quando afirma: “Prefiro não falar, especialmente da minha situação. Prefiro ser uma pessoa anônima, que foi presa em 8 de outubro de 1967 e que depois de vários meses de prisão e tortura foi solta em março de 1968”. Se dar conta do acontecimento é impossível, continuar o que se viveu é tarefa fundamental. Não à toa, Korossevis se tornou um escritor. Entendia como missão o ato de escrever um livro com o seu testemunho para que essas memórias não caíssem no esquecimento.

Como destaca a historiadora francesa Annette Wieviorka no livro *A era do testemunho*, o entendimento do conceito de testemunho muda com o tempo e o contexto histórico e político no

qual está inserido. Segundo Wieviorka, a escrita dos testemunhos dos judeus durante e no imediato pós-Segunda Guerra Mundial se colocou como uma “uma necessidade vital de guardar os traços dos acontecimentos que desafiavam a imaginação” (2013, p. 34), de descrever o que se passava para que a história pudesse ser escrita, para que as próprias vítimas pudessem redigir as páginas de uma história que, para os nazistas, deveria ser apagada do mapa. Os esforços de fazer emergir essa memória vinham da necessidade de “reconhecer pelas palavras um universo apagado” (2013, p. 47).

Já a partir dos anos 1960 os testemunhos que até então eram coletados para que pudessem ser usados no futuro passam a ser solicitados para servir como provas jurídicas, punir criminosos nazistas e, acima de tudo, constituir uma memória política do Holocausto. Por outro lado, a historiadora aponta que a partir dos anos 1970 em diante – que chama de era do testemunho – o que se percebeu foi o início de uma excessiva exibição dos relatos pessoais das vítimas especialmente na televisão e em filmes que explorariam as falas carregadas de emoções daqueles que testemunham. Esses relatos que suscitam a compaixão, a piedade, a indignação e a revolta, apesar de muitas vezes fascinantes, colocariam em conflito a “verdade pessoal” de quem fala para a câmera com a reflexão produzida pelo rigor do historiador que procura partir dessas falas para reescrever a história, buscando outros indícios e rastros documentais que possam contextualizá-las política e ideologicamente.

Para Wieviorka, o grande desafio para o historiador na atualidade seria construir um discurso histórico coerente, incitar a reflexão e o pensamento quando tantos sentimentos e emoções tomam conta do espaço público. Agnès Varda escapa de modo categórico da tentação de seu tempo de explorar o sentimentalismo. O que interessa, com a câmera, é filmar os relatos em sua justa medida, depoimentos tornar-se-ão documentos históricos. Sem apelar para o excesso de emoções, em planos frontais sob fundos neutros, ela registra falas e gestos que evidenciam lacunas e faltas. Ao longo do filme, os entrevistados denunciam o autoritarismo da Grécia, de onde tiveram que fugir, mas também falam das dificuldades que encontram no presente do exílio na França. A barreira da língua, a impossibilidade de expressar espontaneamente os sentimentos, os empregos subalternos, as saudades de casa. Quando perguntados sobre o que lembram, o que permanece é a poesia da concretude do mundo. A lembrança que fica é a da pedra, do mar, do céu da terra natal.

O filme conta ainda com uma série de entrevistas que procuram mostrar a invisibilidade da violência da ditadura. Com câmera e microfone ligados, ela sai às ruas e pergunta para franceses anônimos o que eles acham da Grécia. As opiniões sempre giram em torno da beleza da geografia, da cultura e da arte gregas. As falas animadas são então cortadas pela breve pergunta: você se incomoda com a situação política na Grécia no momento? O semblante dos entrevistados se transforma e as respostas, em sua maioria, revelam desconhecimento, desinteresse e até irritação. “É a política, e eu não me interessando por política”, responde um dos entrevistados.

Ao montar esse material, Agnès Varda mistura os testemunhos, as entrevistas e as cenas de ficção e performance. É como se a imaginação funcionasse como única possibilidade de prolongar a narrativa do exílio. Hannah Arendt, que também viveu como refugiada depois de fugir da Alemanha nazista, destacou que “nunca se está plenamente vivo se não se repetir a vida na imaginação, a falta de imaginação impede as pessoas de existirem” (2008, p. 107). Imaginar, para Arendt, é “tornar presente o que está ausente” (LAFER, 2018, p. 62). Para tornar presente o que falta, Varda imagina e transforma em imagens o passado que não viveu. Como ao narrar as lembranças que tinha do pai, um livre pensador que deixou a Grécia aos 20 anos, enquanto a câmera segue o ator do filme que, na ficção, busca recursos para ajudar os exilados gregos que, naquele momento, precisavam de ajuda.

Racismo

Em 1967, no período em que morou nos Estados Unidos, Agnès Varda viajou para a cidade Oakland, California, para cobrir o julgamento de Huey Newton, cofundador e ministro da defesa do movimento Panteras Negras. Huey tinha sido acusado injustamente do assassinato de um policial, e o julgamento foi uma oportunidade de os militantes usarem o espaço público para a organização de um encontro onde se pronunciariam contra a injustiça cometida, além de difundirem os princípios do movimento. Com uma câmera 16mm emprestada de ativistas da Universidade de Berkeley, Varda se aproxima da multidão reunida no protesto pacífico. Apesar da grandeza do movimento, logo nos primeiros planos do filme percebemos uma câmera fascinada por pequenos detalhes: rostos, corpos, sorrisos, gestos de mulheres e crianças negras. Elas conversam, brincam e dançam em um grande gramado verde.

A manifestação – ao ritmo da música e dança *blacks* - acontece no verão de 1967. Além de filmar os integrantes do movimento, Varda entrevista Huey Newton na prisão. Entre outras questões, ele é indagado sobre a participação política das mulheres nos Panteras Negras e responde: “não fazemos distinção. Elas ocupam posições importantes no partido, têm instrução militar, cumprem seu papel como os homens”. Essa ideia de igualdade entre homens e mulheres parece fascinar Agnès Varda, que procura com a câmera esses momentos de encontros e trocas.

Uma das personagens mais fortes do filme ganha destaque dessa maneira. Kathleen Neal Cleaver, secretária de comunicação do partido, fala do próprio trabalho (o que Varda reivindica como parte da luta feminista) e também sobre a importância do reconhecimento da beleza das mulheres negras. Cleaver chama atenção para a importância de se usar o cabelo natural, que se torna marca registrada do movimento, como forma de lutar pela transformação social e pela liberdade. Ela afirma: “por muitos anos nos disseram que só pessoas brancas são bonitas. Só cabelo liso, pele clara e olhos claros são bonitos. Então as mulheres tentaram de tudo alisando o cabelo, clareando sua pele para parecerem mais brancas. Mais isso mudou”.

As imagens dos pentes deslizando pelos cabelos de homens e mulheres na multidão, os variados cortes e os testemunhos de outras mulheres que são usados nas sequências seguintes do filme corroboram a noção de que a mudança foi provocada e que aquelas negras e negros manifestam orgulho da sua aparência e beleza. A conversa com Cleaver termina em uma grande gargalhada, que contagia todos ao redor.

Por conta desses encontros e falas, Agnès Varda não esconde em seu filme a simpatia pelo movimento dos Panteras Negras, que era então considerado “a maior ameaça interna à segurança dos EUA”, segundo o FBI, como ressalta na narração. Com seu filme, Varda quer quebrar esses estereótipos produzindo novas imagens, registros raros das singularidades daqueles que participam da luta. Uma postura muito libertária para a moralidade da época. Feito para a televisão francesa (ORTF), *Black Panthers* não foi exibido porque considerado muito radical. O filme e o contato com o movimento negro, no entanto, ajudaram a cineasta a reformular questões políticas, em especial sobre o feminismo:

Os Black Panthers foram os primeiros a dizer: Nós queremos fazer as regras, a teoria. Isso me tornou consciente para a situação da mulher. Muitos homens têm pensado para nós. Marx, Engels.... Essas pessoas fizeram isso de forma bonita. Agora talvez a gente precise ultrapassar Marx para Marx não dar as chaves e respostas para as mulheres. (VARDA *apud* KLINE, 2014, p. 91)

Buscando o entendimento de outras culturas, expressões e lutas através da produção das imagens, Varda procurava a independência e as formas do que desejava mostrar. Um olhar que podemos de chamar de feminino por conta do interesse pelo novo, pelo que chamava a sua atenção e, em especial, pela curiosidade sobre o modo como as mulheres ocupavam os espaços. Em relação à participação dos homens nesse processo, ponderou: “Se quiserem se juntar, deixe a porta aberta. Eles podem escutar” (VARDA *apud* KLINE, 2014, p. 91).

Três anos depois dessa filmagem, durante algumas semanas, Agnès Varda percorre com a sua câmera 60km da cidade de Los Angeles. Filma dezenas de muros com grandes pinturas, alguns muito conhecidos, localizados em pontos turísticos. No entanto, se interessa principalmente pelas imagens pintadas nas localidades que não fazem parte do roteiro de visitantes e de certos moradores, como os bairros negros e latinos. Em Los Angeles, os muros são os símbolos e sintomas dessa separação social. Naturalmente objeto de tensão, eles ganham, quando pintados, sentidos diferentes daqueles dados em sua origem. Violência e fantasia se misturam entre as cores e traços. Varda capta esses novos significados que vêm das falas dos artistas que entrevista, que faz questão de nomear, e das interações com aqueles que ocupam os espaços e circulam pela cidade. Em cada uma das entrevistas o espectador vai compreendendo motivações, desejos e crenças que mobilizaram os artistas.

Mur Murs (1981) nos faz perceber a beleza da cidade solar por onde circulam patinadores bronzeados, mas também escancara a força da violência social que se exprime nos subúrbios. No trajeto seguido com Varda, encontramos o latino W. Herron, que se tornou pintor depois que seu irmão de dezesseis anos foi assassinado por uma gangue. “No caminho do hospital, eu coletei todas essas imagens e coisas diferentes passando pela minha cabeça e decidi que uma maneira de me vingar seria através da arte”, ele diz. *O muro que se abriu*, título que deu a sua principal pintura, traz a imagem de rostos desesperados que parecem rasgar o concreto para expressar a dor de quem sofre a violência. Um longo *travelling* passeia por outra pintura que mostra detalhes das agressões cometidas por policiais que invadiram a comunidade e espancaram os moradores. Esses têm consciência de que sofrem as consequências de serem a minoria ali e, por isso, discriminados. As imagens são como documentos que guardam os traços e formas desses corpos de rapazes latinos feridos e enjaulados, assim como das mães que sofrem. “A violência afeta a todos, e isso dói”, diz o artista.

Na comunidade negra, no entanto, não são essas imagens de violência que ganham espaço nos murais, mas sim aquelas positivas, coloridas, que procuram resistir trazendo beleza para o espaço de convívio, como a rua e a escola. Jackson, uma mulher negra, posa com o filho pequeno em frente ao mural que pintou. Conta que tem pintado pássaros e corações desde criança. Quando perguntada pelos Panteras Negras por que não representava punhos e rifles, ela explicou que entendia que existem outros símbolos necessários para pessoas negras. Na comunidade que vive, como explica Varda na narração, negro quer dizer colorido.

Varda entrevista Larry Fleeman, diretor da escola, enquanto a câmera mostra em uma panorâmica as pinturas na parede do refeitório. Pintadas por dois ex-alunos, elas trazem tanto as marcas da ancestralidade, com máscaras e paisagens africanas, quanto os símbolos nacionais, como a bandeira americana. Essa mistura cultural é também evidenciada pela montagem quando Varda intercala na a entrevista de um pintor negro americano que pinta mexicanos à do cantor mexicano que canta na tradição do blues, de origem negra. É relacionando, através da montagem, as singularidades daqueles que vivem em espaços próximos, apesar de separados pelos muros, que Varda ressalta a importância de narrar essas histórias atravessadas pela violência e pelo racismo, mas também pela beleza de resistências culturais, ancestrais e cotidianas.

Feminismo

Se o exílio e o racismo são questões pontuais no cinema de Agnès Varda, refletir sobre a mulher no mundo, o lugar que seu corpo ocupa e como as suas relações afetivas e sociais se transformam é uma temática importante que atravessa de diferentes formas toda a obra da cineasta. Como nada para Varda pode ser encerrado em uma única definição, o próprio entendimento sobre o feminino/feminismo vai se transformando ao longo dos seus filmes. Em 1962, ela faz da bela personagem de *Cléo de 5 à 7* (1962) uma mulher que segue em busca de si mesma, a fim de compreender seus anseios e desejos, ao descobrir que está com um câncer. Em entrevista para a atriz e escritora Mireille Amiel, em 1975, Varda observa que “toda a dinâmica do filme está centrada no momento em que que essa mulher se recusa a ser esse clichê, no momento em que não quer mais ser aquela que é observada mas, em vez disso, quer olhar para os outros e tornar-se sujeito que olha” (VARDA apud KLINE, 2014, p. 73). Para Varda, a crise vivida pela personagem

Cléo expressa “a busca de uma jovem por identidade e esse é sempre o primeiro passo reivindicando o feminismo”. (*In Varda apud KLINE, 2014, p. 72*)

Seja nos filmes de ficção ou documentários, as mulheres vão assumir o protagonismo nos filmes de Agnès Varda. O que não livra a cineasta de duras críticas de um público moralista ou ainda de feministas radicais que vão acusá-la de não ser feminista o bastante. Foi o que aconteceu quando estreou *A dupla face da felicidade*, em 1964. No filme, um homem é feliz no casamento, mas busca uma felicidade ainda maior incluindo os encontros com a amante na própria rotina. Em um dia de sol no parque, em que brincava com as crianças e o marido, a esposa dele se suicida. Apesar da tristeza, a vida do homem segue ao lado dos filhos e da amante, a partir de então ocupando o lugar da mulher.

Quando estreou, *A dupla face da felicidade* foi considerado chocante para a imprensa e desagradou os espectadores. Varda não tolerava respostas puritanas ao filme, como afirmou em entrevista para a editora e ativista Ruth McCormick, em 1976: “Se a mulher comete suicídio, e ele quer se sentir bem com outra mulher, ele tem o direito. Você acha que ele tem que chorar por 20 anos?” (*VARDA apud KLINE, 2014, p. 89*) Na primeira fase da sua carreira, ela recebeu críticas mais severas ainda de feministas radicais, que a acusavam de não ser dura o bastante com os homens, ou de não odiá-los suficientemente. Varda rebatia afirmando que não eram os homens os seus inimigos, mas sim a ideologia machista impregnada nas instituições:

É claro que precisamos dos radicais, eles são importantes, mas eu não concordo que um filme feminista deva colocar os homens para baixo, ou mostrar que é por causa deles que estamos em desvantagem. São as instituições que são o problema. Mesmo que as instituições na sociedade sejam feitas por homens, os homens muitas vezes estão apenas seguindo a ideologia que aprenderam ao longo dos séculos de civilização quando eram os líderes. (*VARDA apud KLINE, 2014, p. 93*)

O modo como a mulher é tratada pelas instituições incomodava Varda, que reclamava da ausência de filmes em que elas aparecessem trabalhando, se relacionando com pessoas no trabalho. “Isso deve ser mudado”, ela afirmava. Não à toa, suas personagens de filmes de ficção e documentário são artistas, comerciantes, militantes, secretárias. É importante lembrar que a luta pelas melhores condições de salários e trabalhos era uma das bandeiras do movimento feminista nos anos 1960/70 e Varda experimenta de perto essa dificuldade de igualdade de direitos, especialmente por fazer cinema em um meio essencialmente masculino.

O mesmo se colocava em relação à maternidade. Para a cineasta, as mulheres deveriam ter a possibilidade de escolha, de ter filhos quando quiserem, com quem quiserem. Não à toa, sua militância efetiva se dá em nome da defesa do aborto. Em 1971, Varda entrou para o ativismo e assinou o manifesto de 343 mulheres na França que declararam ter realizado abortos ilegais, o que foi importante para a descriminalização, quatro anos depois. É justamente em 1975 que realiza um filme-manifesto para celebrar o ano internacional da Mulher.

Réponse de femmes, feito para um canal de TV, é um manifesto provocativo com 8 minutos de duração. No filme estão reunidas mulheres de diferentes idades e tipos de corpos, vestidas e nuas, que falam sobre o direito de tomar decisões sobre a própria vida e o próprio corpo. Em uma crítica aos padrões estéticos empurrados pela publicidade e pelo cinema hegemônico, que vê na mulher um objeto, Varda responde: “Para mim, ser uma mulher é primeiro ter o corpo de uma mulher. Um corpo que não é cortado em pedaços mais excitantes, um corpo que não é limitado pelas zonas erógenas”. 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. A liberdade do corpo, das escolhas, da vida é o que guia muitas das personagens dos filmes de ficção de Agnès Varda. É também um traço característico da maneira como a própria Varda vai filmar as pessoas comuns e montar as imagens de diferentes naturezas que incorpora nos seus documentários ensaísticos. Para compreender o que significa essa liberdade, podemos nos remeter à andarilha de *Sans toi ni loi* (1985), que vaga pelas cidades e estradas vivendo do que surge nos encontros dessa caminhada; ou ainda à mãe de um recém-nascido em *Uma canta a outra não* (1977), que propõe ao ex-marido, quando decidem viver em lugares diferentes, que ele a engravide de novo para que cada um fique com um filho e assim sejam felizes. Haveria maior gesto libertário possível?

Considerações finais

O entendimento de um cinema político de Agnès Varda não passa por sentidos cerrados e verdades estabelecidas. Apesar de discutir em parte dos seus filmes temas importantes para o ativismo como a questão dos refugiados, o racismo e o feminismo, o que interessa à cineasta ao tratar desses temas é apontar os modos como as pessoas que filmam experimentam e se

relacionam com essas questões do seu tempo. Agnès Varda percebe a importância de um determinado momento histórico e usa a câmera para narrar as histórias de pessoas anônimas que vivem as dificuldades e desafios colocados pelas circunstâncias que ultrapassam sua intimidade e universo privado.

É evidenciando, na filmagem e na montagem, as contradições e as misturas de mundos muitas vezes bem próximos geograficamente, dando visibilidade para o que estava escondido e voz para quem costuma ser silenciado, que Agnès Varda faz um cinema político. Em grande parte da sua obra, ela está interessada em filmar a beleza das diferenças e singularidades. Desse modo, escapa de clichês e estereótipos quando trata das desigualdades sociais e da violência policial na Califórnia, quando torna visível o desprezo dos europeus para a situação dos exilados gregos ou ainda quando explicita o machismo que afeta diretamente o direito de liberdade das mulheres.

Ao mesmo tempo que são controlados, os corpos reprimidos que Varda filmou resistem com seus cabelos *black power* e seus punhos cerrados em Oakland, com as pinturas nos muros de Los Angeles, com seus testemunhos do exílio na França, com a nudez e liberdade de usufruir o próprio corpo como desejam as mulheres de todos os lugares do mundo. De toda maneira, são sempre os outros (pessoas e lugares) a fonte de inspiração de Agnès Varda. O olhar curioso e afetivo, além do modo de se relacionar com que filma, constituem a grande força do seu cinema.

Patrícia Machado

Professora do Departamento de Comunicação da PUC-Rio

Doutora em Comunicação / ECO-UFRJ

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-2377-3789>

E-mail: patricia.furtado.machado@gmail.com

Recebido em: 9 de setembro de 2019.

Aprovado em: 23 de setembro de 2019.

Referências

ARENDET, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

_____. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo, Perspectiva, 2016.

BÉNÉZET, Delphine. **The cinema of Agnes Varda- resistance and eclecticism**. Columbia University Press, Nova York, 2014.

CONWAY, Conway. **Agnes Varda**. University of Illinois Press, 2015.

_____. "The New Wave in the Museum: Varda, Godard, and the Multi-Media Installation." **Contemporary French Civilization** 32, n. 2.

FIANT, Antony; HAMERY, Roxane; Thouvenel, Eric. **Agnes Varda: le cinema et au-déla**. Nouvelle édition (em ligne). Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2009.

KLINE, Jefferson (editor of compilation). **Interviews (Agnes Varda)**. University Press of Mississippi, 2014.

KRISTEVA, Julia. **Life is a narrative**. Canada, University of Toronto, 2001.

LAFER, Celso. **Hannah Arendt: Pensamento, persuasão e poder**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2018.

LAYERLE, Sébastien. **Caméras en lutte en mai 68**. Paris: Nouveau Monde éditions, 2008.

_____. *Les murmures du monde*. In: *Le cinéma militant reprend le travail*. Cinéma Action, 2004.

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

WIEVIORKA, Annette. **L'ère du témoin**. Paris. Plon, 1998.

Resumo

A proposta do artigo é mobilizar categorias historicamente importantes na luta por transformações políticas – como o feminismo, o racismo e o exílio – e analisar de que forma aparecem nos filmes de Agnès Varda. Para pensar na configuração de um cinema político de Varda não levaremos em conta o caráter panfletário ou militante no entendimento da política, mas aproximaremos a prática cinematográfica à prática filosófica de Hannah Arendt, que procurou esclarecer o que entendia por política não só por uma discussão conceitual, mas também pela narração de histórias de vidas.

Palavras-chave: cinema; política; Agnès Varda.

Abstract

The purpose of the article is to mobilize important historically important categories in the struggle of political change – such as feminism, racism and exile – and analyze how they appear in the movies of Agnès Varda. To think about the configuration of a political cinema of Varda, we will not take into account the pamphleteer or militant character in the understanding of politics, but we will bring cinematic practice closer to the philosophical practice of Hannah Arendt, who sought to clarify what she meant by politics not only through a conceptual discussion, but also for the narration of life stories.

Keywords: cinema; politics; Agnès Varda.

Resúmen

El propósito del artículo es movilizar categorías históricamente importantes em la lucha por el cambio político, como el feminismo, el racismo y el exilio, y analizar como aparecen em las películas de Agnès Varda. Para pensar em la configuración de un cine político de Varda, no tomaremos em cuenta el carácter panfletário o militante em la comprensión de la política, sino que acercaremos la práctica cinematográfica a la práctica filosófica de Hannah Arendt, quien buscó aclarar lo que queria decir con política no solo a través de uma discusión conceptual, pero también narrando historias de vida.

Palavras clave: cinema; politica; Agnès Varda.