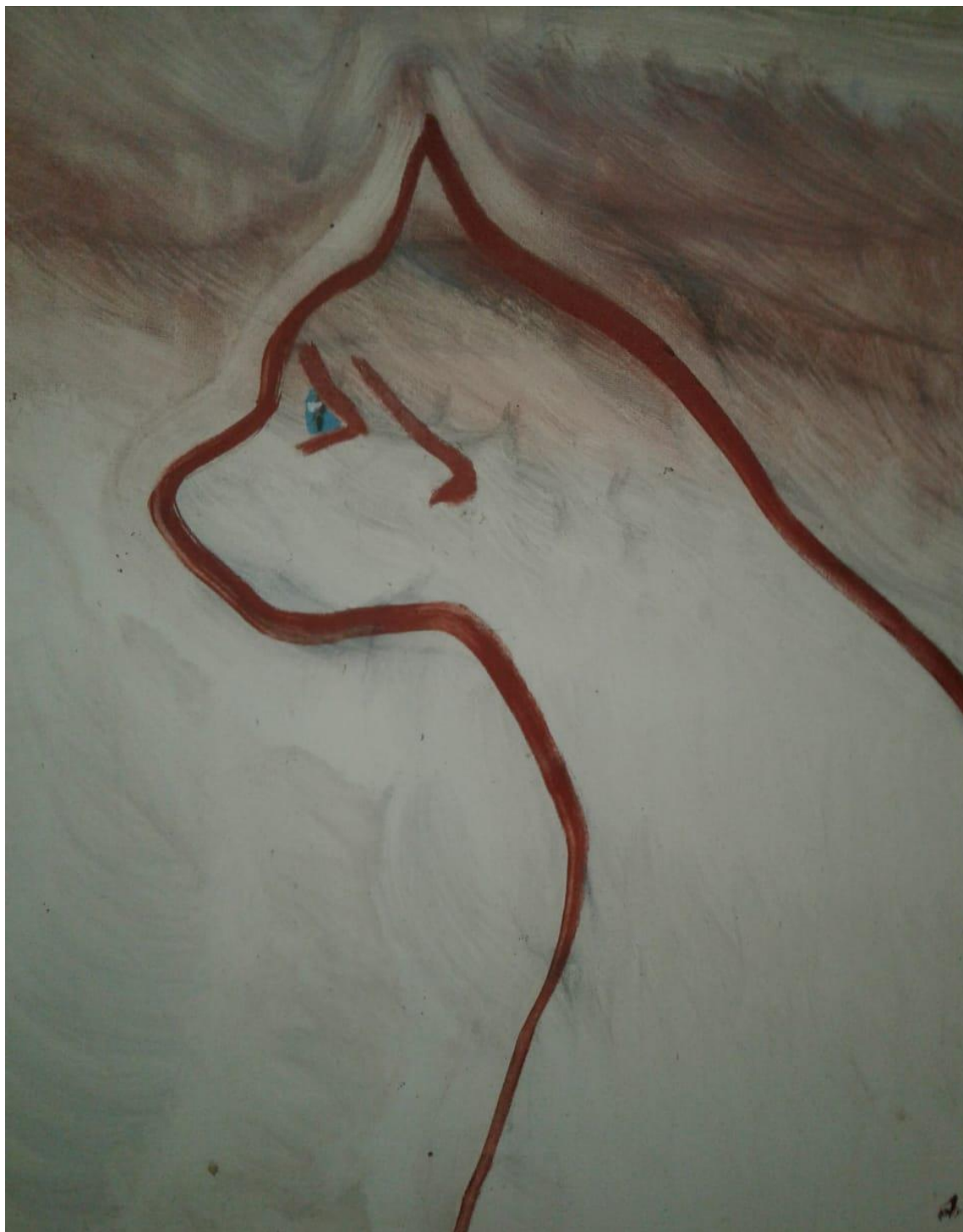


UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS – UFMG
FACULDADE DE LETRAS / PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



DESPONTAR *UMA LINHA DE FULGOR*

a *cinescritura* de Varda à luz da *textualidade* de Llansol

Carlos Eduardo Batista de Souza

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS – UFMG
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

DESPONTAR *UMA LINHA DE FULGOR*

a cinescritura de Varda à luz da textualidade de Llansol

Carlos Eduardo Batista de Souza

Belo Horizonte
Faculdade Letras – UFMG
2018

Carlos Eduardo Batista de Souza

DESPONTAR *UMA LINHA DE FULGOR*

a cinescritura de Varda à luz da textualidade de Llansol

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários – Teoria da Literatura e Literatura Comparada, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras – Teoria da Literatura, elaborada sob a orientação da Profa. Dra. Lucia Castello Branco.

Belo Horizonte
Faculdade Letras – UFMG
2018

Ficha catalográfica elaborada pelos bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

Souza, Carlos Eduardo Batista de.
L791.Ys-d Despontar uma linha de fulgor [manuscrito]: a cinescritura de Varda à luz da textualidade de Llansol / Carlos Eduardo Batista de Souza. – 2018. 237. f. enc.: il. color.

Orientadora: Lucia Castello Branco.
Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.
Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 226 a 237.

1. Llansol, Maria Gabriela, 1931-2008 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Varda, Agnès, 1928-. – Crítica e interpretação – Teses. 3. Documentário (Cinema) - Teses. 4. Literatura – Estética – Teses. 5. Cinema – Estética – Teses. 6. Literatura e Psicanálise – Teses. 7. Discursos portugueses – História e Crítica – Teses. I. Castello Branco, Lucia, 1955-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 869.341



Tese intitulada *Despontar um linha de fulgor - a cinescritura de Varda à luz da textualidade de Llansol*, de autoria do Doutorando CARLOS EDUARDO BATISTA DE SOUZA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dra. Lúcia Castello Branco - FALE/UFMG - Orientadora

Prof. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova - FALE/UFMG

Prof. Dr. César Geraldo Guimarães - FAFICH/UFMG

Prof. Dr. Paulo Fonseca Andrade - UFU

Prof. Dra. Cinara de Araújo Soares - UFSB

Prof. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 30 de novembro de 2018.

Para a Maitê, *vestindo o seu jardim*.

E para o Christóforo, sob as garras floridas
de *Coração do Urso*.

AGRADECIMENTOS

Maria Gabriela Llansol, por *um espaço matinal de contra-sangue*.

Agnès Varda, pelo cinema de partilha.

Lucia Castello Branco, pela disponibilidade: *uma tão grande graça de textualidade*.

Vania Andrade, por “Um caminho aberto: ao acompanhamento do desconhecido”.

Silvana Pessôa, pelo apontamento que desencadeou aberturas.

Vera Casa Nova, pelo acolhimento, desde o grupo de teatro da FALE.

Ram Mandil, pelas sugestões no parecer do projeto definitivo de tese.

César Guimarães, pela generosidade quanto aos filmes de Varda.

Cláudia Mesquita, pela generosidade quanto ao empréstimo de *Varda par Agnès*.

Paulo Andrade, por “A arte da desistência”.

Cinara de Araújo, por um depois que marca um antes.

Janaína Rocha, pelo *Cor’p’oema* e por uma foto no caminho da casa de Woolf.

Camila Moraes, pelo carinho e generosidade: uma senha dos sonhos.

Júnia Torres, Sávio Leite, Marília Rocha, Luiz Carlos Valadares, Márcia Valadares

Viegas, Bárbara Guatimosim, João Rocha (Viva a Rosa!), Daniela Carneiro, Alex Keine

(Viva o Davi, viva a Ana Clara!), Éder Santana, Humberto Lara, Ariadne Antunes,

Juliana Barbosa (quanto ao sonho), Alcino Fonseca (quanto ao sonho, mas não só),

Karina Nicácio, Rogério Carlos, Marco Túlio, Ali Rios, pela gentileza do auxílio.

Valder Cordeiro, pelo inestimável apoio: a poderosa conversão. (Viva a Valentina!).

Fernando Batista e pessoal da *Noir Filmes*, pela importante conversão, e pelas cópias.

Lúcio Éric, pelo trabalho mais além das cópias, links.

Priscila Poletto, Joelma Zeferino, Mônica Mendonça, Aline Vieira, Janice Mendes,

Lilla Lobato, Cristina Fiuza e Carla Siqueira, colegas que suportaram minha ausência.

Jane Lanza e Lúcia Albuquerque, que além de minha ausência suportaram destinações.

Jane Vieira, pelo convívio altruísta com o apartamento necessário à escrita.

Maitê Vieira, pelo ingovernável.

Aline Vieira, pelo cuidadoso carinho com Maitê.

Jonas Samúdio, por *Visages Villages*.

Jota Murta, pela gentileza da imagem que serve de folha de rosto a esta tese: *Felino*.

Vivien Gonzaga, pela revisão cujo olhar melhora o meu.

Simon, Nina, Vanilla, Margot e Roberta, pelo convívio estético.

POSLIT, pelas necessárias prorrogações de prazos.

*Estou bem onde escrevi; estou melhor onde hei-
de escrever; o presente é este movimento que se
dirige para duas portas opostas e as abre, de
escuro a claro, para o mesmo lugar onde já se
acende a centelha que ondulará, finalmente, à
mais ligeira aragem.*

Maria Gabriela Llansol

RESUMO

O cinema de Agnès Varda, denominado pela autora *cinécriture*, observado a partir dos operadores teóricos, ou *figuras*, de Maria Gabriela Llansol, é o interesse que orienta esta leitura, que objetiva perscrutar, no espaço da obra vardiana, a concepção de “uma verdadeira ficção”, à luz da *textualidade* – *figura-chave* llansoliana. Com esse intuito, percorrer-se-ão quatro filmes de Agnès Varda: *Cléo de 5 às 7* (1962); *Ulisses* (1984); *Os catadores e eu* (2000); e, realizado em colaboração com o artista urbano JR, *Visages Villages* (2017). A relação entre desejo e escritura em Roland Barthes; a concepção de “afeto” desenvolvida por Espinosa, através da leitura de Gilles Deleuze; a noção de “letra” em Lacan, conforme trabalhada por Lucia Castello Branco; e, também, a questão da transparência das imagens, encontrada em Francis Wolff, amplificadas pelo pensamento llansoliano, são as bases teóricas deste trabalho.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fotograma de <i>Salut les cubains</i> – Agnès Varda (1963).	100
Figura 2 – Fotograma de <i>La Pointe Courte</i> – Agnès Varda (1954).	105
Figura 3 – Fotograma de <i>Cléo de 5 à 7</i> – Agnès Varda (1962).	124
Figura 4 – Fotograma de <i>Cléo de 5 à 7</i> – Agnès Varda (1962).	155
Figura 5 – Fotograma de <i>Cléo de 5 à 7</i> – Agnès Varda (1962).	158
Figura 6 – Fotograma de <i>Cléo de 5 à 7</i> – Agnès Varda (1962).	160
Figura 7 – Fotograma de <i>Cléo de 5 à 7</i> – Agnès Varda (1962).	161
Figura 8 – Fotograma de <i>Ulisses</i> – Agnès Varda (1984).	174
Figura 9 – Detalhe do quadro de François Breton – <i>Des glaneuses</i> , 1857.....	202
Figura 10 – Fotograma de <i>Les Glaneurs et la Glaneuse</i> . Agnès Varda, 2000.	204
Figura 11 – Fotograma de <i>Les Glaneurs et la Glaneuse</i> . Agnès Varda, 2000.	205
Figura 12 – Fotograma de <i>Visages Villages</i> – Agnès Varda, JR, 2017.....	219

SUMÁRIO

Ponto de gatafunhos	11
Ponto do <i>olhar que se abre</i>	14
Pontos de apoio.....	19
Pontos de alinhamento.....	19
 1 A ponto dos afetos	 21
Pontos em que se procura apresentar a <i>textualidade</i>	23
Pontos de vida e percursos de texto	23
Ponto de interrogações.....	27
Ponto de desconforto.....	36
Ponto cego às <i>figuras</i> no espelho da verossimilhança.....	40
Ponto fora de simetria	47
Ponto de inflexão	57
Ponto de atração do exterior	65
na proximidade de um ponto de não-humanidade	66
Ponto de letra	70
Ponto de feminino.....	76
Ponto de anúncio: estético convívio	79
Ponto desvestido	80
Ponto <i>estético</i>	90
 2 A ponto das imagens.....	 98
Ponto em que se procura apresentar a <i>cinescritura</i>	99
<i>Les anges d'Agnès</i>	100
Ponto de partida	103
Ponto de mulheres em foco.....	106
Ponto de vista masculino	109
Ponto de vista de cineasta	113
Ponto de assinatura	117
Ponto de tangência	120
Ponto de encontro I.....	125
Ponto de passagem.....	128

3 A ponto das zonas vibrantes da linguagem.....	129
Pontos de <i>Cléo de 5 às 7</i>	130
Pontos iniciais onde parece que uma porta se fecha	130
Ponto em que as cores não mentem jamais.....	132
Pontos a especular.....	134
Pontos de espelhamentos	137
Ponto dos olhos de Jean-Luc Godard	140
Ponto de encontro II.....	142
Pontos <i>à luz preferida</i>	146
Ponto de <i>paisagem</i>	150
Ponto de escuta	156
A ponto de se abrir.....	158
Ponto de travessia	160
Ponto dos filmes de blocos de encontro.....	164
Ponto no tempo sem ponteiros.....	165
Ponto da <i>dedirrósea aurora da cinescritura</i>	168
Ponto do <i>milionésimo sentido da voz</i>	179
Ponto da <i>arte de conduzir o próprio corpo</i>	183
Ponto de fricção com o real	193
Ponto do gesto modesto que se conta	200
Ponto de andamento.....	206
Ponto(s) do(s) <i>encontro(s) inesperado(s) do(s) diverso(s)</i>	211
Ponto de reconhecimento.....	214
Ponto onde não veremos os olhos de Jean-Luc Godard	218
Outros pontos	220
Résumé.....	225
Referências.....	226

Ponto de gatafunhos

Gostaria de abrir em atenção à experiência com o texto de Maria Gabriela Llansol. Há, assim, um *ponto de partida*: *Nós estamos sempre a contar coisas uns aos outros*. Por essa via, conto com uma experiência de leitura do texto llansoliano. Porém, é de experiência de outro que se trata.

Essa experiência me teria sido contada por um terceiro, uma ou um colega na Faculdade de Letras da UFMG. E eu a terei sonhado, mas seria sonho esquecido, como as figuras em uma caverna que me recorda aquela de Lascaux.¹ Já não são poucos os anos que separam a noite em que o fato teria assim acontecido. Alguém vai ao cinema, a um complexo com salas de cinema, e, enquanto aguarda o horário do início do filme, lê um livro, sentado a uma mesa do café que faz parte do complexo, um livro de Maria Gabriela Llansol. Não sei qual o título do livro. Mas o *legente*, assim chamemos esse que lê, lê o texto do livro em voz alta. No momento em que se prepara para ir para a sala de exibição, outro alguém lhe fala, outro que se encontraria sentado à mesa ao lado, a ouvir pela primeira vez a leitura do texto de Maria Gabriela Llansol. Esse ouvinte solicita ao *legente* emprestar-lhe o livro enquanto durasse o filme para o qual já se encaminhava. O *legente* percebe que o ouvinte está em lágrimas, e assim lhe concede o que pede. Enquanto passa o filme, o ouvinte terá se tornado um segundo *legente*. Não se sabe se também lesse em voz alta. Mas podemos supor, pelo lugar em que estava, que pretere um filme à leitura de um texto que o leva às lágrimas. Ao fim do filme, o *legente* encontra com o segundo *legente* e este lhe devolve o livro de Maria Gabriela Llansol.

Gosto imenso dessa experiência do *legente* e do ouvinte que se arrisca a tornar-se *legente*. Parece dizer algo de um acontecimento imponderável, de um encontro sem aparente procura prévia, através da graça, do dom e do desconhecido. Também de uma fome, daquilo que é preciso para os seres de fala, *um alimento que não dispensam*. A ponto de colocar o ouvinte a trabalho, ao mobilizá-lo para a fala em que se vê explícito seu desejo no que requer ao outro, um suspiro de leitura, sem promessa e sem garantia. E se passa no espaço físico de um cinema. E se passa pelo soletrar de imagens que nos vêm do horizonte, conforme nos diz Maria Gabriela Llansol.

De qual horizonte? Não pretendo fechar o horizonte dessa pergunta. Mas cogito, em se tratando de um registro llansoliano, que as imagens poderiam vir a se acurar a partir de um horizonte de *afecto*, o que quererá dizer, de um horizonte de *belo*, de um

¹ Aponto para o filme *A caverna dos sonhos esquecidos*, HERZOG, 2010.

horizonte de vivo, de um horizonte de *pensamento*. Horizonte *sobreimpresso* em ato de olhar, evocação do preciosíssimo começo de um *corp'a'screver*, às vezes, às vistas, *dentro e fora de nós, perto e longe*, outras, nem tanto, pelo vai-e-vem da intensidade, sístole e diástole, do que se tece pelo sopro da leitura. Horizonte próprio à *metanoite*, risco que aponta para a travessia que acompanha a mutação do olhar.

Pela mutação do olhar, eu me pergunto se o ouvinte teria visto que ouvia uma *busca de verdade* por uma *língua sem impostura* e se teria se sentido convocado pela experiência a passar à leitura. E se, em sua dicção, com o tato das lágrimas, ardia um texto que, acorde ao *eterno retorno do mútuo*, escrevia *que as nossas presenças não nos fazem mal, nem medo*.

Gosto mesmo de pensar, pela mutação do olhar que está em causa, que nessa experiência há um ponto preciso onde *um eu é pouco para o que está em causa*. E, do mesmo modo, de aproximar a esse ponto um outro, ponto lacaniano, em que: “O eu é o sintoma humano por excelência”.² Diante dessa aproximação, recordo que o texto pede que se arrisque a identidade, e afirma, também, que só o humano pode fazê-lo. Pelo risco assumido, adviria a inefabilidade de uma procura: *o que nós procuramos são os estados fora-do-eu*. Essa procura, que se dá *por detrás das histórias*, passa pela *outra forma de corpo*, ou *terceiro sexo: a paisagem*.

Desse exercício de aproximação, procuro conjecturar que, por não se tratar de uma escrita que se tece através de identificações (“A escrita não pratica a monocultura humana.”³), e, por isso mesmo, não remontar a um ponto de evasão⁴ da escritora em seu

² Título de um ensaio de Oscar Cesarotto, em que o psicanalista, apoiando-se naquele que é tido formalmente como o primeiro seminário de Jacques Lacan (*Escritos técnicos de Freud*), nos dirá que: “O eu faz de conta que o real é possível, que o significado é o lastro da significação, e que o narcisismo, como bem supremo, é o espírito da coisa toda” (CESAROTTO. *Ideias de Lacan*, p. 102).

³ LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?* p. 211. Ainda com relação à falta de identificação presente no texto de Llansol, refiro a Silvina Rodrigues Lopes ao esclarecer: “À nudez do escrever, participação numa língua primordial, impessoalidade de um agir, apenas co-responde uma leitura que busque o caminho de perder-se, o da escrita. A des-posseção dá-se no trânsito entre ler e escrever. Não se trata de se deixar absorver pela leitura, de incorporar o outro ou de se lhe identificar. O que se passa é uma deslocação para um ponto onde aquele que lê passa a escrever (mesmo mentalmente). É uma perda de autoridade reversível entre autor e leitor remetidos para uma estranheza mútua, um anonimato comum” (LOPES. *Teoria da des-posseção*, p. 10-11). Reporto também a Roland Barthes, ao divisar a pluralidade de textos que o texto llansoliano convoca frente a quem o lê: “Quanto mais plural é o texto, menos está escrito antes que o leia; não o submeto a uma operação predicativa, consequente com seu ser, chamada *leitura*, e *eu* não é um sujeito inocente, anterior ao texto e que o utilizaria, a seguir, como um objeto para demonstrar ou um lugar onde investir. Esse “eu” que se aproxima do texto já é ele mesmo uma pluralidade de outros textos, de códigos infinitos, ou mais exatamente: perdidos (cuja origem se perde)” (BARTHES. *S/Z*, p. 43-44).

⁴ Com relação a isso que chamo “ponto de evasão” e que demarcaria um lugar imaginário: onde o leitor poderia se identificar aos personagens ou à voz narrativa, aponto para a experiência de escrita que

ato só de escrever,⁵ talvez sua experiência intensifique o *hic et nunc* da leitura, ao se apoiar no *vazio provocado* pelo arriscar da identidade, bem como no *vazio continuado* de um convívio com *hóspedes de rara presença*, ou *figuras*,⁶ e, ainda, no *vazio vislumbrado* do *silêncio à volta do texto*. Três vazios para se abordar _____ o real que *há-de vir ao nosso corpo de afectos*. À feição da *conta, risco e alegria* de cada um, através dos entrenós da *paisagem*, ao despontar uma linha de fulgor.

Mas ia a dizer daquela experiência de leitura, e não de filme, que se passa no espaço físico de um cinema. Dou-me conta de que a experiência assim contada já anunciaria um encontro do texto llansoliano com as paragens do fazer cinematográfico. No entanto, tal encontro não se daria com um qualquer fazer cinematográfico, mas com um que revelasse que *tudo participa nas diversas partes*, um fazer que não dispensasse a casa, o cônjuge, os gatos, as árvores, as paisagens das planícies belgas, as paisagens que encontraríamos se abrissemos as pessoas, e, entre essas, sobretudo as praias;⁷ dito de outro modo, um fazer cinematográfico que considerasse o convívio como o que move a obra. Um tal cinema de convívio estético, procuro pensar, dirigir-se-ia a: *a boca, a copa frondosa, o cogumelo, a falésia, o mar, a erva rasteira, a leve aragem, os corpos dos amantes*.

Assim cogitando caminhava, quando percebi que, nesse encontro, não se trataria da evidência do filme,⁸ mas, sim, da evidência da vida. A vida através do cinema, daquilo que está para além do fim de uma película narrativa, e sobretudo daquilo que

Llansol desenvolvia em Portugal, antes da mutação do olhar propiciada por seu exílio na Bélgica: “Eu procurava evadir-me a escrever. A maior parte das situações que eu apontava eram-me totalmente desconhecidas. Tinha-as ‘vivido’ no cinema, e nos romances americanos” (LLANSOL. *Lisboaleipzig 1* – o encontro inesperado do diverso, p. 125). Dessa forma, procuro pensar que a experiência de escrita/leitura se encaminharia da fixação imaginária em ponto de evasão, ponto antes da mutação do olhar, para a intensidade do *vazio* abordado em ponto de fulgor, acessível a partir da referida mutação do olhar. “Na realidade, para escrever este tipo de texto, o escritor tem de se deixar fulgorizar em parte. E a quem lê sucede o mesmo no espaço da leitura” (LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?* p. 215).

⁵ Título de uma disciplina ministrada por Lucia Castello Branco na FALE/UFMG, durante o ano de 2010.

⁶ Neste trabalho, utilizo o itálico para designar as *figuras* do texto llansoliano, conforme a autora nos diz em *Um falcão no punho*: “Uma pessoa que historicamente existiu pode ser uma figura, ao mesmo título que uma frase (‘este é o jardim que o pensamento permite’), um animal ou uma quimera” (LLANSOL. *Um falcão no punho*, p. 130).

⁷ Aponto para *As praias de Agnès*, onde a cineasta nos abre seu filme com estas palavras: “Cette fois-ci, pour parler de moi j’ai pensé: si on ouvrait les gens on trouverait des paysages. Moi, si on m’ouvrait on trouverait des plages” (VARDA. *Les plages d’Agnès*, 2008).

⁸ Remeto aqui para um livro de Jean-Luc Nancy, escrito a partir da obra de Abbas Kiarostami, *L’évidence du film*, uma vez que durante meu mestrado houve um momento em que a pesquisa visava a um encontro entre a obra de Maria Gabriela Llansol e aquela do cineasta iraniano.

não se alcança por uma qualquer artimanha que rendesse o efeito especial de uma cena comovente, o que, no limite, evidenciaria preterir a relação com o outro pelo resultado fílmico, ou, a vida pelo espetáculo. Não. Arrisco-me a pensar que um cinema que se projetasse na proximidade de *um espaço matinal de contra-sangue* não daria um passo à margem do convívio.

Era, assim, urgente que eu encontrasse um cinema afetivo que pudesse ser pensado através do *afecto* llansoliano: através do *belo*, através do *pensamento*, através do *vivo*. Nessa urgência de chegar aonde *não sabemos por caminhos que não sabemos*, escuto o passar de Maria Gabriela Llansol, ao rigor da leveza, pela escrita, palavra feminina como ela (*Eu apenas passei pela escrita, palavra feminina como eu*). À escuta desse passar, surge um fazer cinematográfico que torna feminina a palavra cinema: *cinescritura*.

Assim, o encontro anunciado pela leitura no cinema procura se dar entre duas mulheres de engenho. Duas mulheres quase coetâneas de nascimento, ambas após o primeiro quarto do século XX; também quase conterrâneas, pelas estadas na Bélgica. Dessa forma, a obra de Agnès Varda pretende ser lida aqui através daquela de Maria Gabriela Llansol, nesta linha: *Através do outro, e em face do outro, sob o seu olhar*, um ser sendo *forja a sua identidade*. Dir-se-ia que a forja acorde ao fulgor.

Ponto do *olhar que se abre*

Nenhum ponto vale mais do que outro. O que desencadeia a minha atenção – olhar que se abre –, é um contraste: um ponto fala porque o espaço é som, o volume deste espaço é o seu volume sonoro que, na minha experiência de escritor, não me aparece como timbre, mas como palavras.

Maria Gabriela Llansol

Neste ponto, procuro uma linha, acorde ao fulgor, para dar a ver alguns pontos através dos quais o olhar deste trabalho se abriria ao encontro anunciado em seu título. Assim pensando caminhava, e abri o texto de Maria Gabriela Llansol: “A fonte é sempre a mesma mas o aspecto adianta-se, imprevisível: a tal ponto que a vontade se exerce, não a captar a imagem, mas a desposar a força que a gerou”.⁹ Curiosamente, essas palavras me evocam Agnès Varda, essa cineasta, fotógrafa, artista plástica e

⁹ LLANSOL. *Contos do mal errante*, p. 109.

incansável viajante belgo-francesa. Digo: curiosamente, pois sua obra cinematográfica capta imagens, e diante dessas imagens, parece que somos convidados a desposar a força que as gerou. Uma força de vida. Dessa forma, haveria essa vida que acompanha a obra, obra que extrapola os limites do campo documental, bem como do campo ficcional, para inscrever-se naquilo que a própria realizadora chamou de *cinécriture* – que aqui traduzimos por *cinescritura*.

Assim, “para compor com rigor um ramo lilás”,¹⁰ esta leitura da *cinescritura* se dá a partir da obra da escritora e tradutora portuguesa Maria Gabriela Llansol. Para tanto, em consonância com as *figuras*, pelo *olhar que se abre às cenas fulgor*, procuro ver, antes de mais, a *textualidade*.¹¹ Busco, então, vê-la, a *textualidade*, como uma afirmação: “Na realidade, nós somos feitos, criados, **longe**, à distância de nós mesmos”.¹²

Eu afirmei que nós somos criados, longe, à distância de nós mesmos; a **textualidade** é a geografia dessa criação improvável e imprevisível; a **textualidade** tem por órgão a imaginação criadora, sustentada por uma função de pujança_____o vaivém da intensidade. Ela permite-nos, a cada um por sua conta, risco e alegria, abordar a força, o real que há-de vir ao nosso corpo de afectos.¹³

Vejo, assim, nessa afirmação, um ponto de não coincidência entre “nós” e onde “somos feitos”. Assim, à feição da distância, afirma-se um espaçamento, um vazio, um aberto que se interpõe – um entre –, tal qual a forma com que o texto se inscreve na página: “Dessa criação improvável e imprevisível”, a *textualidade* é a geografia. À vista

¹⁰ LLANSOL. *Carta ao legente*, texto não paginado.

¹¹ A respeito da *textualidade*, aponto para o discurso proferido na península portuguesa de Troia, a 14 de junho de 1990, quando da atribuição do Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa dos Escritores (APE) a *Um beijo dado mais tarde*, em texto intitulado “Para que o romance não morra”. Nesse texto, Llansol nos diz da *textualidade* enquanto uma mutação da *narratividade*, o que, penso, permite vislumbrar que não se trataria, em relação à *narratividade* (estética da verossimilhança ou do romance canônico, realista) e à *textualidade* (estética do fulgor), de uma dicotomia pura e simples, uma vez que configura uma mutação, e não um surgimento *ex nihilo*. Bem assim, o *real-não-existente* e o *existente-não-real*, o *dom poético* e a *liberdade de consciência*, *figuras* convocadas a se posicionarem ao lado da *textualidade* e da *narratividade*, também não se encontrariam em uma relação dicotômica, espelhando um antagonismo complementar, mas sim em uma relação suplementar, permitindo-se vislumbrar a *textualidade* como um mais além da *narratividade* (cf.: LLANSOL. Para que o romance não morra. In: _____. *Lisboaleipzig 1* – o encontro inesperado do diverso, p. 116-123).

¹² LLANSOL. Para que o romance não morra, p. 118.

¹³ LLANSOL. Para que o romance não morra, p. 120-121.

da página, talvez pudéssemos pensar que, nessa geografia, a espacialidade expande-se pela mutação do olhar. Olhar que, observo, fixava a historicidade de um contínuo narrativo, pois a *textualidade* decorre de uma mutação da *narratividade*, que tem por nome genérico “romance”, e que privilegia o princípio ativo do tempo para o encadeamento das ações (*vis dramatis*), tempo e ações demasiadamente verossimilhantes à história humana. E a mutação ocorre a partir da vibração. Daí que o texto de Maria Gabriela Llansol em que avulta a *textualidade* se intitule “Para que o romance não morra”.¹⁴

Através da mutação do olhar, ou emigração do lugar onde se morre (ponto no tempo, cuja mensurabilidade talvez esgote a vibração) para aquele onde, pela pujança e pela intensidade, não se vive nem se morre (ponto no espaço, imensurável), ocorre um suplemento de vida que se dá ao texto: a leitura. Pois se trata de uma leitura a que também acorre a referida mutação do olhar. Dessa forma, consiste de uma leitura que se faz acorde ao desconhecido. Assim, cogito que a *textualidade* possa ser vista como um caminho aberto ao desconhecido, caminho que se daria a ver a partir de *O livro das comunidades*, onde ocorre, de fato, a mutação, ou emigração, a qual, mais tarde, dir-se-á que visa a “fazer de nós vivos no meio do vivo”.¹⁵ Retornaremos à *textualidade* muitas vezes nesta leitura, assim como ao discurso intitulado “Para que o romance não morra”.

E já retomando esse discurso, vislumbro que, entre as “outras formas de arte”, conforme menciona Llansol, que “se apropriaram, com êxito, das suas técnicas narrativas [do romance]”,¹⁶ estaria incluído o cinema.¹⁷ Dessa forma, arrisco dizer que a *cinescritura* vardiana encontrar-se-ia à contraluz desse cinema de cunho narrativo, e, por isso mesmo, busquei realizar sua leitura à luz de *um espaço matinal de contra-*

¹⁴ LLANSOL. Para que o romance não morra. In: _____. *LisboaLeipzig 1: o encontro inesperado do diverso*, p. 116-123.

¹⁵ LLANSOL. Para que o romance não morra, p. 120.

¹⁶ LLANSOL. Para que o romance não morra, p. 119.

¹⁷ Aliás, é o que afirma Elisa Arreguy Maia neste parágrafo de sua instigante tese de doutoramento, intitulada *Textualidade Llansol: “A Textualidade Llansol é o nome próprio de uma operação singular e sui generis no campo literário e que, ao mesmo tempo, faz uma intervenção na tradição literária. Por tradição literária entende-se a literatura tal como ela foi forjada há 400 anos, se se concordar que Dom Quixote, de Cervantes, seja o marco inaugural do romance como hoje é conhecido. Para Llansol, esse modo de narratividade, de urdir personagens e contar uma história, estaria esgotado – e, para ela, o cinema, hoje, faz isso melhor que a própria literatura. Mais ainda, para a autora, literatura e filosofia são originárias do mesmo modo de pensar, ambas fazem parte do mesmo horizonte epistemológico calcado no racionalismo e, sobretudo, centrado na instância egoica, o ‘eu’, tal como Freud o desvenda. Mas é preciso cuidado ao lê-la, ela escreve para que o romance não morra. Sai da literatura para perpetuar algo que só a literatura pode dar”* (MAIA. *Textualidade Llansol*, p. 30).

sangue,¹⁸ por se encontrar, penso, já rumo a esse ponto de atração, devido à delicadeza de vibração.

Estando, então, no começo deste trabalho que procura se configurar, acato a advertência de Llansol quanto a manter o começo prosseguindo, e prossigo o começo, a ver o que a escritora diz a respeito da *cena fulgor*:

Os meus textos, como já, por vezes, referi, são tecnicamente construídos sobre o que chamei *cenar fulgor* porque o que me aparece como real é feito de *cenar*, e porque surgem com um carácter irrecusável de evidência. O que tenho referido raramente é que essas *cenar fulgor* se verificam sempre na proximidade do que chamo **ponto-voraz**, e que é simultaneamente a fonte de luz intensa que ilumina a *cena fulgor*, e o lugar onde ela se anula. Se, por inépcia, a cena é levada demasiado próximo desse ponto, com a intenção de a tornar mais brilhante e viva _____ a cena desaparece, e o olhar cega. Há, assim, que ter o cuidado de desviar o olhar.¹⁹

Dessa forma, a *textualidade*, a qual, segundo a autora, advém de um encontro da ordem do real que se faz evidentemente irrecusável, se tece propriamente a partir das *figuras*, “nós construtivos” que modulam, contornam, delineiam²⁰ o espaço do desejo que chama por leitura,²¹ e que encaminham as *cenar fulgor*. Entretanto, há o *ponto-voraz*, o que a autora verifica na proximidade das *cenar fulgor*, e sobre o qual aconselharia o desviar necessário do olhar para que este não cegue – dir-se-ia que se trata de um olhar aberto ao desvio.

Observo então que o *ponto-voraz*, além de exigir cuidados, aponta para o fato de que o texto é sem promessa nem garantia, pois, ao mesmo tempo, sua intensidade de luz ilumina e anula a *cena fulgor*. Meditando nisso, ou seja, que o texto se constrói tecnicamente assim, vislumbraria que, em relação à *textualidade*, o movimento de leitura não se encontraria jamais no ponto, no sentido de não se encontrar jamais pronto; mas, sim, a ponto de. Por meio desse vislumbre, observado ao lado de uma *figura*

¹⁸ LLANSOL. Para que o romance não morra, p. 117.

¹⁹ LLANSOL. *Lisboaleipzig1*: o encontro inesperado do diverso, p. 140.

²⁰ Veja-se o fragmento intitulado “Génese e significado das figuras” in: LLANSOL. *Um falcão no punho*, p. 130-131.

²¹ Utilizo como apoio o que a autora escreve em seu diário, em Herbais, a 21/08/81: “O uso do desejo parece-me preferível ao uso do poder. Se eu desejo escrever é para assumir os sinais da vida à medida que ela se metamorfoseia em poder; reforçar a existência com a paisagem de seu desaparecimento, torná-la livro à espera de outra liberdade, ou simplesmente, de leitura desejosa” (LLANSOL. *Um falcão no punho*, p. 48).

llansoliana – *O texto é a mais curta distância entre dois pontos*²² – procuro configurar as três partes, ou capítulos, que compõem esta tese: 1 – A ponto dos afetos; 2 – A ponto das imagens; e, 3 – A ponto das zonas vibrantes da linguagem.

1 – A ponto dos afetos – Para onde este trabalho se encaminha, a ponto de demonstrar a figura llansoliana: *Ler é ser chamado a um combate, a um drama*.²³ Para tanto, parto da apresentação da teoria llansoliana aqui utilizada. Com esse propósito, procuro perpassar a experiência do encontro de Lucia Castello Branco com a pessoa e o texto de Maria Gabriela Llansol, e dos frutos desse encontro. Entretanto, a meio do caminho, surge uma abertura, ou prefácio, da qual não foi possível desviar o olhar, pois, por mais que parecesse, e talvez o seja, um caminho fechado, apontava, de fato, para uma abertura de leitura. Assim procurei atravessar essa abertura, acompanhado pelo projeto llansoliano, qual seja: “fazer de nós vivos no meio do vivo”.²⁴

2 – A ponto das imagens – Para onde se encaminha, a ponto de fazer uma apresentação do percurso cinematográfico de Agnès Varda, atravessando algumas questões que contextualizam esse percurso, entre elas, a questão da representação da mulher no cinema, a questão do cinema feminino e a questão da distinção entre cinema documentário e cinema de ficção. Nesse sentido, procurei trabalhar fazendo ecoar a confiança da cineasta: “Eu não filmo jamais pessoas de que não gosto”.²⁵ Isso, a meu ver, ressalta a delicadeza de vibração acima mencionada, bem como a firmeza de decisão.

3 – A ponto das zonas vibrantes da linguagem – Para onde se encaminha, a ponto de tecer uma leitura à luz das *figuras* llansolianas, a partir de quatro filmes de Agnès Varda: *Cléo de 5 às 7* (1962), *Ulisses* (1984), *Os catadores e eu* (2000), e *Visages Villages* (2017) – este último realizado com o artista urbano JR. Além disso, tentei evidenciar uma mudança de composição do cinema vardiano para o que passei a chamar de filmes de “blocos de encontros”, em um movimento de intensificação daquilo que a diretora defende: um cinema de partilha.

²² LLANSOL. *Um falcão no punho*, p. 135.

²³ LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 18.

²⁴ LLANSOL. Para que o romance não morra, p. 120.

²⁵ VARDA citada por MILON. La cinécriture d’Agnès Varda, p. 133.

Pontos de apoio

Utilizo como apoio a vasta leitura do cinema empreendida por Gilles Deleuze em seus dois livros: *Cinema 1: a imagem-movimento*, e *Cinema 2: a imagem-tempo*. Entretanto, me interessou não tanto a extensa taxonomia conceitual desenvolvida para cada tipo de imagem, quanto alguns momentos em que o pensamento do filósofo transparece afetado pela rara beleza dos filmes ou da visão cinematográfica que enuncia. Dessa visão, ressaltar-se-ia um cinema dos corpos. Por essa via, busco apoio também no livro de Jean-Louis Comolli, *Ver e poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*.

Procurei apoio também no conceito de “espaço literário” presente na obra de Maurice Blanchot, bem como o de “experiência literária” presente em Blanchot e em Silvina Rodrigues Lopes. Outrossim, tentei me apoiar na relação entre desejo e escritura em Roland Barthes. Além desses, tentei também utilizar como apoio a noção de afeto desenvolvida por Espinosa, através também da leitura de Deleuze. Por fim, destaco o importante apoio da teoria da “des-posseção”, de Silvina Rodrigues Lopes.

Pontos de alinhamento

Além dos pontos acima mencionados, procurei, ao modo de alinhavo, apoiar-me em algumas ideias de Lacan, em seu projeto de retorno a Freud. Ideias essas que são desenvolvidas por Lucia Castello Branco, em sua leitura do texto de Maria Gabriela Llansol, já há 25 anos. Entre elas, a elaboração a respeito da letra, proposta no ensaio “Palavra em ponto de p”, no rastro de Lacan em “Lituraterra”, e as relações entre o feminino e a memória presentes desde sua tese de doutoramento, *A traição de Penélope* – uma leitura da escrita feminina da memória, até *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*, textos em que, à luz do texto llansoliano, poderíamos observar alguns aforismos lacanianos: “A verdade tem estrutura de ficção”; “A Mulher não existe”; “Não há relação sexual”; e, “Amar é dar o que não se tem”.

Dessa forma, aqui, penso se estou apto a entregar os pontos. Por esse pensamento, poderia observar que muitos pontos são retornáveis, até mesmo recicláveis, e alguns soltos, sem cerzidura adequada. Mas foi por esse feitio e não outro que me foi dado esboçar as linhas que se seguem, desuniformizadamente, à medida do costume da *paisagem*, ou do fato de fulgor – vestidos que passariam pelo pensamento à feição de um *ponto que pronto se desloca*.

Poderíamos construir outro corpo a partir
Do pensamento com imagens e emoções de
Menor engano. Inscrever na química que
Nos vai lembrando memórias de um corpo
Onde não estejamos biologicamente tanto.
Lembrar à fantasia que tudo o que não sou
É *eu*. Salpicá-lo de respiração conjunta com
As árvores. Pedir ao mito que os livros não
se enredem nas silvas por destino. Saber que
Luar é este que vem de fora, ir procurando.
Desenhar, porque não?, o seu centro num
Ponto que pronto se desloca. Poderíamos

Maria Gabriela Llansol

1 A ponto dos afetos

Eu leio assim este livro:

há três coisas que metem medo: a primeira, a segunda e a terceira.

A primeira chama-se vazio provocado, a segunda é dito o vazio continuado, e a terceira é também chamada o vazio vislumbrado.

Ora sabe-se que o Vazio não se apoia sobre Nada.

Há, assim, três coisas que metem medo.

A primeira é a mutação. Ninguém sabe o que é um homem. Os limites da espécie humana não são consequentemente conhecidos. Podem, no entanto, ser sentidos. O mutante é o fora-de-série, que traz a série consigo. Este livro é um processo de mutantes, fisicamente escoreitos. É um processo terrível. Convém ter medo deste livro.

Há, como disse, três coisas que metem medo.

A segunda é a Tradição, segundo o espírito que muda onde sopra.

Todos cremos saber o que é o Tempo, mas suspeitamos, com razão, que só o Poder sabe o que é o Tempo: a Tradição segundo a Trama da Existência. Este livro é a história da Tradição, segundo o espírito da Restante Vida. Mais uma razão para o não tomarmos a sério.

Há, pela última vez o digo, três coisas que metem medo. A terceira é um corp'a'screver. Só os que passam por lá, sabem o que isso é. E que isso justamente a ninguém interessa.

O falar e negociar o produzir e explorar constroem, com efeito, os acontecimentos do Poder. O escrever acompanha a densidade da Restante Vida, da Outra Forma de Corpo, que, aqui vos deixo qual é: a Paisagem.

Escrever vislumbra, não presta para consignar. Escrever, como neste livro, leva fatalmente o Poder à perca de memória.

E sabe-se lá o que é um Corpo Cem Memórias de Paisagem.

Quem há que suporte o Vazio?

Talvez Ninguém, nem Livro.

A. Borges

Jodoigne, 4 de janeiro de 1977

Pontos em que se procura apresentar a *textualidade*

[...] é a leitura que se demora infinitamente a desprender-se dos corpos,

Maria Gabriela Llansol

se eu me concentrar num fragmento de tempo
 não é hoje, nem amanhã
 mas se eu me concentrar num fragmento do tempo,
 agora,
 esse fragmento revelará todo o tempo.

Maria Gabriela Llansol

Pontos de vida e percursos de texto

No Brasil, os estudos acadêmicos provenientes de encontros com o texto e com a *textualidade* de Maria Gabriela Llansol, a partir da professora, escritora, psicanalista e cineasta Lucia Castello Branco, iniciam-se, provavelmente, em 1992, ano em que esta se encontrava em Portugal, na Universidade Nova de Lisboa, fazendo seu primeiro estágio de pós-doutorado, sob a supervisão da professora e poeta Ana Hatherly. Digo “provavelmente” considerando o entendimento da escritora portuguesa e também professora Teolinda Gersão, que, tendo feito a leitura de sua tese de doutorado, *A traição de Penélope: uma leitura da escrita feminina da memória*, de 1990, assegura-lhe que já então escrevera, sem o saber, uma tese sobre Maria Gabriela Llansol.²⁶ Essa declaração anuncia, assim, um encontro que se daria mais tarde, na Praia das Maçãs; um encontro que, por continuar prosseguindo ou por se constituir como irrecusável, revelar-se-ia como um tipo de encontro que se dá pela “fidelidade a um acontecimento”,²⁷ dir-se-ia, uma amizade a acurar-se.

Sim, uma amizade. E tudo aquilo que a partir daí se propiciaria em termos de convívio estético, em acompanhamento do desconhecido; ou tudo aquilo que uma

²⁶ Veja-se o texto publicado, em 12/11/2012, no *blog da subversos* – Práticas da letra por Ana Lúcia Lutterbach Holck (Instituto de Clínica Psicanalítica do Campo Freudiano). CASTELLO BRANCO. *A paixão do ler: a leitura no “amor em fracasso”*. Disponível em: <<https://blogdasubversos.wordpress.com/2012/11/12/praticas-da-letra-a-paixao-do-ler-a-leitura-no-amor-em-fracasso/>>, acessado em 30 ago. 2017.

²⁷ Dir-se-ia que um sujeito nasce da observância rigorosa a um acontecimento, no sentido em que se mostra irrecusável, o que se traduz em verdade. Como refere a professora, na trilha de Alain Badiou, em *Para uma nova teoria do sujeito*: “Para Badiou, o sujeito nasce quando já não lhe é possível recuar diante da força de um acontecimento, extraindo desse não recuo (dessa não recusa) uma verdade” (CASTELLO BRANCO. *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*, p. 16).

amizade proporcionaria – tal como a experiência descrita pela autora em seu diário *Um falcão no punho*, a 21 de julho de 1981 – de *relações de caminho*.²⁸

Esse encontro, de fato um encontro,²⁹ entre Lucia Castello Branco e Maria Gabriela Llansol, teria sido respaldado pela professora Silvina Rodrigues Lopes – uma das primeiras pesquisadoras a se debruçar rigorosamente sobre a obra de Maria Gabriela Llansol e que escrevera, já em 1988, o livro *Teoria da des-posseção* (ensaios sobre textos de Maria Gabriela Llansol).

Ambas as professoras, Lucia Castello Branco e Silvina Rodrigues Lopes, têm orientado a maioria dos pesquisadores oriundos da UFMG que se formaram no convívio com o texto llansoliano. Mas não somente Silvina Rodrigues Lopes, em Portugal, acolheu os *legentes* desse texto para lá enviados por Lucia Castello Branco. Durante certo período de tempo, também os professores João Barrento e Maria Etelvina Santos (oficialmente investidos como legatários do espólio da escritora após seu falecimento, em março de 2008) recebiam esses *legentes* brasileiros, desejosos em conhecer a casa de Maria Gabriela Llansol, quando não, antes de março de 2008, a própria escritora.

Essa é uma viagem que não fiz. Não conheci a última casa em que a escritora escreveu, nem as grandes planícies que faziam parte de sua paisagem durante um exílio de vinte anos na Bélgica. Entretanto, alguns colegas *legentes* foram ter por lá, inclusive visitando o *béguinage* de Bruges,³⁰ a partir de onde Llansol descobre o olhar em sobreimpressão³¹ (importante técnica de escrita). Falta-me a luz dessas paisagens. E em face dessa falta, procuro escrever.

²⁸ “[...] Herbais é antes de tudo e secretamente, um fator de autonomia. Vista do exterior a nossa vida pode parecer monótona mas, neste local, e entre os parâmetros do tempo, e dos pastos, com alguns bosques ao longe, a vontade, cultivada pela reflexão e o imaginário, tornou-se mais capaz de abrir outras perspectivas. Ontem, ao anoitecer, saímos para o lado de um campo de trigo, subindo a colina, e os oito gatos que vivem conosco acompanharam-nos. Saem atrás de nós mal abrimos o portão, temos, nós todos, *relações de caminho*, e com esta hora da tarde” (LLANSOL. *Um falcão no punho*, p. 43). A respeito das *relações de caminho*, veja-se a tese de doutorado de Cinara de Araújo, *Biografia como método*. A escrita da fuga em Maria Gabriela Llansol, de 2008.

²⁹ Após o primeiro encontro na Praia das Maças, acontece outro encontro, agora na Praia Grande, perto de Colares, em que Llansol declara: “Eu sei que para Lucia isso é um encontro e é por isso que eu aceitei falar com você” (cf.: CASTELLO BRANCO. Encontro com escritoras portuguesas, p. 109).

³⁰ A respeito das figuras das beguinhas na obra de Maria Gabriela Llansol, ver a tese de doutorado de Vania Maria Baeta Andrade: *Luz preferida: a pulsão da escrita em Maria Gabriela Llansol e Thérèse de Lisieux*, 2006.

³¹ “Estava eu de visita ao *béguinage* de Bruges quando, de súbito, tive a sensação estranha de que vários níveis de realidade ali aprofundavam a sua raiz, coexistindo sem nenhuma intervenção do tempo. Havia as mulheres beguinhas, ao lado dos portugueses descobridores de novos mundos, tornados oportunistas e comerciantes de especiarias; havia rebeldes ocultos mas já no rasto da liberdade de consciência; havia místicos com um pensamento; havia o mundo anônimo que, sem parança, não deixava de fluir. Estas paragens atraíam o tenro; o novo; o audacioso; o potente. Como uma morada

Procuro também escrever a partir do que se escreveu, e do que se escreve, com o texto de Maria Gabriela Llansol. São estudos acadêmicos singulares, de uma profundidade consonante ao seguinte fragmento: “Estudo para escrever. Porque é preciso estudar para escrever. A realidade não está somente na existência da superfície. A superfície precisa ser abordada. Colorida”.³² Estudos, alguns inclusive bordados à superfície das capas, nos quais se revela um convívio com o texto de Llansol – convívio pela escrita, demorado, acurado – de onde poderíamos observar que começaram a vir fazer companhia ao texto llansoliano, como anuncia a escritora em carta para Lucia Castello Branco e seus alunos, datada de 4 de julho de 1998, a *Carta ao legente*: “Começais a vir me fazer companhia que eu por nada trocaria”.³³ E, pelo que se conta, mantiveram esse começo, essa companhia ao texto, prosseguindo, como demonstram atualmente, por exemplo, as diversas atividades realizadas na *Cas’a’screver*, bem como as publicações nos sites *O fio de água do texto* e *Cas’a’screver*, onde podemos observar postagens em ponto de biografema,³⁴ entre outras oferendas.³⁵

O que se procura afirmar aqui é a extensão dos estudos teóricos que se fazem a partir do texto de Maria Gabriela Llansol, já há duas décadas e meia, por via da professora Lucia Castello Branco.³⁶ Extensão em sua acepção de alargamento, como propõe a própria Llansol: “A língua é a portuguesa, mas o pensamento está a alargar-

do que está de passagem. Geograficamente, era a encruzilhada do espiritual, num sítio ainda vazio, em que eu perguntava a mim própria em português, em português e não em qualquer outra língua ‘O que se passou aqui?. O que é que aqui, no que se passou continua a passar?’” LLANSOL. *Lisboaleipzig 1*, p. 125-126.

³² LLANSOL. *Espólio de Maria Gabriela Llansol*. Caderno 47.

³³ LLANSOL. *Carta ao legente*, texto não paginado.

³⁴ A respeito da ideia de “biografema”, nos diz Roland Barthes: “[...] se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas”, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão [...]” (BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, p. XVII). Nesse sentido, o biografema constitui-se em importante operador teórico utilizado por Lucia Castello Branco em sua leitura da obra llansoliana. Ver CASTELLO BRANCO. *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*.

³⁵ Entre muitas, destaco a publicação em versão eletrônica do *Novo dicionário de migalhas da psicanálise literária*, organizado por Vania Andrade, obra que reuniu vários pesquisadores durante cinco anos, e que poderia ser vista como uma plethora de citações llansolianas, mas, evidentemente, não só. Disponível gratuitamente em: <<https://casaescrever.com/livros/>>, acessado em 27 set. 2017.

³⁶ Importante mencionar que os estudos acadêmicos realizados no Brasil a partir da *textualidade* de Maria Gabriela Llansol não são exclusivos da UFMG, haja vista a enormidade de dissertações e teses llansolianas defendidas em outras universidades brasileiras, atestando o valor e o cuidadoso aprofundamento de muitos estudiosos, o que significa dizer que apenas me baseio naqueles orientados por Lucia Castello Branco por afinidade com sua linha de pesquisa.

se...”.³⁷ Donde seria possível ouvir também que o pensamento está a largar-se, no sentido do ócio, na direção da leitura, como a propõe Maurice Blanchot, como passividade. A leitura figura de modo imprescindível na obra de Llansol. Uma obra que se faz nas redobras³⁸ de uma multiplicidade e de uma simultaneidade de textos. E, do mesmo modo, no convívio que acompanha com fidelidade o acontecimento da obra, convívio delicado por dedicado; e dedicado por combatente; convívio que se faz teoria em meio ao fulgor. Refiro-me ao caráter ensaístico (como em, por exemplo, *O Senhor de Herbaïs*. Breves ensaios literários sobre a reprodução estética do mundo, e suas tentações), que permeia sua escrita, permeia as *figuras* e as *cenas fulgor*.

Pergunto se são as *figuras* uma forma de leitura em escrita. E se é daí que advém a des-posseção a que é convidado o *legente*. Des-posseção que, entretanto, não deve desconsiderar as imparidades de cada escritor ou escritora, pois, ao se ver convidada às proximidades de Clarice Lispector, Llansol declinaria do convite, preservando as singularidades de suas respectivas escritas, e concedendo apenas no que diz respeito ao fluxo vibratório.³⁹ Procuro pensar essa “vibração” enquanto um colocar-se em movimento a partir da experiência da escrita: para o dizer com Marguerite Duras, escrever;⁴⁰ para o dizer com Llansol, *corp’a’screver*. Entretanto, ao recusar a aproximação à escritora brasileira, Llansol reafirmaria, a nosso ver, “uma responsabilidade da forma”⁴¹ absolutamente consistente, que consiste em um fazer com

³⁷ CASTELLO BRANCO. Encontro com escritoras portuguesas, p. 110.

³⁸ A esse respeito, ver a tese de doutorado de Janaína Rocha de Paula, *Cor’p’oema Llansol*, defendida em 2014.

³⁹ “Quando a conheci, com *Um beijo dado mais tarde*, em 1992, eu sabia que aquele texto não se parecia com nada do que eu já encontrara antes. Mas, por exercício de aproximação, ou por vício de aproximação, eu a colocaria ao lado de Clarice Lispector. Llansol não recusaria o convite, mas não aceitaria tanta proximidade. Apenas diria, cautelosa: ‘Só se for a vibração, a vibração é a mesma’.” LLANSOL por CASTELLO BRANCO. Sobreimpressões. Post publicado em 9 de julho de 2017, em *O fio de água do texto*. Disponível em: <<https://fiodeaguadotexto.wordpress.com/2017/07/09/sobreimpressoes-11/>>, acessado em 11 set. 2017.

⁴⁰ Aponto para o livro de Marguerite Duras, *Escrever*, onde se lê: “Escrever. Não posso. Ninguém pode. É preciso dizer: não se pode. E se escreve. É o desconhecido que trazemos conosco; escrever; é isto o que se alcança. Isto ou nada” (DURAS, *Escrever*, p. 47).

⁴¹ Roland Barthes em sua aula inaugural da cadeira de semiologia literária do College de France, pronunciada em 7 de janeiro de 1977, diz a respeito do que entende por literatura, “o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever”. Dessa prática nos apresenta a visada da responsabilidade da forma do seguinte modo: “Nela visto, portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro. [...] O que tento visar aqui é uma responsabilidade da forma: mas essa responsabilidade não pode ser avaliada em termos ideológicos e por isso as ciências da ideologia sempre tiveram tão pouco domínio sobre ela” (BARTHES. Aula, p. 17).

a língua que começa a aflorar como uma voz própria adquirida, e como uma abertura de caminho, em 1977 – ano da publicação de *O livro das comunidades* –, fazer que mantém esse começo prosseguindo, haja vista as edições dos livros inéditos que surgem do mencionado espólio, a cargo de seus empossados legatários portugueses. Começos para além da morte da escritora.

Ponto de interrogações

Continuo a ler quem lê, numa música acelerada – cascata rápida de intuições e fulgores. Saí para o meu pátio, noutro lugar diferente deste a pujança acumula-se e borda novo texto de que tenho absoluta necessidade. Quero partilhá-lo e lê-lo. Começais a vir, dando-me companhia que eu por nada trocaria. É o cume do jardim que o pensamento permite, conforme escrevi um dia.

Maria Gabriela Llansol

[...] o leitor não apenas é solicitado para desconhecer o conhecido (as palavras estão ali para afastar o pendor fácil das emoções) como o texto o vem mobilizar para uma verdadeira experiência de alteração do mundo: não se trata apenas de estacar frente ao desconhecido, mas de deslizar para a noite da sua interminável viagem.

Eduardo Prado Coelho

Começos para além da morte da escritora. Por essa via, poderíamos observar que Llansol nos afiança que “muitos começos são preciosíssimos”.⁴² E, face a essa intensa preciosidade, podemos todos pensar que haverá *legentes* para esses começos. Mas, ao evocar a raridade daquilo que se faz precioso, poderíamos perguntar se haverá leitores que não *legentes* para esses começos. Com essa *vis inquirendi*, a respeito de quem lê, recordemos “O sonho de que temos a linguagem”:

quem lê sabe que flutua uma linguagem dentro da linguagem;
 quem lê sabe que, a nosso lado, a leitura desenha, com uma latitude selvagem inaudita, a grafia de uma outra história que, por vezes, se confunde com a nossa;
 quem lê sabe que um livro é um não saber que, quando se desvenda, volta, por desejo, ao seu alvo imaginário⁴³

⁴² LLANSOL. *O começo de um livro é precioso*.

⁴³ LLANSOL. *O sonho de que temos a linguagem*, p. 16.

Desse modo, com vistas a esse sonho, passo a considerar que, para Maria Gabriela Llansol, o valor de apoio da leitura se dá como sopro de vida, tal qual se escreve em *Amar um cão*: “o sopro de vida é leitura”.⁴⁴ Dessa consideração decorreria a importância do cuidado a se ter com as *figuras*, para lhes fazer essa tão rara leitura, leitura enquanto sopro de vida. Se assim o admitimos, para cuidar das *figuras* seria preciso levar em conta os riscos da *legência*, essa preciosa prática a que o *legente* é convocado, e que se faz por “um princípio contrário à luz comum”,⁴⁵ dir-se-ia, à luz do *luar libidinal*, ou à luz do *sexo de ler*. Essas *figuras*, chaves de leitura, ou convívio, encontram-se ao longo da obra da escritora, e parecem nascer, a exemplo da técnica do olhar em sobreimpressão, a partir da menor distância entre dois pontos que certificam a consistência da emigração proposta pela autora para um “Locus/Logus – paisagem onde não há poder sobre os corpos”.⁴⁶ *Paisagem*⁴⁷ que, “longinquamente, nos deve lembrar a experiência de Deus”; porém, experiência “fora de todo o contexto religioso, ou até sagrado.”⁴⁸

Desses dois pontos, um refere à convergência de um lugar (de uma *paisagem*) e de uma língua (“Locus/Logus”, no contexto particular de uma língua estrangeira ao país onde a experiência do olhar em sobreimpressão teve lugar – a língua portuguesa e a paisagem belga). Já o outro ponto trata do movimento de trazer o outro à fala, dar-lhe voz, creditar-lhe a palavra. Dois pontos: pelos olhos e pela palavra – e a menor distância entre eles: o texto: *uma maneira distante de fazer amor*.

Por essa via, é assim que Llansol se refere ao nascimento da *textualidade*, através de sua percepção, no *béguinage* de Bruges, das várias realidades que ali coexistiam sem a intervenção do tempo; e, através de sua experiência na Escola da Rua de Namur,⁴⁹ onde se refere ao êxito que obteve de seu esforço em retirar de seu

⁴⁴ LLANSOL. *Amar um cão*, texto não paginado.

⁴⁵ LLANSOL. *Amar um cão*, texto não paginado.

⁴⁶ LLANSOL. Para que o romance não morra, p. 121.

⁴⁷ Trata-se de *figura* fundamental da *textualidade*. A *paisagem* já se anuncia no prefácio de *O livro das comunidades* como a outra forma de corpo, o que autoriza a pensá-la como aquilo está aquém ou além do “humano consumidor de poder e de sangue”, e, também, como “o terceiro sexo” – conforme *Onde vais, drama-poesia?* A respeito dessa figura, veja-se a tese de doutorado de João Alves Rocha Neto, *A escrita dos dias: a ética da paisagem em Maria Gabriela Llansol*, defendida em 2015.

⁴⁸ LLANSOL. Para que o romance não morra, p. 121.

⁴⁹ Da experiência nessa escola, que não necessariamente se localizava na rua que a nomeia, Llansol insere alguns apontamentos em uma edição de *O livro das comunidades*, os quais assim se iniciam: “Com efeito, esta Escola fundada por um grupo de estudantes na sua maioria provenientes da Universidade de Lovaina e destinada a receber, na década de 70, principalmente os filhos dos

mutismo uma criança chamada Isabelinha Fernandez, a qual, se persistisse em não falar, teria de sair da escola. Dessas duas vivências nasce a *textualidade*. Nasce já atravessando o tempo, não considerando a história, a geografia, e sequer o princípio lógico aristotélico da não contradição, pois nasce em movimento de sobreimpressão. E nasce da fidelidade ao encontro com o outro:⁵⁰ “Através do outro, e em face do outro, sob o seu olhar, um ser sendo forja a sua identidade”.⁵¹

Dessa maneira, com relação à prática da *legência*, entendo que, por princípio de nascer, face à *textualidade*, há riscos que cada um assume por sua conta e alegria, pois o texto de Llansol convida a se ser responsável pelo que se lê. Responsável no sentido de um *pacto de bondade* que o texto lavra: “Não consigo conceber que um ser desrespeite o direito de outro qualquer à estima, ao respeito próprio, à exigência inalienável de crescer segundo a sua autonomia.”⁵² – eis um cuidado a se ter com as *figuras*. Acordar com esse *pacto de bondade*, ler nessa convicção, é fazer a *legência*. Por essa via, quem lê sabe, sabe que o texto, sem privilégios para o humano:

[...] mostra <<a ser>> seres de diversas espécies, que se encontram em circunstâncias inesperadas, não antecipadamente concebíveis. Na sua maioria, essas circunstâncias são, também elas, figuras. Qualquer ser, que seja levado a agir nessa circunstância, é possuidor, segundo a sua própria lei, de uma possibilidade de crescimento. É o princípio de Spinoza.⁵³

Assim, pela “possibilidade de crescimento”, convido a cogitar que também o *legente* é chamado à “exigência inalienável de crescer segundo a sua autonomia”, também ele é chamado a ser *figura*. Pois se trata de um encontro. Entretanto, o encontro pode acontecer ou não. Mas, se acontece, parece mobilizar o *legente* para seu

estudantes estrangeiros, funcionou na Rua de Namur até acompanhar a transferência da Universidade francófona para Louvain-la-Neuve, e vir a ocupar a grande mansão da Quinta de Jacob. Mas, experiência de grande abertura, continuando sempre a integrar crianças flamengas, francófonas e estrangeiras na perspectiva de uma sociedade global e de uma aquisição dinâmica do conhecimento, nunca deixou de ser conhecida por *Escola da Rua de Namur*” (LLANSOL. *O livro das comunidades*, p. 78).

⁵⁰ Fidelidade que não remete à certeza suposta à transparência da comunicação pela palavra: “Tinha plena consciência de encontrar-me face a face com uma criança, numa língua que não era a minha, nem era a dela, tentando desesperadamente abrir caminho para a palavra” (LLANSOL. *Lisboaleipzig 1* – o encontro inesperado do diverso, p. 127).

⁵¹ LLANSOL. *Amar um cão*, texto não paginado.

⁵² LLANSOL. O espaço edénico. In: LLANSOL. *Na casa de julho e agosto*, p. 143.

⁵³ LLANSOL. O espaço edénico, p. 142.

acontecimento em um “exercício de fidelidade”⁵⁴ – o que constaria como princípio na *textualidade*, conforme este trecho da resposta, dada por carta aberta, a Eduardo Prado Coelho, quando Llansol se recusa a ir representar Portugal no *Salon du Livre* de Paris, no ano de 2000.

Desde sempre me tenho norteado pelo princípio de que o texto precisa de encontrar não o leitor abstrato, mas o leitor real, aquele a que, mais tarde, acabei por chamar *legente* – que não o tome nem por ficção, nem por verdade, mas por caminho transitável.⁵⁵

Há, assim, nessa prática preciosa, a existência de um real em jogo, um tal jogo que se realiza na *legência*, quando existe *legente*. Talvez pudéssemos mesmo pensar que, se há um real em jogo, esse é o preço que paga o *legente* para que se faça texto, pois, aí, encontrar é preciso e a impossibilidade é a medida. E, da precisão desse encontro textual, dir-se-á: “Sabe-se que se é *legente* quando o júbilo de existir e o ler se tocam”.⁵⁶ Entretanto, se o *legente* não existe, se não se realiza a *legência*, qual é a perda do leitor se não se dispõe a aceitar o “chamado a um combate, a um drama”,⁵⁷ na fluidez do limite “entre os prazeres do jogo e os perigos do poço”?⁵⁸

Escrevi “perda” a lembrar um filme de Marguerite Duras, *Le Camion*, de 1977, em que se ouve um encaminhamento à perda: “*Que le monde aille à sa perte, c’est la seule politique*”.⁵⁹ Ao mesmo tempo, escrevi perda, também, a evocar a abertura a que seria mobilizado o leitor do texto de gozo barthesiano⁶⁰ – isso, uma vez que, pela *textualidade*: “Desmunir-se é a regra do abrir”.⁶¹ Escrevi perda, ainda, confundindo-a

⁵⁴ BADIOU. *Para uma nova teoria do sujeito*, p. 45-46.

⁵⁵ LLANSOL. Carta aberta a Eduardo Prado Coelho.

⁵⁶ De acordo com o testemunho de um *legente*, José Augusto Mourão: “Sou um *legente* que escreve desde há uns anos já sobre Maria Gabriela Llansol com o sentimento de ter sempre vagueado por uma inextrincável linha de costa, portanto sem ter a presunção de alguma vez ter chegado a um terminal de mundos, sabendo que das ruínas da biografia não se pode erguer uma estátua, temendo ademais, e como Témia a impostura da língua, fiado apenas na ‘cordialidade’ do sentido (Tauler), no puro amor do ‘há’, na equivalência entre estética e ética, nada sabendo em definitivo, apenas entrevendo. Sabe-se que se é *legente* quanto o júbilo de existir e o ler se tocam. Ou quando o ‘Luar libidinal’ ou o ‘Sexo de ler’ nos move a querer, a ler, a pensar, a reconhecer a linhagem do vivo que não se restringe ao humano nem aos vivos. Por graça, não por artimanhas e denodados esforços.” MOURÃO. *O Fulgor é Móvel*, p.190.

⁵⁷ LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 18.

⁵⁸ LLANSOL. *Amar um cão*, texto não paginado.

⁵⁹ A frase é dita por Marguerite Duras e repetida por Gerard Depardieu. DURAS. *Le Camion*, 1977.

⁶⁰ A isso que chamei abertura, Barthes o diria como “estado de perda”. BARTHES. *O prazer do texto*, p. 20.

⁶¹ LLANSOL. *A Restante Vida*, p. 101.

com dor, pela recordação a um poema de Emily Dickinson: “Após uma grande dor [perda] sobrevém um sentimento formal”.⁶² Entretanto, perda ou ganho seriam indiferentes quando se está no campo do dom.⁶³ Apesar disso, talvez houvesse mais clareza em escrever “acesso” no lugar de perda ou ganho: a que tem acesso o leitor que não toma o texto de Llansol “por caminho transitável”, ou por travessia?

Nesse sentido, de se ter ou não acesso, não deixa de ser esclarecedor o contrato de leitura descrito por Augusto Joaquim, esposo de Llansol e segundo *legente* da *textualidade* – entendendo-se que a própria autora seria a primeira *legente*. Tal descrição se encontra em “O limite fluido” – posfácio à segunda edição do primeiro livro da autora, *Os pregos na erva*.

A este contrato chama-se estilo do autor, que é, na realidade, o lugar onde o autor vê o leitor, o lugar onde o coloca e onde este, por disposição, aceita ser colocado. Ninguém é obrigado a aceitar esse lugar, mas se o leitor não o ocupar, não vê. E se persistir em ler-fora-do-lugar, procederá a uma leitura irritada, porque está procedendo a uma distorção do “corpo”.

Há dois estilos, dois lugares, dos quais todos os outros, a meu ver, derivam. O primeiro é a verossimilhança, que consiste em aceder ao conhecimento pela ficção, pela metáfora do como-se. Neste contrato, se esgota quase inteiramente o romance, e o esgota, porque o leitor experiente já se encontra na posse de variada panóplia de o captar, e em vez de se deixar distrair, para poder ser “en-levado”, está captando a técnica dos meios empregues para o captar. Leitor e autor esgotam-se no contar histórias e a grande literatura degenera em artesanato honesto. O corpo torna-se um corpo de divertimento.

O segundo tipo de lugar, coextensivo do primeiro, mas muito mais raro, consiste em provocar no leitor um desejo de mais-real. Consiste em mostrar fulgurâncias-de-Belo tais que o leitor é levado a compartilhar o real que se desvenda no texto, mas sem intriga, sem apoio de identificação, sem ficção, mas em figuras.⁶⁴

Provocar. Convocar. Chamar. O encontro com a *textualidade* convida, dir-se-ia, a entrar para se avistar o “locus/logus”. A esse primeiro movimento do texto corresponde o movimento próximo do *legente*, acompanhar, acompanhar o desconhecido no texto, que refulge o desconhecido na vida, pois aí quem lê sabe da “áspera matéria do enigma”.⁶⁵ Acompanhamento a firmar-se no *pacto de bondade*, por

⁶² Trata-se de um lapso. Eis o verso de Emily Dickinson: “After a great pain, a formal feeling comes”. In: CASTELLO BRANCO. *A branca dor da escrita*. Três tempos com Emily Dickinson, p. 92.

⁶³ Recordo que Maurice Blanchot aproxima o desastre (a queda do astro) do dom: “le désastre est le don, il donne le désastre” (BLANCHOT. *L’écriture du désastre*, p. 13).

⁶⁴ JOAQUIM. O limite fluido, p. 184.

⁶⁵ LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 10.

“refúgios de uma inexpugnável beleza”,⁶⁶ pela “paisagem onde não há poder sobre os corpos”.⁶⁷ Desse acompanhamento ao desconhecido, quanto à mobilidade humana, nos falaria alhures Silvina Rodrigues Lopes.

Só a existência do sensível-perceptível-desconhecido pode mover o homem em direcção a algo fora de uma vontade de pura destruição ou domínio, porque ela indica a persistência das coisas para lá da sua utilização, que as supõe conhecidas e idênticas a si mesmas, meros objectos.⁶⁸

Nesse movimento de acompanhar o desconhecido, a identidade é colocada em risco. Em certo sentido, a identidade decorrente da indagação *quem sou?* – indagação que se espelharia, dentro de uma escrita representativa, na busca do personagem que o leitor poderia imaginar na sua vida. E que poderia ser um reflexo visível ou não durante o decurso da leitura, e, também, para além dele. Afinal, não sabemos ainda o que pode uma leitura.

Entretanto, parece ser necessário, igualmente, arriscar-se a identidade referenciada à outra indagação: “quem me chama?”.⁶⁹ Pois, se ao primeiro movimento do texto responde-se com essa inquisição acerca de identidade para a voz que chama, parece que nos encontraríamos em um ponto onde a visão depende da certeza de se saber quem fala? Mas, se, então, se tratar de uma voz vinda de outro lugar, alhures?⁷⁰

Frente a tais questionamentos, volto aos dois lugares de leitura acima caracterizados por Augusto Joaquim. Essa decisão de recusar o acontecimento do texto assinalaria o lugar da verossimilhança, conformado “ao conhecimento pela ficção, pela

⁶⁶ LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 25.

⁶⁷ LLANSOL. Para que o romance não morra, p. 121.

⁶⁸ Trata-se do ensaio “Escutar, nomear, fazer paisagens”, dedicado à poética de Sophia de Melo Breyner. LOPES. *Exercícios de aproximação*, p. 52.

⁶⁹ Llansol, em “O espaço edénico”, esclarece, com relação ao caminho aberto por seu texto, no tocante à busca de identidade relacionada à interdependência de ambas as indagações: “Para dizer de uma maneira crua, só o escravo pergunta quem é; o homem livre segue quem o chama. Segue, mas não pertence à voz que o chama. A identidade, a mais das vezes, é estritamente inútiel e acaba em papelada ou disco magnético de um computador qualquer. As pessoas, na sua maioria, encontraram esse dono, ao quererem saber quem são. Ao mesmo tempo – o que é extremamente triste – vivem uma vida inteira sem que ninguém chame por elas. Sabem quem são e não servem para ninguém. Ignoram que são chamadas a ser <<figura>> (LLANSOL. O espaço edénico, p. 151).

⁷⁰ Aponto para o ensaio de Maurice Blanchot que trata da obra de René Char, “A besta de Lascaux”. Nesse ensaio, Blanchot nos dirá da “palavra começante”, que seria aquela que se contrapõe à palavra socrática assegurada pela presença do interlocutor que Platão defende no *Fedro*. Assim, a “palavra começante”, associada à palavra sagrada e à palavra escrita, antes, indicaria, abriria espaço, pelo seu silêncio impessoal, ao que não se explica nem se justifica. BLANCHOT. *Uma voz vinda de outro lugar*.

metáfora do como-se”, em que a leitura se apoia na identificação e na intriga. Poderíamos conjecturar que há um pendor para a utilidade em causa nessa ordem de ler,⁷¹ no mínimo, a sutil manutenção da imagem de um único mundo apenas humano – mundo consignado aos limites “do esquema da narração e com ele de uma pragmática da transmissão do saber”.⁷²

Tratar-se-ia, assim, de se ler romances enquanto acúmulo de conhecimento, reconhecendo o conhecido, ou buscando recolher o que se prestaria a essa rubrica, através das situações narradas, enquanto o “corpo torna-se um corpo de divertimento”. Poderíamos arriscar pensar que esse “corpo de divertimento”, que não concede o olhar ao desconhecido, se embasa na memória do poder de reafirmar um único mundo humano. Reafirmação em que a metáfora possuiria um peso decisivo, se levarmos em conta o que Allain Robbe-Grillet chama de “analogias antropomorfistas”:

Com efeito, a metáfora não é nunca uma figura inocente. Dizer que o tempo é “caprichoso” ou que a montanha é “majestosa”, falar do “coração” da floresta, de um sol “impiedoso”, de uma aldeia “escondida” no fundo do vale, é, numa certa medida, fornecer indicações sobre as próprias coisas: forma, dimensões, situação, etc. Mas a escolha de um vocabulário analógico, ainda que simples, já faz mais do que prestar contas de dados puramente físicos, e aquilo que é dado a mais dificilmente pode ser levado apenas ao crédito das belas letras. A altura da montanha assume, quer se queira ou não, um valor moral; o calor do sol torna-se o resultado de uma vontade... Na quase totalidade de nossa literatura contemporânea essas analogias antropomorfistas repetem-se com muita insistência, demasiada coerência, de modo que não consegue deixar de revelar todo um sistema metafísico.⁷³

Poderíamos ver, então, nesse contrato de leitura em que “se esgota quase completamente o romance”, uma cláusula “panantrópica”⁷⁴ que rezaria a administração de “determinados conteúdos de civilização” conotados “com os Príncipes, com o poder, e com toda a trama de usos e costumes que determina que os seres humanos sejam impotentes e que os fantasmas e as ambições fantasiosas dos poderosos sejam para se

⁷¹ Fora dessa ordem, no lugar das *figuras llansolianas*, talvez pudéssemos considerar, com Barthes, que “a própria inutilidade do texto que é útil, a título de potlach”. BARTHES. *O prazer do texto*, p. 31. E, dessa consideração, observar que o *potlach* parece ser da ordem da perda. Assim, a respeito da retribuição a que fica convocado o donatário, Georges Bataille, na trilha do *Essai sur le don*, de Marcel Mauss, nos diz que: “Em certo sentido os presentes são retribuídos com usura. Assim a dádiva é o contrário daquilo que parecia ser: dar é perder, evidentemente, mas a perda aparentemente rende àquele que a faz” (BATAILLE. *A parte maldita*, p. 107).

⁷² LOPES. *Teoria da des-posseção*, p. 47.

⁷³ ROBBE-GRILLET. *Por um novo romance*, p. 39.

⁷⁴ ROBBE-GRILLET. *Por um novo romance*, p. 41.

realizar”;⁷⁵ cláusula que, por tais conteúdos administrados, “coloca imediatamente os animais, as plantas, a terra e os seus elementos, numa posição de instrumentos e de subordinados, face ao homem”.⁷⁶ Frente a esse mal-estar, Llansol escreve; escreve “Para que o romance não morra”, escreve “A boa nova anunciada à natureza” – em um esforço de trazer a natureza de volta, pois, se no texto do evangelho cristão a salvação anunciada se destina exclusivamente ao homem, o anúncio da boa nova llansoliana destina-se à natureza ameaçada pelo poder do homem.

Nesse sentido, talvez o texto llansoliano se aproxime daquele texto que, segundo Roland Barthes, “põe em estado de perda”,⁷⁷ pois, se os “determinados conteúdos de civilização” puderem conter “as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor”,⁷⁸ bem como “a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças”,⁷⁹ o texto de Llansol, ao leitor, “faz entrar em crise sua relação com a linguagem”.⁸⁰ Dessa crise, se se acompanha o texto, o *legente* existe, realiza-se a *legência* – e se realiza, passa a existir, em uma outra “ordem de ler”, à luz “fora da luz comum”, tal qual a experiência que podemos compartilhar em *Amar um cão*:

É esta relação de *alma crescendo* que se estabeleceu entre nós; é esta relação, fora da luz comum, que estabelece as diferenças que desempenham o papel de elementos perturbadores nos *hábitos de servir os afetos*: eu ia a dizer que, nesta ordem de ler, ler é nunca chegar ao fim de um livro respeitando-lhe a sequência coercitiva das frases, e das páginas. Uma frase, lida destacadamente, aproximada de outra que talvez já lhe correspondesse em silêncio, é *uma alma crescendo*. Eu não consigo abranger a infinitude do número e da harmonia das almas, nem o texto de um verdadeiro livro, Nem a terra de um jardim que se mantém há gerações.⁸¹

⁷⁵ LLANSOL. O espaço edénico, p. 141.

⁷⁶ LLANSOL. O espaço edénico, p. 141.

⁷⁷ BARTHES. *O prazer do texto*, p. 20.

⁷⁸ BARTHES. *O prazer do texto*, p. 21.

⁷⁹ BARTHES. *O prazer do texto*, p. 21.

⁸⁰ BARTHES. *O prazer do texto*, p. 21.

⁸¹ LLANSOL, *Amar um cão*, texto não paginado.

Observemos que, “nesta ordem de ler”, vislumbra-se uma ordem da infinitude e da harmonia do inacabado de cada dia, pois tratar-se-ia propriamente de se ler o inapreensível à compreensão, daquilo que decorre da mobilidade de um texto de fulgor. Nessa ordem do inacabado e do inapreensível, as frases se corresponderiam na dimensão do aberto, aproximadas a partir do afeto, uma vez que “a matéria prima do texto é o confronto/adequação dos afectos e da língua, sobre o solo de um lugar, que é sempre um corpo e uma paisagem falando-se”.⁸² Assim, é uma experiência de leitura que está em causa, ou seja, de se deslizar da *liberdade de consciência* para a possibilidade do acesso ao *dom poético*. Essas duas *figuras* correspondem à *narratividade* – o nome genérico do romance –, e à *textualidade* – a mutação que ocorre à *narratividade*, para que “um acesso ao novo, ao vivo, ao fulgor” nos seja possível.⁸³

Dessa forma, no decorrer das páginas que se seguem, pretendo retornar a essas *figuras*, com o intuito de expor uma leitura que se conceba dentro do registro llansoliano, registro da mobilidade dos corpos unidos a ler, o que concerne ao *belo*, ao *pensamento* e ao *vivo*, o triplo registro do afeto: “É neste triplo registo, o belo, o pensamento, o vivo, que os corpos se movem. É a esse triplo registo que chamo o *afecto*”.⁸⁴

⁸² LLANSOL. *Lisboaleipzig 2* – o ensaio de música, texto não paginado.

⁸³ LLANSOL. Para que o romance não morra, p. 120.

⁸⁴ LLANSOL. O espaço edénico, p. 146.

Ponto de desconforto

Peço-vos que atenteis neste ponto de partida:

nós estamos sempre a contar coisas uns aos outros.

A maior parte das vezes, são histórias de furor e de sangue. Sabe-se. Mas não sempre. Às vezes, acontece-nos como acontece aos amantes nus que falam de coisas anódinas, pequenas confidências em troca, enquanto se acariciam e se contemplam.

Nesse instante, os corpos brilham porque, nesse trânsito, a palavra aí existe, mas sem importância útil, e os corpos, sem que nós o saibamos, a absorvem — e fulgem.

Maria Gabriela Llansol

Há, assim, de fato, começos para além da morte da escritora. Começos que, em seu prosseguimento, escrevem-se para que o romance não morra, uma vez que “estamos sempre a contar coisas uns aos outros”; porém, o que se conta, na *textualidade*, se dá no trânsito em que os corpos brilham, onde a palavra aí existe sem importância útil. Começos acordados à afirmação que Llansol gostaria que sobrevivesse, conforme o discurso intitulado “Encontro-me no novo”, lido na atribuição do Prémio D. Dinis de 1985, conferido a *Um falcão no punho*: “Gostaria que sobrevivesse a afirmação que nós somos epifanias do mistério, e mistério que nos nossos balbuciantes se desenrola”.⁸⁵

Em meio a esses começos sobreviventes e afirmativos, encontra-se um começo acompanhado por uma apresentação, a qual, a meu ver, executa uma leitura do texto de Maria Gabriela Llansol pelo viés do “ler-fora-do-lugar”, como falava Augusto Joaquim. Penso mesmo se poderia dizer que tal apresentação se dá “na melhor postura perante os holofotes”.⁸⁶ Arrisco essa possibilidade de pensamento por observar que a referida apresentação escreve sobre a *textualidade*, não escreve com a *textualidade*. E, ao escrever sobre a *textualidade*, o faz sem admitir-lhe a possibilidade de mutação com relação à *narratividade*. Assim o fazendo, tal escrito parece pressionar a *paisagem* llansoliana para compreendê-la enquanto momento político de um país: a ditadura de Salazar.⁸⁷ Nessa feitura, pela fixação em obturar o aberto do caminho, daria a ver uma leitura sem *fulgor*, leitura sem *paisagem*, leitura sem a partilha do vivo.

⁸⁵ LLANSOL. *Lisboaleipzig 1* – o encontro inesperado do diverso, p. 85.

⁸⁶ LLANSOL. *Na casa de julho e agosto*, p. 149.

⁸⁷ Por essa ótica de uma apropriação patriótica da *textualidade*, seriam esclarecedoras as palavras de António Guerreiro, em ensaio de 1989, intitulado “As fábulas da História”, no qual faz uma

Dessa forma, cogito se tal ponto de vista estaria a revelar uma leitura totalitária, tal qual o contexto em que se decidiu fixar a *paisagem*. Assim, se essa leitura, como me parece, se pauta apenas pela compreensão intelectual – talvez procurando dispensar aquilo que pode não lhe ser bem-aceite: “algumas mutações estilísticas, algumas propostas poderosas de mutação do olhar”⁸⁸ –, tentarei aproximá-la da seguinte advertência de Roland Barthes:

Nada mais deprimente do que imaginar o Texto como um objeto intelectual (de reflexão, de análise, de comparação, de reflexo etc.). O Texto é um objeto de prazer. [...] Por vezes, entretanto, o prazer do Texto se realiza de maneira mais profunda (e é então que se pode realmente dizer que há Texto); quando o texto “literário” (o Livro) transmigra para dentro de nossa vida, quando outra escritura (a escritura do Outro) chega a escrever fragmentos da nossa própria cotidianidade, enfim, quando se produz uma *co-existência*.⁸⁹

Observo que Barthes propõe o prazer a partir propriamente do texto: “o prazer do Texto” – o que, à partida, permitiria prefigurar uma cena em que a potencialidade de leitura adviria da própria experimentação do texto e não do exercício de um poder de compreensão ou de apreensão de conteúdos que seriam transmissíveis por um saber literário, através da sequência contínua de uma narração.⁹⁰ Portanto, “imaginar” o texto apenas por um viés intelectual, parece ser bem diferente do que se abrir à experiência que o texto oferece. Tentarei, portanto, aproximar essa advertência aos dois lugares de leitura mencionados acima por Augusto Joaquim.⁹¹

apresentação crítica de *Da sebe ao ser*, de Llansol. Nesse ensaio, nos dirá: “A escrita torna quase irreconhecível toda a referência histórica, convertendo o aqui e agora empírico e nacional numa *atopia* e numa *acronia*. [...]. A comunidade surge assim como alternativa e resistência à *pátria*. [...]. A lei da comunidade é o nomadismo e o devir anónimo, a lei da pátria é a fixação e a distinção. Contra o *Livro da pátria*, este é o Livro da comunidade” (GUERREIRO citado por LLANSOL. *O Senhor de Herbais*, p. 79-80).

⁸⁸ Trata-se de outro discurso lido por Llansol em Paris, a 23 de outubro de 1988. *Lisboaleipzig 1*, p. 92.

⁸⁹ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, p. XIV.

⁹⁰ Silvina Rodrigues Lopes diz, com relação ao texto llansoliano, mas notadamente a partir de *Contos do mal errante*, sobre um movimento que desconstrói os mecanismos que unificam a narração, ao criar distância, ao tomar posição entre um destinador e um destinatário, fazendo com que essa “relação dual” absorva “um terceiro elemento”, abrindo caminho a um exercício de “experimentação do saber”: “A introdução de um terceiro, sendo a possibilidade do segredo, é também a da confiança; é o afastar-se do esquema da narração e com ele de uma pragmática da transmissão de saber, que oscila entre o mito e a história, encaminhando-se para uma prática da experimentação do saber” (LOPES. *Teoria da des-posseção*, p. 47).

⁹¹ JOAQUIM. O limite fluido, p. 184.

Então, a seguirmos essa aproximação, haveria um lugar de leitura que leva à vida, à transmigração do texto para dentro da própria vida de quem lê. Enquanto o outro lugar de leitura, em se tratando da *textualidade*, deprimiria.

Assim, cogitemos que o que deprime – o lugar de leitura de onde não se acompanhou a mutação do olhar, a mutação da *narratividade* para a *textualidade* –, esse tal lugar de leitura deprimiria por pressão da própria disposição de leitura. Disposição esta que se apresenta antes do texto, e não na frontalidade dos afetos que o texto convoca. Se podemos vislumbrar que o texto llansoliano convoca vazios a serem abordados, pela tessitura que não oferece identificação, naquilo que convida a uma prática de despossessão, talvez possamos vislumbrar que esse deprimir se dá por possessão – estar possuído pela ideia de um único mundo estético: o do poder, poder lavrado pela *narratividade*, pela estética realista. Dessa forma, poderíamos pensar que se trata de padecer pelo poder, do padecimento contraído em uma estética, como quem padece de uma doença – *acromatópsia emocional adquirida*.⁹²

Entretanto, cogitemos também, em contrapartida, que esse co-existir barthesiano poderia ressoar aqui como em *busca da troca verdadeira*,⁹³ no movimento de compartilhar uma *língua sem impostura*⁹⁴ – onde “a beleza da cor e da forma é a

⁹² A respeito da estética cor de cinza, ver LLANSOL. *O Senhor de Herbais*, de onde destaco o seguinte trecho, presente em uma nota, com relação à *acromatópsia emocional adquirida*: “A prosa realista é extremamente fatigante. Há anos (creio que num *Público* de 1990, mas não estou certa), li um artigo de Oliver Sacks sobre um pintor que perdera grande parte de sua visão. Conseguia ver objetos mínimos a uma distância razoável, mas não conseguia ‘ver’ as cores. Passara a viver num mundo cor de cinza. Tomei nota do nome da doença, num dos meus cadernos – acromatópsia cerebral adquirida. Do ponto de vista da minha sensibilidade, o realismo, forma literária dominante, surge-me como uma acromatópsia emocional adquirida. Ele, que fora um pintor centrado na fruição da cor, passara a ver as suas próprias telas como coisas ‘sujas’, lixo, com brancos muito descoloridos e negros desagradavelmente impuros e falsos. Não conseguia ter relações sexuais. Os corpos pareciam-lhe estátuas cinzentas. A pele só podia ser cor de rato. [...] O seu mundo já não era sequer a preto e branco. Era um mundo moldado a chumbo. Os testes a que foi submetido (paradoxalmente, ditos ‘mondrians’), revelaram que o seu problema residia na lesão que afectara o corte da associação visual. Se bem compreendi, falhava a construção da percepção da onda. E, com esta falha, soçobrava a sua capacidade de olhar o mundo com memórias visuais, com imagens, com desejos, com expectativas. Mudara de universo emocional. LLANSOL. *O Senhor de Herbais*, p. 48. Conferir a dissertação de mestrado de João Alves Rocha Netto: *A beleza da forma e da cor é a santidade das árvores: a figura, a cena fulgor e a paisagem em Maria Gabriela Llansol*.

⁹³ Aponto para “Em busca da troca verdadeira”, terceira seção do livro *Onde vais, drama-poesia?*, p. 49-154.

⁹⁴ A esse respeito, Llansol esclarece a Lucia Castello Branco: “Veja bem, a língua é uma impostura. Tudo aquilo que estamos aqui a falar é uma impostura. Mas é possível, em algum momento, atingir a linguagem, a língua sem impostura. É isso que o meu texto quer” (LLANSOL por CASTELLO BRANCO. Encontro com escritoras portuguesas, p. 108). Retornarei a essa citação, no intuito de tentar articulá-la com mais clareza adiante.

santidade das coisas”⁹⁵ – que nos convida, pela sua abertura, a adentrar, a conviver esteticamente, a viver junto – dir-se-ia em uma inconfessável comunidade de absolutamente sós;⁹⁶ por essa via, seria possível “um acesso ao novo, ao vivo, ao fulgor”, no propósito de *fazer de nós vivos no meio do vivo*. Como a própria escritora esclarece, através do testemunho de outrem, em “Para que o romance não morra”:

Permitam-me que cite o testemunho de outrém:

“É verdade que estes textos me fascinam, mesmo quando não estou certo de os entender perfeitamente (melhor: sobretudo quando não estou certo). É verdade (creio) que estes textos fascinam tanto Maria Gabriela Llansol como a mim próprio. É o facto de neles se desarmar toda a autoridade de um autor que os torna simultaneamente precários, vulneráveis e deslumbrantes. Qualquer leitor pode bater à Porta e entrar. O que o aguarda é apenas a serenidade e a justeza das coisas evidentes: pão, água, o convívio com as plantas e os animais, alguma luz mesmo de noite, alguma noite no corpo da própria luz. E o amor como partilha do mais difícil”.⁹⁷

Desse modo, por esse testemunho, está-se a falar de textos que convocam uma leitura que não passa sem o desconhecido, uma vez que não se inscreve em uma ordem de certezas estabelecidas, na qual poderíamos compreender tudo.⁹⁸ Isso porque, pelo próprio movimento da *textualidade* – desarmar-se, em exercício de des-possuir a “autoridade de um autor”, com vistas à mais difícil das partilhas –, encontramos-nos em face de textos “precários, vulneráveis e deslumbrantes”, textos de fascínio e não de

⁹⁵ LLANSOL. *O Senhor de Herbais*, p. 48.

⁹⁶ A respeito dessa afirmação, utilizo como apoio o seguinte trecho em que Lucia Castello Branco se refere a um precioso ofício, aquele do *legente*: “Este o ofício do legente, o trabalho do *sexo de ler*: fazer do traço [de Llansol] uma linha contínua – *linhagem* – sem que cada traço dessa linha – cada figura, cada legente – perca a sua dimensão de *absolutamente só*. Este o sentido inconfessável de uma comunidade em Llansol: ser só, em comum, em comum-idade, na experiência do tempo fora do tempo” (cf.: CASTELLO BRANCO. *Nuvens de pensamento branco*, p. 245). Com relação ao conceito de “comunidade” na obra llansoliana, remeto ao primeiro capítulo da dissertação de mestrado de Marilaine Lopes Silva, “Território e comunidade em Maria Gabriela Llansol” (cf.: SILVA. *Texto, lugar que viaja: território, comunidade e transmissão em Franz Kafka e Maria Gabriela Llansol*, p. 17-43).

⁹⁷ LLANSOL. *Para que o romance não morra*, p. 118.

⁹⁸ A esse respeito, de uma suposta compreensão total, ou antes, da impossibilidade de se dizer toda a verdade, algumas páginas adiante veremos uma aproximação entre a *textualidade* e a escrita feminina, conforme *A traição de Penélope*, de Lucia Castello Branco.

sedução, cuja palavra forte, nos é dito, é o convívio, ao qual Llansol nos convida – convívio estético.⁹⁹

— Chegou o momento de sair da História e ir viver no mundo de seiscentos milhões de anos — disse-nos sem usar qualquer forma de expressão. Estava envolto por uma grande quantidade de espécies, ele próprio era uma espécie rara; vivia só com essas espécies múltiplas, numa casa dando para um jardim, num jardim dando para uma casa. De cada espécie não havia mais do que um exemplar, e reconhecia-se à diferença a mesma evidência que ao indício.¹⁰⁰

Ponto cego às *figuras* no espelho da verossimilhança

A repousar à beira do lago, acabou por sorrir; alguém passara como uma ilusão, num barco e remando – uma sombra por conhecer; ouvi o rumor da água e dos remos no esforço da impulsão. Sobressaltou-se, seria Nietzsche?; o mesmo barco passou de novo. Olhou frontalmente a firmeza da sombra, sobretudo a cabeça, onde só se distinguem os cabelos. Ouvia o rumor da voz: “Semivivos que me cercais, e me encerrais numa solidão subterrânea, no mutismo e no frio do túmulo; vós, que me condenais a levar uma vida que mais valia chamar morte, voltareis a ver-me, um dia. Depois de morto terei a minha vingança: sabemos voltar, nós, os prematuros. É um dos nossos segredos. Voltarei vivo, mais vivo do que nunca.”

Maria Gabriela Llansol¹⁰¹

Há, assim, convivas e convivas, cada um em sua diferença, pois é urgente para o que o texto convida: algum conviva perceberá que é chamado a tornar-se um *hóspede de rara presença*, ou *figura*. Enquanto outro, talvez, seja aficionado em identidades. Assim, espacemos a leitura: há o texto, há a *textualidade*, e, arrisco, esta última há com vida.¹⁰²

⁹⁹ Conforme “O Aestheticum Convivium”, em: LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 27-38. Entretanto, como nos recorda António Guerreiro, em Llansol a afirmação de uma estética, traz consigo a afirmação de uma ética: “não podemos ignorar que há [...] a afirmação de uma *ética* que tem tanto a ver com as formas de conhecimento como com um programa de vida. As referências a Lévinas e Spinoza não surgem aí por acaso”. GUERREIRO. O texto nómada de Maria Gabriela Llansol, p. 68.

¹⁰⁰ LLANSOL. *Na casa de julho e agosto*, p. 19.

¹⁰¹ LLANSOL. *O livro das comunidades*, p. 11.

¹⁰² Com esse espaçamento, procuro remeter a uma preciosa citação de Lucia Castello Branco, onde a ensaísta nos esclarece a respeito da travessia que não advém exatamente no texto, mas em seu movimento expandido, a *textualidade*: “Em Um falcão no punho, Llansol nos adverte: ‘o texto é a mais curta distância entre dois pontos’. Aqui já se assinala um gesto em direção a uma possível travessia da escrita, efetuada através do texto. Mas, se o texto é a linha que demarca essa travessia – ‘o texto, lugar que viaja’ – a travessia, ela mesma, não se dá exatamente no texto, mas em seu movimento: a *textualidade*. Mais expandida que o texto, menos localizável que o texto, a textualidade

No ano de 2017, quando se completou quarenta anos da publicação de *O livro das comunidades* – o livro ou jogo fundador¹⁰³ –, comemorou-se a data com a publicação em inglês da primeira trilogia, apresentada pelo biógrafo americano de Clarice Lispector, o qual, talvez pela ortodoxia de sua prática biográfica – peculiaridades dos investigadores de correspondências: “vontade de devassa (vontade de verdade)”,¹⁰⁴ parece não partilhar “de uma concepção de escrita em ruptura com a ideia de utilização da linguagem enquanto instrumento transparente de representação da realidade ou enquanto seu espelho”.¹⁰⁵ Dessa forma, revelaria, a meu ver, a disposição de ler a *textualidade* por uma ótica preponderantemente verossimilhante e, em decorrência – como procuro evidenciar aqui, a partir do pensamento llansoliano –, realizar uma leitura a serviço do poder e da glória.¹⁰⁶

Ou não seria? Em seu texto de abertura da trilogia, denominado “A poeta do póstumo”,¹⁰⁷ o crítico parece se expressar através de um matiz de ressentimento quanto ao desconhecido do texto llansoliano, quanto àquilo “cujo apelo é inseparável de uma indecifrabildade radical”.¹⁰⁸ Talvez pudéssemos aproximar essa leitura, que me parece ressentida, de uma leitura por demais habituada a certos tipos de textos, daqueles que Silvina Rodrigues Lopes, no primeiro capítulo de seu livro *Literatura, defesa do atrito*, chama de “textos pragmáticos”:

[...] quando num texto domina o que é da ordem do pragmático é possível reconhecer nele várias funções e desenvolver estratégias que lhe são apropriadas e que visam desde o conhecimento ao divertimento. Este tipo de textos situa-se no campo do verosímil e supõe uma relação de domínio do estranho – o entendê-lo apenas como o que ainda se desconhece –, a qual consiste na anulação dos seus perigos ou aproveitamento das suas potencialidades (conhecimento, moralização, propaganda, etc.).¹⁰⁹

é capaz, então, de ‘abordar o real que há-de vir ao nosso corpo de afectos’ (CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p. 74).

¹⁰³ LOPES. *Exercícios de aproximação*, p. 197.

¹⁰⁴ LOPES. *Literatura, defesa do atrito*, p. 136.

¹⁰⁵ LOPES. *Exercícios de aproximação*, p. 188.

¹⁰⁶ Ver BLANCHOT. O poder e a glória.

¹⁰⁷ MOSER. “A poeta do póstumo”, texto não paginado.

¹⁰⁸ LOPES. *Literatura, defesa do atrito*, p. 11.

¹⁰⁹ LOPES. *Literatura, defesa do atrito*, p. 20.

Em contrapartida, a *textualidade*, que convoca à leitura *entre os prazeres do jogo e os perigos do poço*,¹¹⁰ poderia ser vista ao lado dos textos não pragmáticos. Por essa via, observemos se não seria pela frontalidade dos afetos que as *figuras* se constroem, ou não se constroem, a cada leitura; uma vez que ao *legente* caberia a tarefa de recolher o que resta sem identificação, pois o vórtice (afeto: corpo), penso, absorveria categoricamente o sujeito, não lhe permitindo identificar-se seja a personagens, seja ao narrador unário – os quais não há. Vejamos, então, em que medida se dá a mutação ocorrida a partir de *O livro das comunidades*, através deste fragmento de *Um falcão no punho*, intitulado “Génese e significado das figuras”:

À medida que ousei sair da escrita representativa em que me sentia tão mal, como me sentia mal na convivência, e em Lisboa, encontrei-me sem normas, sobretudo mentais. Sentia-me infantil em dar vida às personagens da escrita realista porque isso significava que lhes devia igualmente dar a morte. Como acontece. O texto iria fatalmente para o experimentalismo inefável e/ou hermético. Nessas circunstâncias, identifiquei progressivamente <<nós construtivos>> do texto a que chamo figuras e que, na realidade, não são necessariamente pessoas mas módulos, contornos, delineamentos. Uma pessoa que historicamente existiu pode ser uma figura, ao mesmo título que uma frase (<<esse é o jardim que o pensamento permite>>), um animal, ou uma quimera. O que mais tarde chamei cenas fulgor. Na verdade, os contornos a que me referi envolvem um núcleo cintilante. O meu texto não avança por desenvolvimentos temáticos, nem por enredo, mas segue o fio que liga as diferentes cenas fulgor. Há assim unidade, mesmo se aparentemente não há lógica, porque eu não sei antecipar o que a cena fulgor contém. O seu núcleo pode ser uma imagem, ou um pensamento, ou um sentimento intensamente afectivo, um diálogo.

Acontece, contudo, que há entre estes núcleos uma identidade formal (daí a importância formal dos meus textos, até ao nível gráfico) e que eu identifico pelo vórtice que provocam em mim. Quando um leitor reage da mesma maneira, esse vórtice confirma-se, e o nó construtivo adensa-se.¹¹¹

Entretanto, antes de prosseguir, quero retomar a citação de Silvina Rodrigues Lopes. Assim, se o campo do verossímil limita as possibilidades do romance, através de “uma relação de domínio do estranho”, não seria propriamente a partir desse campo

¹¹⁰ LLANSOL. *Amar um cão*, texto não paginado.

¹¹¹ LLANSOL. Génese e significado das figuras, p. 130-131.

dominador que poderíamos ler tais fragmentos do prefácio da trilogia vertida para o inglês?

Todos neste livro estão mortos. Não porque tenham vivido no passado, ainda que de fato tenham: Friedrich Nietzsche morreu há muito tempo; são João da Cruz idem, bem como o protestante radical Tomás Müntzer, decapitado no século 16. [...]

Na biografia ou na história — para não dizer em nosso entendimento comum —, a morte circunscreve a vida. Mas, na trilogia *Geografia de rebeldes*, a morte quase não chega a alterá-la. Müntzer carrega por aí a sua cabeça decepada, enquanto participa plenamente de tudo o que se possa chamar de “ação” no desenrolar do livro; [...]

Os nomes dos personagens estão tão pouco atados a seus corpos quanto as partes destes corpos estão atadas entre si. [...] frases rompem-se em fragmentos, fraturando as construções esmeradamente “lógicas” que, ao menos na literatura, esperamos que liguem um pensamento a outro.

[...]

Os escritos de Llansol também ilustram os perigos de abolir a estrutura do romance tradicional. No romance, o leitor — e ela sempre teve pelo menos alguns leitores, especialmente depois de seu retorno a Portugal — precisa saber de algum modo onde está, quem está falando, compreender por que aquela história está sendo contada, se é que há alguma: isto é, se aquilo chega a ser um romance.¹¹²

Seria perceptível, já no início desse prefácio, uma necessidade de esconjurar o aparentemente óbvio, para que não se revele desmesuradamente estranho?¹¹³ E isso em nome da história, da biografia e do senso [entendimento] comum — uma nova trindade, a qual, ao apregoar tais sentenças, permite persignar-se contra os perigos da abolição da “estrutura do romance tradicional”?¹¹⁴ Assim, em seu afã de atestar a morte de todos no livro, explicando que a morte circunscreve a vida, parece decidir não ver o que “neste

¹¹² MOSER. “A poeta do póstumo”, texto não paginado.

¹¹³ Conferir o estranho enquanto familiar, segundo a noção freudiana de *unheimlich*, presente no ensaio intitulado “O estranho”, no qual podemos ler que: “acontece com frequência que os neuróticos do sexo masculino declaram que sentem haver algo estranho no órgão genital feminino. Esse lugar *unheimlich*, no entanto, é a entrada para o antigo Heim [lar] de todos os seres humanos, para o lugar onde cada um de nós viveu certa vez, no princípio. Há um gracejo que diz ‘O amor é a saudade de casa’; e sempre que um homem sonha com um lugar ou um país e diz para si mesmo, enquanto ainda está sonhando: ‘este lugar é-me familiar, estive aqui antes’, podemos interpretar o lugar como sendo os genitais de sua mãe ou o seu corpo. Nesse caso, também o *unheimlich* é o que uma vez foi *heimisch*, familiar [...]” (FREUD. O estranho, p. 262).

¹¹⁴ Nesse sentido, se o romance canônico se estrutura precisamente por convenções — entre elas, o discurso biográfico, o histórico e o que fomenta concordância, o endóxico —, seria importante observar os dois pressupostos ou regras de construção que Silvina Rodrigues Lopes vê na gênese do texto de *O livro das comunidades*, que inaugura a *Trilogia de rebeldes*: “[...] não subordinação à convencionalidade dos discursos ou das imagens, não-subordinação à consciência como síntese linearizante. Trata-se de duas regras da construção poética que não são apenas aceites enquanto tais mas submetidas a um pensar que lhes amplia os contornos, no sentido de expor a sua consonância com uma disposição mais vasta segundo a qual tudo se relaciona — o literário e o não-literário, coisas vegetais, animais, humanos ou ideias” (LOPES. *Exercícios de aproximação*, p. 188).

livro” aponta para uma estética, a estética do fulgor, da qual se extrai este pensamento: “Não penso em Nietzsche ou Copérnico como vivos nem mortos. Penso que, para atravessar o tempo, eles de fato não podem estar nem vivos nem mortos, e, portanto, não podem estar sujeitos a uma lei de acabamento da própria vida...”¹¹⁵

Nesse sentido, estaria subjacente a essa prédica a vontade de continuidade, de narrador unário, de personagens, de verossimilhança, de ficção, aos quais recorrer para resguardar-se das intensidades dos “módulos, contornos, delineamentos”, cujo “núcleo pode ser uma imagem, ou um pensamento, ou um sentimento intensamente afectivo, um diálogo”?¹¹⁶ Expressão de uma recusa à experiência de leitura pelos afetos – que provocam o vazio, o vórtice, o qual confirmaria o nó construtivo ou *figura*? Recusa ao convívio estético, ao vivo?

Guardemos as perguntas e ouçamos as palavras da escritora em seu diário *Finita*:

A narrativa que a estas páginas vai estando subjacente não precisará, finalmente, de ficção. Será um livro póstumo, ou um livro antigo, e chamar-se-á, referindo-se a uma mulher, **Biografia**. Não por eu ser escritora, ou uma mulher que dá testemunho; mas por ter nascido ser vivo. Que eu fale sem enigmas, com a clareza e a sinceridade que descansam os espíritos.¹¹⁷

A palavra negritada acima é biografia. Porém, biografia que se refere ao vivo – *figura* importante que não remeteria a vivos ou mortos. Nesse sentido, procuro cogitar a possibilidade de considerar a própria grafia llansoliana enquanto vivo – deslocada que se encontra do campo da ficção, campo este que é o da metáfora, ou do “como se”:

Quando me perguntam se escrevo ficção tenho vontade de rir. Ficção? Personagens que acordam, dormem, comem? Não, não tenho nada a ver com isso. Para mim, não há metáforas. Uma coisa é ou não é. Não existe o *como se*. O que eu escrevo é uma narrativa, uma só narrativa que vou partindo, aos pedaços.¹¹⁸

Assim, a *textualidade*, mutação da *narratividade*, trataria propriamente de uma tessitura do vivo. A escrita não se confina ao limite de cada livro, mas confia a

¹¹⁵ LLANSOL citada por CASTELLO BRANCO. Encontro com escritoras portuguesas, p. 109.

¹¹⁶ LLANSOL. *Um falcão no punho*, p. 131.

¹¹⁷ LLANSOL. *Finita*, p. 186.

¹¹⁸ LLANSOL por CASTELLO BRANCO. Encontro com escritoras portuguesas, p. 109

pluralidade dos livros à singularidade do texto. Texto que se aproxima da acepção rigorosa que Barthes dá ao termo.¹¹⁹ Vejamos aonde nos leva.

A mutação se dá a partir de *O livro das comunidades*, e surge o como um fazer que rompe com a continuidade narrativa, aproximando-se de uma lógica do fragmento, uma vez que não prescinde do silêncio nem da convocação do leitor (*legente*).¹²⁰ Configura-se aí um fazer que se insere na ordem da experiência, na ordem do *encontro inesperado do diverso* que essa experiência promove, fora da caução da “transparência do sentido”.

Em oposição à continuidade e transparência do sentido, a experiência é dispersa e sem garantias – improvável, no duplo sentido de dela não haverem provas (pois só ela é a prova) e de não caber em qualquer previsibilidade, participando sempre do inesperado, da surpresa.

Herberto Helder escreve:

“A experiência é uma invenção.

Sou um registo vivamente problemático. A memória é improvável. A biografia é uma hipótese cuja contradição não esgota. E quando uma criatura não atinge as garantias da sua criação, não encontra provas da sua existência. Poderia escrever cem relatos diversos. Neste sentido, seriam todos falsos. Mas seriam verdadeiros, por serem uma invenção viva.”

Dizer que a experiência é uma invenção não é aqui mais uma vez remeter a literatura para o domínio das ficções que se separam da dita “vida real” – fábulas, apenas –, mas afirmar que a experiência de cada um, na sua absoluta singularidade, é uma escrita: não uma memória que se acumula e actualiza carregando o presente como um peso morto que o determina, mas sim um “registo vivamente problemático” [...]. Desse modo só pode provocar o desajuste da representação: todos os relatos da experiência são falsos no sentido de não poderem ser comprovados, porque nenhum é necessariamente verdadeiro. Mas esta ausência de relato necessariamente verdadeiro faz com que cada um possa ser verdadeiro.¹²¹

Desse modo, talvez a experiência da leitura da “invenção viva” do poeta nos apontasse o caminho de uma busca de verdade. Por essa via, se, no excerto de *Finita* citado acima há uma mulher, há uma biografia, há um livro póstumo, seria preciso escutar a singularidade de tais palavras. Procuremos, então, observar nelas um tom de “uma escrita que não seria a da impostura”. Nesse sentido, proponho resguardar a

¹¹⁹ Remeto ao ensaio de Roland Barthes, publicado em 1971, na *Revue d'Esthétique*: “Da obra ao texto”. In: BARTHES. *O rumor da língua*, p. 65-75.

¹²⁰ Segundo João Barrento, o fragmento “tem uma lógica interna própria, conta com o leitor e as possibilidades comunicativas do silêncio, parece aproximar-se mais daquele secreto desejo, que partilha com o ensaio, de se reduzir ao caroço, núcleo duro, pérola, só do rizoma, ponto de fuga” (BARRENTO citado por CASTELLO BRANCO. *Chão de letras*, p. 21).

¹²¹ LOPES. *A legitimação em literatura*, p. 460.

abordagem da mulher para algumas páginas adiante. Quanto à biografia, que estaria subjacente à vida enquanto experiência, experiência de uma escrita que borraria os limites entre vida e obra, prescindindo, como foi dito, de ficção, atentemos ao ponto ardente de grafia que, em um exercício de aproximação entre Llansol e Clarice Lispector, Lucia Castello Branco nos dá a ver, convocando em sua leitura o pensamento de Roland Barthes em *O prazer do texto*:

A ideia de uma salvação através da língua (que pode ser lida, também, em seu avesso: como uma perdição através da língua) atravessa toda a obra de Llansol. E constitui um texto de estranha densidade poética, que arrebatava o leitor no ponto mesmo em que o faz entrar em estado de perda, numa relação de crise com a linguagem. É exatamente nesse ponto de perda, ou de crise da linguagem, que a *escritura* de Llansol parece produzir um curioso entrecruzamento entre *vida* e *obra*, diferente do que comumente se vê na Literatura – a obra como um reflexo, um espelho da vida –, mas antes como o seu oposto: a vida como um texto, como uma *escritura*. No sentido inverso a Clarice Lispector – que dizia: “Não quero ser autobiográfica. Quero ser *bio*” –, Maria Gabriela Llansol parece dizer: “Não quero ser autobiográfica. Quero ser *grafia*”.¹²²

Nesse sentido, arrisco dizer que a expressão “diferente do que comumente se vê” poderia ser aproximada de uma *figura* llansoliana: *fora da luz comum*.¹²³ Dessa forma, seria preciso ver também *fora da luz comum* a questão do livro póstumo acima mencionado. Observemos, então, as palavras da escritora, em seu livro *O Senhor de Herbais*, publicado em 2002: “O que escrevi (e ainda escreverei) vivo-o como obra póstuma. A sua longevidade ultrapassa a minha. Terá de existir por si própria. É assim”.¹²⁴ Assim, ao póstumo vem se juntar o *vivo*, o *vivo* da experiência, entretanto, também o *vivo* que viria da decisão de leitura, decisão que vem do futuro, do *legente*.¹²⁵ Decisão que, pela imparidade da des-posseção que convoca a *textualidade*, deveria ser tomada *fora da luz comum*, ao modo de um “absolutamente só” – como se pode ver neste outro fragmento de outro livro, *Onde vais, drama-poesia*?

¹²² CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p. 47.

¹²³ LLANSOL. *Amar um cão*, texto não paginado.

¹²⁴ LLANSOL. *O Senhor de Herbais*, p. 95.

¹²⁵ LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 134.

o drama-poesia está prestes a falhar,
 seja qual for o nome que lhe dê, não poderá chamar seu ao que
 pertence à ordem da conjugalidade, nem o seu corpo acredi-
 taria, se o dissesse pelo contrário
 talvez houvesse uma palavra, [...] talvez houvesse um nome, mas esse nome seria um absoluta-
 mente só na sua ordem semântica, e absolutamente só ficaria a
 boca que o dissesse¹²⁶

Ponto fora de simetria

Olho para as minhas mãos e acho leve o lápis, leves a
 teclas da máquina de escrever. Como é tão leve
 atravessar as várias estéticas do mundo... fazendo
 apenas atenção para não tropeçar em certezas,
 escolhos e quimeras.

Maria Gabriela Llansol

Entretanto, reparemos que *fora da luz comum* não deixa de anunciar o sair da
 simetria. Simetria, palavra cuja etimologia indica uma medida comum,¹²⁷ que procuro,
 aqui, aventar enquanto medida tomada para regar o ver, para não deixar ver além da
 imagem de um único mundo estético. Dessa forma, em “*O Aestheticum Convivium*”,
 leremos:

Viver com as imagens é a nossa arte de viver. Reparem, sem o seu
 fulgor não saímos da simetria. E nesta nada vemos. Vamos
 presumir uma saída. Veremos o que o nosso sexo sonha. E este
 sonha apenas a parte da simetria que lhe cabe. A outra parte
 pertence à imagem que vai tomando vida. Avançamos para ela e ela
 avança sobre nós. Esse movimento torna-nos obsessivos e
 inconstantes. Não podemos viver sem ele, mas a imagem não se
 mantém fixa. O fulgor desloca-se. Não podemos desejar o novo e
 querê-lo sem surpresa. Começa a irradiar do sexo e alteia-se. Do
 aqui evolui, difunde-se por todo o há que possamos admitir.¹²⁸

Por esse campo desmedido que evolui do aqui e “difunde-se por todo o há que
 possamos admitir”, que se dá a ver à saída da simetria, penso se poderíamos pois
 admitir que, com relação à *textualidade*, há as leituras que veem a partir do sair da
 simetria e, também, aquelas que não veem por essa via. Estas últimas, que parecem
 decididas a ver apenas pelo viés da simetria, no advento das leituras, ousou cogitar,

¹²⁶ LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 96-97.

¹²⁷ Do grego *συμμετρία* (de *σύν* “com”, “junto” + *μέτρον* “medida”). GALVÃO. *Vocabulário etimológico, ortográfico e prosódico das palavras portuguesas derivadas da língua grega*, p. 546.

¹²⁸ LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 34.

tratar-se-iam de leituras que vêm, mas que não convêm com esse caminho aberto. Nesse sentido, arrisco recordar uma *figura* recorrente em *Onde vais, drama-poesia?: sim e não assim*.¹²⁹ Um “sim” de afirmação frente ao inexorável – de fato, as leituras vêm a público –, mas um “não assim” justo com o texto – de fato, algumas leituras não veem com o texto.

Tal conjectura advém pelo que procuro ver enquanto responsabilidade, responder pela pujança de absolutamente só, responsabilidade através da qual a autora faz frente a uma comparação mencionada pela escritora Maria Velho da Costa, entre sua estética e aquela praticada por outra escritora, Augustina Bessa-Luís. Assim, observemos-lhe a resposta dada mais tarde, através das notas do segundo capítulo de seu livro *O Senhor de Herbais*.

Essa resposta principia por mencionar que, nos jornais *Expresso/Cartaz* e *Público/Mil folhas*, a autora havia lido maravilhada as entrevistas de Manuel Gusmão, a respeito do lançamento de seu livro de poemas *Teatros do tempo*, publicado em 2001.

Maravilhou-me vê-lo <<pensar literatura>>, que é aquilo que fazemos, oposto *àquilo* (os objectos de poder) em que O Senhor de Herbais transformava, ano após ano, a vantagem competitiva que havia conquistado sobre os seus vizinhos criadores de gado.¹³⁰

Nesse ponto, penso ser importante referir aqui que o Senhor de Herbais comparece enquanto *figura* no livro *O Senhor de Herbais*,¹³¹ *figura* que, presumo, estaria sobreimpressa a algum comerciante abastado que poderia ter construído e morado na casa física que Llansol habitou em Herbais. Nesse sentido, a citação acima, em que lemos o depoimento da escritora quanto ao “pensar a literatura” em oposição aos “objectos de poder” transformados pelo Senhor de Herbais, parece-me, neste momento, poderia ser transcrita, em termos llansolianos, como *corp’a’screver* x *corp’a’mercadar*¹³² – pensando-se aí no *corp’a’mercadar* enquanto, também, lavrado

¹²⁹ LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p.125.

¹³⁰ LLANSOL. *O Senhor de Herbais*, p. 45.

¹³¹ Livro cuja capa, feita a partir de fotografia dos anos de 1920, por Fernando Mateus, mostra, em um tipo de tratamento que não desfaz o realismo da imagem, o pai de Maria Gabriela Llansol. Enquanto em *Onde vais, drama-poesia?*, a capa é feita pelo mesmo *designer* gráfico a partir de uma fotografia da mãe de Llansol, da década de 1940, porém, nessa capa, já há todo um tratamento figurativo dado à imagem fotográfica.

¹³² “Não conto com a resposta do Senhor. [...]. Apenas um silvo acompanhado de um gesto, culpa ou mando, lhe teria saído daquele corp’a’mercadar”. Trata-se da nota de número 1 do quarto capítulo do livro *Da sebe ao ser*, quando Llansol se despede da *figura* de Jane Austen. LLANSOL. *O Senhor de Herbais*, p. 77.

pela estética “de cinza”, ou realismo, em uma reversibilidade entre corpo estético e corpo factual: “É o realismo que prolonga com detalhes os golpes rápidos do estilete da dor humana”.¹³³

Retornei à resposta de Llansol. Parece que esta se refere a alguma matéria publicada algumas semanas antes das entrevistas de Manuel Gusmão acerca do seu livro, matéria que veio a público em algum dos jornais supracitados, e que a teria deixado perplexa com relação à afirmação insistente da outra escritora quanto a seus supostos “objectos insólitos”.

Já as afirmações de Maria Velho da Costa, umas semanas antes, creio, me deixaram perplexa. Não por dizer que há em mim um pendor para seguir o som, em detrimento do sentido. É perfeitamente verdade. A linguagem estética também <<sabe>>. Por que não segui-la, e <<ver onde nos leva a escrita?>>. O sentido é um resultado conceptual, embora produzido por <<conceitos estéticos>> que crio ad hoc em função da finalidade desdobrativa que me é sugerida pelas imagens com que trabalho. Na realidade, trabalho pouco com emoções. Reparo ainda que o sentido apontado pelos conceitos de tipo filosófico ou científico raramente abrem caminho ao legente. Regra geral, e no melhor dos casos, dão-lhe apenas perplexidade. Estou a pensar num filósofo que, posto perante a morte súbita do filho jovem de uma amiga comum, me dizia que a morte era, para a filosofia, um <<impensável>>. Não o que me deixou perplexa foi a insistência nos <<meus>>objectos insólitos. Quando desdobramos o mundo, que podemos esperar, dada a sua não evidência, senão a produção de insólito? Teria preferido ver desdobrados sobre a mesa os conteúdos da minha

¹³³ LLANSOL. *O Senhor de Herbais*, p. 27. Entretanto, trata-se de ponto certamente errante, pois não há como ter certeza do que estou a procurar afirmar, devido à tamanha sobreimpressão de que é composto este livro, *O Senhor de Herbais*. Por exemplo, onde surgirá a nota a respeito do livro, lançado, em 2001, por Manuel Gusmão – a nota se refere ao capítulo II, intitulado “Contos do mal errante” – capítulo em que Llansol o compõe ao sobreimprimir a *figura* de *Jane Austen* à *figura* de *Eusébia* (*figura* que comparece nos vários outros capítulos do livro), mas também a sobreimprimir a *paisagem* do caminho de Jodoigne a Herbais (que já se trata de caminho sobreimpresso, pois nesse momento, 2002, a escritora já retornou a Portugal) à *paisagem* do primeiro romance escrito (último a ser publicado) por Austen, por volta de 1796, *Northanger Abbey* – romance que, segundo Llansol, satirizaria a literatura de horror da época. Entretanto, ao recordar o discurso “Para que o romance não morra”, no que se refere ao êxito de outras formas de arte em se apropriarem das técnicas de composição da *narratividade*, penso que não é à toa que Austen seja uma autora diletta de Hollywood. Por isso mesmo, antes que eu mesmo abandone a *figura* de Jane Austen, cito ainda o final da nota de número 1, do mesmo capítulo, que faz referência a Manuel Gusmão: “Foi talvez uma circunstância feliz o facto de o seu primeiro romance escrito ter sido o último a ser publicado. Nos breves seis [anos, após a publicação do primeiro romance] de produção mais intensa, Austen conseguiu criar um público capaz de compreender a diferença entre realismo e horror, e de aceitar que fosse deslocado o eixo central da narrativa, do misterioso para o domínio das relações sociais e de poder, enquanto locus para estratégia dos afectos. Para tanto, teve de <<inventar>> a psicologia dos personagens, abandonando os tipos ideológicos da narrativa de horror” (LLANSOL. *O Senhor de Herbais*, p. 45).

escrita. Aí, sim, teríamos um princípio de trabalho, o início de uma interpelação entre estéticas praticadas.¹³⁴

Há, assim, na *textualidade*, um movimento de “destrinça interactiva dos mundos”,¹³⁵ de desdobramento dos mesmos, em diversas estéticas. Nesse sentido, cogito se o encarregado a prefaciá-la a tradução da trilogia *Geografia de rebeldes* para o inglês tenha chegado a se aperceber desse movimento. Pois buscou uma cena de comparação, a partir de Clarice Lispector – “se alguém pode ser comparado a Clarice com proveito, talvez seja Maria Gabriela Llansol”.¹³⁶ O que não deixa de nos recordar o convite, em exercício de aproximação entre as escritas, feito por Lucia Castello Branco a Maria Gabriela Llansol, ao que a autora portuguesa aquiesceu tão-somente no que concernia à vibração dessas escritas. Pois, de outro modo, que não através da vibração da escrita, como aproximar escritoras tão ímpares? Apenas pelo proveito? Ou por alguma idiossincrasia do próprio aproximador ou comparador?

Diante dessa questão, vejamos, agora sim, a resposta de Llansol à Maria Velho da Costa, ao se ver comparada a outra escritora – a qual escreveria pela imposição da imagem de um único mundo possível, “a imagem de um só mundo, o do poder” – imagem veiculada pelo romance tradicional.

Também não aprecio ser comparada a Agustina, unicamente por não me parecer uma comparação produtiva. Tê-lo-ia sido há cento e cinquenta anos. Respeito o seu trabalho gigantesco (que se vem acrescentar ao edifício gigantesco do realismo mais ou menos sapiencial ou moral que há praticamente dois séculos nos procura impor a sua imagem de um só mundo, o do poder), mas acontece que nem sempre ocupamos os extremos do mesmo espectro. Somos contemporâneas por mero acaso ou, então, somo-lo no sentido em que Austen [Jane] também o é. A sua estética adensa o mundo, não o desdobra, torna-o demoníaco e inabitável, hermeticamente fechado a qualquer esperança ponderada. Não deixa de ser sintomático que autores que se dizem cristãos insistam numa estética de cinza, quando outros, como é o meu caso, abertamente não crentes, procuram caminhos de “ressuscitação” (o termo é de Rui Nunes) para o mundo humano. Algures, na linguagem estética humana, pode existir o espaço edénico (“contra todas as evidências em contrário, a alegria”, como escreve Manuel Gusmão), obviamente, uma opção estética, no sentido mais profundo que lhe daria Spinoza. Ou os mundos começam a girar para o avesso, ou a

¹³⁴ LLANSOL. *O Senhor de Herbais*, p. 47.

¹³⁵ LLANSOL. *O Senhor de Herbais*, p. 46.

¹³⁶ MOSER. “A poeta do póstumo”, texto não paginado.

teologia cristã está equivocada relativamente à sua própria narrativa fundadora. Ou não será?¹³⁷

Entretanto, pela experiência de escrita de cada uma dessas mulheres escritoras, vislumbro aqui a necessidade de se resguardar suas singularidades, a qualidade ímpar de cada uma delas, tanto a de Augustina Bessa-Luís,¹³⁸ como a de Maria Velho da Costa, e, assim também, é claro, a de Maria Gabriela Llansol. Três escritoras de grande relevo para a literatura portuguesa. Penso que isso seria um ponto pacífico.

Nesse sentido, observemos que curiosamente os nomes dessas escritoras portuguesas seriam ainda aproximados em uma outra matéria jornalística que veio a público em um ponto futuro ao texto, digo com relação a *O Senhor de Herbais* – publicado em 2002. Trata-se deste fragmento de uma entrevista concedida por Maria Velho da Costa a Tiago Bartolomeu Costa, entrevista que se deu a ler no jornal *Público*, a 13 de janeiro de 2013 – intitulada “Uma flor no deserto”, em que a autora menciona novamente os nomes de Augustina Bessa-Luís e de Maria Gabriela Llansol:

Quem são os seus pares?

Acho que sou um bocado ímpar. Não no sentido grandioso, mas qual é o escritor português que eu possa dizer que seja mais da minha família? Talvez o José Cardoso Pires. E o Nuno Bragança. Posso ter uma admiração enorme e não sentir que seja meu par. Duas figuras com as quais tenho uma aproximação muito diferente são a Agustina e a Maria Gabriela Llansol. São duas escritas e duas maneiras de estar na literatura completamente diferentes. A Llansol, da primeira vez que a vi, meteu-me medo. Tinha uma relação com a escrita onde não havia distinção entre vida e escrita.

E para si há?

Para mim, há. Esse medo que me causou foi como se estivesse perante uma forma de santidade. Eu disse-lhe isso da única ocasião que tive para falar com ela. E ela disse que não havia razão nenhuma: “Eu sou uma pessoa normal” [risos].¹³⁹

Assim, Maria Velho da Costa, mais tarde, põe em relevo essa indistinção entre vida e escrita, com relação a Llansol. Tal indistinção nos recorda uma outra, aquela

¹³⁷ LLANSOL. *O Senhor de Herbais*, p. 47.

¹³⁸ Augustina Bessa-Luís, inclusive, desempenha um importante papel no cinema português, uma vez que trabalhou juntamente com Manoel de Oliveira em adaptações de vários livros seus para o cinema. Nesse sentido, veja-se a tese de doutorado de Cristiane Costa Baiotto: *Olhares cruzados: a figuração da personagem feminina em Manoel de Oliveira e Augustina Bessa-Luís*.

¹³⁹ Entrevista disponível online em <<https://www.publico.pt/2013/01/13/jornal/maria-velho-da-costa-25865926>>, acessado em 4 abr. 2018.

entre real e literatura:¹⁴⁰ “Não há literatura. Quando se escreve só importa saber em qual real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminho a outros”.¹⁴¹ Entretanto, observando pelo viés da experiência, podemos ampliar esse pensamento através da leitura de Lucia Castello Branco:

Dizer que “não há literatura” talvez não implique necessariamente a negação do literário, mas a recusa a um certo modelo universalizante do literário: A Literatura. Porque, afinal, importa, sim, saber “em que real se entra”. E se considerarmos, com Barthes, que a literatura é o “fulgor do real”, teremos que admitir, então, que é a entrada em diversos reais o que as literaturas, certamente, buscam operar.¹⁴²

Dessa forma, uma vez que estamos no campo das experiências das escritas, pensamos que o biógrafo prefaciador realiza uma leitura equivocada por desconhecer esta potência da *textualidade*: a alegria. Sobretudo por sua leitura parecer pautar-se pela compreensão dos significados, como sugere executar com a poesia de Emily Dickinson: “os poemas de Dickinson, que frequentemente demandam um exame cuidadoso para revelar o seu significado”.¹⁴³ Desse modo, parece fazer de sua apresentação uma poética da fixação, uma poética do inerte, ao postular a dificuldade de compreensão da obra, remetendo-a a uma posteridade – onde supostamente seria compreendida? –, postulação que não deixa de evocar a mim mesmo *Ecce homo*: “Eu mesmo não sou ainda atual; alguns nascem póstumos”. Porém, essa evocação que se me impõe parece encontrar esclarecimento nas seguintes palavras do filósofo:

Afinal de contas ninguém pode compreender as coisas, inclusive os livros, bem mais do que lhe for dado saber. Aquilo que não se intuiu porque não se viveu é para nós incompreensível. Imaginemos um caso extremo: isto é, que um livro se refira a fatos que estejam completamente fora da possibilidade de uma experiência frequente, ou mesmo rara. Que se exprima ele com a primeira língua necessária a uma nova série de experiências.¹⁴⁴

¹⁴⁰ Nesse sentido, observemos o que nos diz Olga Valeska: “Falar sobre M. G. Llansol é também falar sobre a própria escrita. E o que dizer de uma autora que acredita na palavra como uma coisa concreta, ‘colada’ ao Real Essa ideia faz trincar toda a concepção de literatura, ficção, verdade, verossimilhança, realidade e até mesmo de *humanidade*” (VALESKA. Maria G. Llansol: uma escrita à flor da pele, p. 25).

¹⁴¹ LLANSOL. *Um falcão no punho*, p. 55.

¹⁴² CASTELLO BRANCO. *Chão de letras*, p. 35.

¹⁴³ MOSER. “A poeta do póstumo”, texto não paginado.

¹⁴⁴ NIETZSCHE. *Ecce Homo*, p. 68.

Assim, talvez pudéssemos pensar que não houve, por parte daquele que apresenta a trilogia, vida que suportasse a experiência da leitura de *Geografia de rebeldes*, pois se trata de “um caso extremo” ao qual Nietzsche convida a imaginar: “uma primeira língua necessária a uma nova série de experiências”. Desse modo, seria necessário o convívio com essa língua primeira, nascente, para que as experiências aconteçam. Entretanto, parece que se procedeu, pensemos, à revelia da advertência do filósofo, já que, à partida, houve uma decisão de leitura, que pontificava o desnecessário: “Todos neste livro estão mortos”. E se prosseguiu, em tom “teatral”:

Nesse teatro dos ligeiramente mortos, a figura mais morta de todas é a da sua criadora, Maria Gabriela Llansol. E não pelo fato de estar, de fato, morta. (Morreu em Portugal em 2008, aos 76 anos.) Desnecessário dizer que ela não estava morta quando escreveu esses livros.¹⁴⁵

Frente a esse tom, arrisco dizer com Llansol: *sim e não assim*.¹⁴⁶ E recordo que a própria já nos advertia: “Na escrita de cinza, não se mente propriamente. Faz-se o que se pode. A paleta é curta”.¹⁴⁷ E aqui se conjectura que a paleta do crítico americano procurou retratar, pelo modo que lhe seria habitual (a do biógrafo realista), um texto em ponto de irreduzível estranheza;¹⁴⁸ e que, agindo assim, teria acabado por imaginar um espaço sem rugosidades, sem atrito, frente ao qual não deu a devida importância ao não buscar se preparar “para resistir à recusa do desconhecido enquanto desconhecido”,¹⁴⁹ fazendo de sua divulgação um exemplo de não-relação, ao não ver a literatura como experiência, como refere Silvina Rodrigues Lopes.

A “divulgação”, enquanto assinalar da existência de uma obra e da sua importância, exige pois a correcta apresentação da mesma e/ou a possível discussão dos seus problemas e teses, longe de qualquer

¹⁴⁵ MOSER. “A poeta do póstumo”, texto não paginado.

¹⁴⁶ LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 125.

¹⁴⁷ LLANSOL. *O Senhor de Herbais*, p. 39.

¹⁴⁸ A esse respeito, esclarece Silvina Rodrigues Lopes, contextualizando o momento de efervescência da crítica literária à época do lançamento do livro, apontando, também, para a lucidez da autora quanto a esse mesmo momento: “É incontestável que a leitura de *O livro das comunidades* provocou e provoca ainda um sentimento de estranheza. Por um lado, a data em que foi escrito e publicado – caracterizada pela primazia do domínio teórico, que se estendia à própria produção literária e punha em causa noções como as de génio ou originalidade para lhes substituir as de produção e intertextualidade, [...]. Por outro lado, trata-se de uma estranheza irreduzível, aquela que resulta de ser um texto que, fazendo parte de uma corrente de pensamento vivo, é constituído por ritmos e significações que não existem como tais, mas no movimento da sua génese, isto é, numa abertura, cujo limite se desconhece, a múltiplas (e divergentes) hipóteses de deslocação” (LOPES. *Exercícios de aproximação*, p. 187-188).

¹⁴⁹ LOPES. *Literatura, defesa do atrito*, p. 15.

prática de simples promoção decorrente do uso de um dado meio de comunicação ou da imposição de uma figura demasiado plena da autoridade cultural. Exige uma atenção particular e um combate vigoroso à tendência de ver em tudo um espaço homogêneo, liso, portanto, sem vazios ou rupturas, que seria o do mecanismo, do automatismo, da não-relação. Uma obra literária é aquela que, indecidivelmente, trava essa homogeneização da leitura e exige, para ser lida, que ela seja travada.¹⁵⁰

Nesse sentido, a leitura do prefácio estaria desde sempre travada pela leitura da própria obra? E o autor prefacial seria imposto ao texto pela “imposição de uma figura demasiado plena da autoridade cultural”: estadunidense, colunista da *Harper's Magazine*, biógrafo de uma escritora de língua portuguesa – dado que a tradução se dirige aos leitores anglófonos? Assim, o texto prefacial identificar-se-ia antes aos mecanismos de poder através do apelo à legitimidade instituída pelo mercado, do que a um espaço propriamente llansoliano: *espaço edénico* ou *espaço matinal de contra-sangue*? Vejamos, por essa via, se não parece ser a um único mundo, o do poder, para o qual as expressões utilizadas pelo biógrafo encaminham.

Podemos facilmente imaginar o desespero que uma escritora sentiria ao encontrar-se exilada e impublicável na meia-idade. [...] ela teve que desistir da literatura como carreira; teve que aceitar que uma vida de trabalho pode estar destinada ao lixo — e apesar disso seguir em frente.

É por isso que, de certo modo, sentimos que Llansol está morta: ela aceitou o fato de que grande parte da sua obra só seria lida após a sua morte, ou simplesmente não seria lida.

[...]

Uma leitura mais difundida sempre lhe escapou até depois da sua morte, e não é difícil entender por quê. Ela não era jovem quando começou a escrever a sério. Era ainda menos jovem quando, em 1985, finalmente retornou a sua terra. O pacto com o póstumo já havia sido firmado.¹⁵¹

Nada mais afeito à impostura, penso, tanto com relação à vida de Maria Gabriela Llansol quanto com relação à vida da *textualidade*. Tais palavras recordam-me a “palavra-medida” descrita em “Como nascem as cidades” – texto escrito por Augusto Joaquim para acompanhar as traduções que Llansol realizou, sob o pseudônimo de Ana Fontes, de cartas e poemas de Emily Dickinson.¹⁵² Nesse texto, o ensaísta nos diz da

¹⁵⁰ LOPES. *Exercícios de aproximação*, p. 22.

¹⁵¹ MOSER. “A poeta do póstumo”, texto não paginado.

¹⁵² JOAQUIM. Como nascem as cidades, p. 5-32. Também a respeito das cartas e poemas de Emily Dickinson, aponto para os ensaios presentes em: CASTELLO BRANCO. *A branca dor da escrita – três tempos com Emily Dickinson*.

relação entre a escritora e Thomas Wentworth Higginson – relação em que uma e outro pertenceriam a “configurações libidinais irreduzíveis”.¹⁵³ Nesse sentido, o ensaísta português refere-se a Higginson enquanto uma energia que mede, e que, enquanto mede não vê, não vê a “coisa-poema” de Dickinson em seu imensurável potencial de “massa de início” – mensuração feita, aliás, sem alegria: “A única vez que fala em alegria, é uma alegria que pede à outra”.¹⁵⁴

Poderíamos pensar em uma aproximação, apenas em termos de vibração – vibração da escrita, entre as parelhas: escrita de Higginson / escrita de Dickinson e escrita de “A poeta do póstumo” / escrita de *Trilogia de rebeldes*? Pois, pela vibração de sua escrita que mede, não seria uma falta de visão parecida essa que o colunista da *Haper's* demonstra em apalpar a suposta velhice de Llansol, ao se querer valer da idade da autora com a pretensão de lhe atribuir uma taxa insignificante de leitores para, afoitamente, destinar sua vida ao lixo? Não teria visto que o texto se faz com restos, de literaturas menores,¹⁵⁵ de imanobráveis “massas de início”? Ou teria feito que não vê? Vejamos, nós, com Augusto Joaquim, se em certa altura não poderá fazer que não vê – altura em que talvez lhe nasça “um olhar que alguém tenha esquecido num balde de lixo”,¹⁵⁶ olhar que na reversibilidade das destinações lhe abra à *restante vida*.

[...] A certa altura, o tal *ninguém* não poderá fazer que não vê. E vai ver. E poderá ver que as coisas-poemas nascem quando uma massa de início quer absolutamente sobreviver ao espanto do mundo. Como se explica que a incompreensível beleza da Terra possa matar o Homem? Porque os poemas (meu Deus!) escrevem-se com não-saber. Quando essa pergunta entra em colisão com a linguagem, o lugar de impacto chama-se real e os seres humanos passarão a dizer “por aqui passou um real!”. Houve ali de facto um Corpo, sem palavra-medida (seja ela científica, religiosa ou filosófica) para lhe explicar, por meio de um contra-choque de igual ou de maior impacto, de onde veio a pergunta e porque é que há nela uma tão grande potência. Não há nada – absolutamente mais nada, a não ser a coisa-poema – que possa provar o gosto e o travo que o invisível deixa no vivo, alivie o vivente da angústia das coincidências e o cure dos desastres deixados no corpo pelo tropel das imagens vindas do horizonte.¹⁵⁷

¹⁵³ JOAQUIM. Como nascem as cidades, p. 13.

¹⁵⁴ JOAQUIM. Como nascem as cidades, p. 17.

¹⁵⁵ Aponto para a literatura menor, tal qual a concebem Deleuze e Guattari na leitura de Kafka. DELEUZE; GUATTARI. *Kafka*. Por uma literatura menor.

¹⁵⁶ Vergílio Ferreira citado por Silvina Rodrigues Lopes. LOPES. *Exercícios de aproximação*, p. 271.

¹⁵⁷ JOAQUIM. Como nascem as cidades, p. 11-12.

Quem lê o texto de Llansol sabe que Emily Dickinson ali comparece enquanto *figura*. E que, à feição dos seus traços, também o texto llansoliano se compõe, ao reservar um lugar para o *legente*. Lugar da rasura pura: o sulco deixado pelo gesto na página, através do qual a autora inscreve seu próprio corpo, como o diz Lucia Castello Branco: “Essa escrita que é sobretudo traço, Llansol busca inscrever, introduzindo o corpo do sujeito, o seu corpo, na página branca: marcada por um traço horizontal que corta a narrativa (o “lugar do leitor, o lugar da palavra que falta”, ela diz no texto) [...]”.¹⁵⁸ Dizer que, a meu ver, condiz com o de Llansol:

Da mesma maneira que eu escrevo um texto único, mais do que um livro, é que eu faço aquele traço como para querer mostrar, de uma maneira muito concreta, que eu sinto mesmo que o traço irrompe, que tudo está ligado a tudo e que sem o tudo anterior não existe o tudo seguinte... A meu ver, aquele traço desloca-me em uma direção em que eu vou ser tocada fisicamente... Porque o traço é um traço físico...¹⁵⁹

Há aí uma materialidade. Uma materialidade da letra, da inscrição, do gesto, ao ritmo de um *corp’a’screver*, de um *vivo*.¹⁶⁰ Entretanto, o fato de o biógrafo clariciano imprimir tanta importância ao sucesso de público, à quantidade de leitores, à celebridade editorial parece sugerir um olhar que visa a estandardizar a obra da autora portuguesa, conformando-a aos moldes do *best-seller*. Atentemos, por isso, a estas palavras da escritora acerca de seu próprio texto.

Apesar de ele ter decidido não compreender, ela
Persistia em explicar-lhe por que lia a Gabriela Llansol____
<<É a casa que ensina a ler (pausa) imagina um extraordinário
Atractivo para o amor (pausa) o livro fala (pausa)
Procura a página que te fala (pausa) são da substância
Dos beijos e da boca (pausa) sentam-se à mesa
Num estético convívio (pausa) a sua liberdade
É tal que, se as folhas se partem, regressam por si sós
Ao ponto de partida e juntam-se, esperando (pausa) são
Pombas somente ligadas por uma fita de voo (pausa)
Não vês?>> (continua)¹⁶¹

¹⁵⁸ CASTELLO BRANCO. Encontro com escritoras portuguesas, p. 110.

¹⁵⁹ LLANSOL citada por CASTELLO BRANCO. Encontro com escritoras portuguesas, p. 110.

¹⁶⁰ Aqui, ao recordar que *viver é rápido como correr*, aponto para um depoimento de Marguerite Duras: “É preciso ser mais rápido que essa parte de nós que não escreve, que está sempre nas alturas do pensamento, sempre ameaçando desmaiar, dissolver-se nos limbos do relato vindouro, que jamais descerá ao nível da escritura, que rejeita tarefas” (DURAS. *A vida material*, p. 27).

¹⁶¹ LLANSOL. *O começo de um livro é precioso*, p. 35.

Ponto de inflexão

De que me serve o que a morte espera? Amo-te para lá de todas as profecias, das que te caucionem o fim e das que te anunciaram o que serias para lá. Amo o impossível da eternidade do teu ser, a tua face instantânea, o que de ti estremece no sem tempo do meu querer. Não te espero para depois, nenhuma profecia falou de ti para o que é nomeável. Tudo isto é difícil e eu não to sei dizer. Tudo isso está fora das leis humanas ou divinas porque é maior do que elas, do que o imaginado pelo homem para o homem e para os deuses. Há o nosso encontro aí porque tudo pesa imenso e nós devemos ser verdade. Verdade acima de um corpo que apodrece e de um espírito que se extraviou. Verdade entre a solidão que espera uma ideia deitada fora, uma palavra erradia, um olhar que alguém tenha esquecido num balde de lixo. [...] Eu digo o teu mistério e tudo fica por dizer porque o aniquilei com dizer. A tua pessoa, a transfiguração de ti na minha memória incerta. [...] A essência de nós é uma incerta alegria de uma estrela nos reconhecer. O fulgor de sermos e os astros estarem de acordo. E os deuses que ainda não nasceram e são puros de um início que não tiveram. Uma coisa assim – e que pena não saber o que é. Uma intensidade na ordem das nebulosas.

Vergílio Ferreira

e o texto escreve-me, pela mão da rapariga que temia a im-
postura,
em busca da troca verdadeira

Maria Gabriela Llansol

Por essa via – do *best-seller*, da literatura de massas –, talvez as palavras do biógrafo apresentador da versão em língua inglesa da primeira trilogia llansoliana já não se dirigiriam ao campo figural, e poderiam ser melhor observadas inseridas em outro campo, o campo literário – tal como é descrito por Pierre Bourdieu em *As regras da arte* – gênese e estrutura do campo literário:

O grau de autonomia do campo (e, com isso, o estado das relações de força que aí se instauram) varia consideravelmente segundo as épocas e segundo as tradições nacionais. Ele é proporcional ao capital simbólico acumulado no decorrer do tempo pela ação das gerações sucessivas (valor conferido ao nome de escritor ou de filósofo, licença estatutária e quase institucionalizada de contestar os poderes etc.).¹⁶²

Por essa ótica, Maria Gabriela Llansol ocuparia uma faixa do campo literário diametralmente oposta àquela do sucesso econômico respaldado pelo mercado editorial: o “subcampo de produção restrita”, no qual “a relação de forças simbólicas é favorável

¹⁶² BOURDIEU. *As regras da arte*, p. 250.

aos produtores mais independentes”,¹⁶³ os quais não produzem nem uma “arte burguesa”, nem uma arte comercial popular; assim, malgrado o grau de reconhecimento que se possa conferir à autora portuguesa, pelo fato de se procurar lê-la condicionada a um adjetivo pátrio, acredita-se, aqui, que Llansol se alinha àqueles que “devem, pelo menos negativamente, seu prestígio ao fato de que não concedem nada à demanda do *grande público*”.¹⁶⁴ Assim, seria reconhecida publicamente por uma comunidade de absolutamente ímpares – escritores, pensadores, ensaístas, filósofos, psicanalistas, professores, leitores, artistas (mesmo os que se “tornaram zeladores em Paris ou padeiros no Rio”),¹⁶⁵ numa palavra, por aqueles que dão o devido valor de vida às palavras; e isso, sobretudo pela qualidade absolutamente ímpar de sua escrita. Possuiria, então, uma conduta específica a essa posição ocupada no campo literário, a qual supõe um saber prático e teórico da multiplicidade de textos convocados para se tecer a trilogia *Geografia de rebeldes*.

[...] toda a história do campo é imanente a cada um de seus estados e para estar à altura de suas exigências objetivas, enquanto produtor mas também enquanto consumidor, é preciso *possuir* um domínio prático ou teórico dessa história e do espaço dos possíveis no qual ela se perpetua. O direito de entrada que todo recém-chegado deve pagar não é mais que o domínio do conjunto das aquisições que fundam a *problemática em vigor*. Toda interrogação surge de uma tradição, de um domínio prático ou teórico da *herança* que está inscrita na estrutura mesma do campo, como *um estado de coisas*, dissimulado por sua própria evidência, que delimita o pensável e o impensável e abre o espaço das perguntas e das repostas possíveis.¹⁶⁶

Desse modo, estender-se-ia também ao consumidor, e a este enquanto crítico, a exigência de demonstrar conhecimento da “problemática em vigor”, ainda mais quando o crítico aceita a encomenda de prefaciar uma tradução de uma obra ímpar (cujas fortuna crítica em português é incontestável)¹⁶⁷ para uma língua dita universal.¹⁶⁸ Frente à não

¹⁶³ BOURDIEU. *As regras da arte*, p. 246.

¹⁶⁴ BOURDIEU. *As regras da arte*, p. 247.

¹⁶⁵ MOSER. “A poeta do póstumo”, texto não paginado.

¹⁶⁶ BOURDIEU. *As regras da arte*, p. 274.

¹⁶⁷ Nesse sentido, transcrevo o primeiro parágrafo de uma apresentação que João Barrento escreveu em 2004, para a coletânea que então organizava, onde nos fala, com Llansol, de “exercitar os pés por entre imagens, e as mãos sobre a escrita”, enquanto saber de correspondência *legente* ao apelo do texto: “Coligir uma bibliografia llansoliana poderá parecer extemporâneo, ou prematuro. A obra está em progresso, o Texto continua a fazer-se. Textos sobre ele, que sobretudo de há duas décadas a esta parte, cada vez mais se vêm escrevendo *com* ele. Seminais, neste percurso de complementariedade de uma Obra que não está completa sem os ecos da sua legência, foram o ensaio de Silvina Rodrigues Lopes *Teoria da des-posseção* (1988) e, acima de tudo, a reflexão continuada que Augusto Joaquim,

observância dessa exigência, cogito se o prólogo para essa nova tradução da *Trilogia de rebeldes* não teria sido realizado a um modo em que o biógrafo norte-americano tivesse decidido escrever como se não houvesse outra posição a sustentar além daquela que emana do poder institucionalizado da Literatura, legitimado pela indústria literária.

Esses campos são o lugar da coexistência antagônica de dois modos de produção e de circulação que obedecem a lógicas inversas. Em um pólo, a economia anti-“econômica” da arte pura que, baseada no reconhecimento indispensável dos valores de desinteresse e na denegação da “economia” (do “comercial”) e do lucro “econômico” (a curto prazo), privilegia a produção e suas exigências específicas, oriundas de uma história autônoma; essa produção que não pode reconhecer outra demanda que não a que ela própria pode produzir, mas apenas a longo prazo, está orientada para a acumulação de capital simbólico, como capital “econômico” denegado, reconhecido, portanto legítimo, verdadeiro crédito, capaz de assegurar, sob certas condições e a longo prazo, lucros “econômicos”. No outro pólo, a lógica “econômica” das indústrias literárias e artísticas que, fazendo do comércio dos bens culturais um comércio como os outros, conferem prioridade à difusão, ao sucesso imediato e temporário, medido, por exemplo, pela tiragem, e contentam-se em ajustar-se à demanda preexistente da clientela (contudo, a vinculação desses empreendimentos ao campo assinala-se pelo fato de que apenas podem acumular os lucros econômicos de um empreendimento econômico ordinário e os lucros simbólicos assegurados aos empreendimentos intelectuais recusando as formas mais grosseiras do mercantilismo e abstendo-se de declarar completamente seus fins interessados).¹⁶⁹

Se assim o tivesse sido, talvez não se desse ao trabalho de aprofundar na obra, querendo afirmar, ele sim, um pacto com o póstumo, no sentido de uma aposta pelo póstumo: a tiragem – o número de exemplares impressos de uma só vez – há de aumentar, desse ponto em diante, devido ao fato de que a *pervivência*, a sobrevivência do texto original em português se dá através da tradução¹⁷⁰ para uma língua acessível a

legente único deste Texto, lhe dedicou desde cedo. Na última década em Portugal e no Brasil, no espaço universitário e fora dele, na crítica, no ensaio e no testemunho, a bibliografia llansoliana não tem parado de crescer. Este Caderno, o terceiro de uma série onde ainda aparecerão muitos sinais dessa escrita que com os livros de Maria Gabriela Llansol se vem fazendo e com eles forma uma unidade, põe em evidência uma realidade de que talvez poucos se tenham apercebido: o Texto, ‘lugar que viaja’, está em plena travessia, viajando com um número crescente de legentes que, na sua maior parte, souberam corresponder ao seu apelo e ‘exercitar os pés por entre imagens, e as mãos sobre a escrita.’ Nesse labor, escrevente e legente crítico entram num jogo em que ‘o texto e a nota são apenas escalas de uma mesma forma irônica, a estética como ensaio [O Senhor de Herbais]’ (BARRRENTO. *Llansoliana* – bibliografia activa e passiva, p. 3).

¹⁶⁸ Não esqueçamos que se trata de uma autora que é também tradutora, inclusive, de Emily Dickinson.

¹⁶⁹ BOURDIEU. *As regras da arte*, p. 163.

¹⁷⁰ Observemos as palavras de Walter Benjamin, em seu ensaio “A tarefa-renúncia do tradutor”: “Nelas [nas traduções], a vida do original alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e

bem mais leitores do que os lusófonos; aposta essa com a qual arrisca a sua própria assinatura. Arrisca, perguntar-se-ia, a própria assinatura enquanto *griffe*?

A crença coletiva no jogo (*illusio*) e no valor sagrado de suas apostas é a um só tempo a condição e o produto do funcionamento mesmo do jogo; é ela que está no princípio do poder de consagração que permite aos artistas consagrados constituir certos produtos, pelo milagre da assinatura (ou da *griffe*), em objetos *sagrados*.¹⁷¹

Dos milagres passíveis de serem atribuídos ao texto llansoliano, arrisco pensar que “o milagre da assinatura” não se encontraria entre eles, pois o *dom poético* de tamanha graça de *textualidade* advém acompanhado de uma “teoria da des-posseção”, para o dizer com Silvina Rodrigues Lopes. Teoria em que é possível ler: “o que é estranho é ter um nome, teresa”.¹⁷² Ou: “Já lhe disse, estranho seria se o estranho não existisse”.¹⁷³ Assim, ousar dizer que, nessa experiência de escrita, o nome estaria descapitalizado, no sentido de seu *caput*, de sua cabeça, pois a pena não é capital – tal aquela que separou a cabeça do corpo de Muntzer; é de outra pena que se trata, de uma que escreve e lê, com leveza, que o corpo descabeçado de Muntzer é “durativo, duro e durável no seu querer. Nesse corpo vivo de cabeça na mão, podem-se ouvir ainda agora as raras, e tão repercutentes, vozes”.¹⁷⁴ Por essa via, uma vez que a escrita llansoliana encontra a mutação necessária para surgir como *textualidade* a partir de *O livro das comunidades* e para continuar se constituindo ao longo da obra, observemos, ainda, o que diz Pierre Bourdieu:

É uma única e mesma coisa entrar em um campo de produção cultural, mediante um direito de entrada que consiste essencialmente na aquisição de um *código específico* de conduta e de expressão, e descobrir o universo finito das *liberdades sob coação* e das *potencialidades objetivas* que ele propõe, problemas a resolver,

vasto desdobramento. Enquanto desdobramento de uma peculiar vida elevada, esse desdobramento é determinado por uma finalidade peculiar e elevada. Vida e finalidade: seu nexos, aparentemente mais tangível, mas que praticamente se subtrai ao conhecimento, é descoberto apenas onde aquele fim, para o qual convergem todas as finalidades da vida, deixa de ser, por sua vez, buscado na sua própria esfera, para ser procurado numa esfera mais elevada. Todas as manifestações finalistas da vida, bem como sua finalidade em geral, não são conformes, em última instância, às finalidades da vida, mas à expressão de sua essência, à exposição de seu significado. Assim, finalmente, a tradução tende a expressar o mais íntimo relacionamento das línguas entre si” (BENJAMIN. A tarefa-renúncia do tradutor, p. 195).

¹⁷¹ BOURDIEU. *As regras da arte*, p. 260.

¹⁷² LLANSOL. *Ardente texto Joshua*, p. 48.

¹⁷³ LLANSOL. *O Senhor de Herbais*, p. 29.

¹⁷⁴ LLANSOL. *Um falcão no punho*, p. 133.

possibilidades estilísticas ou temáticas a explorar, contradições a superar, ou mesmo rupturas revolucionárias a efetuar.¹⁷⁵

Nesse sentido, o “código específico de conduta e de expressão” definiria a escritora e ao mesmo tempo suas possibilidades (“espaço dos possíveis” ou “espaço das tomadas de posição”).¹⁷⁶ E o capital simbólico acumular-se-ia a partir do trânsito nesse “universo finito das *liberdades sob coação* e das *potencialidades objetivas*”. Seria conjecturável que toda a obra de Maria Gabriela Llansol, a se iniciar por *O livro das comunidades*, constitui-se, nessa ótica, a partir de tomadas de posição? Veja-se, por exemplo, a mancha tipográfica,¹⁷⁷ como o texto se estrutura na página nesse livro lançado em 1977, ora em duas colunas, ora inteiro, sulcado de espaços; ou os travessões que surgirão mais tarde: o espaço do *legente*; ou os discursos reunidos sob o título “Dedico-vos estes textos”, na segunda parte de *Lisboaleipzig 1: o encontro inesperado do diverso* – discursos que autenticam a posição da autora, ao mesmo tempo que não se afastam da estética da *textualidade*. Ressaltemos, ainda, as primeiras edições de *Amar um cão*, e de *Hölder, de Hölderlin*, no formato de livros-carta – passíveis de serem postados para envio como *texto, lugar que viaja*.¹⁷⁸

Entretanto, o diálogo com os *legentes* parece assumir grande importância enquanto tomada de posição; veja-se *O sonho de que temos a linguagem*, onde surge nomeadamente a referência à carta recebida de Lucia Castello Branco e de seus alunos (a qual Llansol responderá pessoalmente à professora carioca com o texto que se tornará público como a *Carta ao legente*). O que se procura verificar aqui é que o espaço do *legente* constitui o campo expandido da *textualidade*, enquanto resposta, o que configura uma comunidade dos que se reúnem, absolutamente sós, à volta do texto. Nesse sentido, observemos os últimos parágrafos do discurso “Para que o romance não morra”:

¹⁷⁵ BOURDIEU. *As regras da arte*, p. 266.

¹⁷⁶ “A relação entre as posições e as tomadas de posição não tem nada de uma relação de determinação mecânica. Entre umas e outras se interpõe, de alguma maneira, o espaço dos possíveis, ou seja, o espaço das tomadas de posição realmente efetuadas tal como ele aparece quando é percebido através das categorias de percepção constitutivas de certo *habitus*, isto é, como um espaço orientado e preenchido das tomadas de posição que aí se anunciam como potencialidades objetivas, coisas ‘a fazer’, ‘movimentos’ a lançar, revistas a criar, adversários a combater, tomadas de posição estabelecidas a ‘superar’ etc.” (BOURDIEU. *As regras da arte*, p. 265).

¹⁷⁷ O que Elisa Arreguy Maia chama de “efeito de espessamento”, o qual mencionaremos algumas páginas adiante.

¹⁷⁸ LLANSOL. *Um falcão no punho*, p. 135.

_____antes de continuar o meu caminho, gostaria de lembrar os que antes, nesse mesmo caminho, me escreveram o que leram no que eu houvera escrito.

Lembro-me intensamente de Isabel da Nóbrega, que há tantos anos me lê e, mais longe ainda, do José Carlos Marques e do Leal Loureiro e, ainda mais longe, da Natércia Freire e do Luís Amaro.

Lembro-me do Jacinto do Prado Coelho, da Teresa Joaquim, da Regina Louro, da Paula Mourão, da Lúcia Lepecki, da Alzira Seixo, do Eduardo Lourenço, do Eduardo do Prado Coelho, da Silvina Rodrigues Lopes, do António Guerreiro, da Fernanda de Abreu, do Pierre Leglise-Costa, da Alice Raillard, do Fernando do Amaral, do J.B. Martinho.

Como não lembrar, finalmente, a Maria Rolim Ramos que, desde há anos, tomou o risco de me editar, e a quem, em momentos de adversidade, me ligaram laços de profunda amizade.

Alguns que conheço. Outros, que nunca vi, mas que são a comunidade **existente não real** que me foi concedida por uma tão grande graça de textualidade.

Sinto-me feliz por tudo ter acontecido assim.¹⁷⁹

Tomadas de posição: a recepção da recepção. Retomadas por “des-posseção” – essa “Relação ao infinito que nos incompleta”¹⁸⁰ – as quais procuro ver, agora, enquanto *relações de caminho*: “os que antes, nesse mesmo caminho, me escreveram o que leram no que eu houvera escrito”. Tomada de posição: “Legente, o que diz o texto? Que ler é ser chamado a um combate, a um drama”.¹⁸¹ Tomada de posição: uma obra que se declara composta de leituras copiadas, de *paisagens* sobreimpressas, e que resta aberta: “Qualquer leitor pode bater à Porta e entrar”.¹⁸² Houve mesmo um que deu à porta do texto, se entrou foi por sua conta e risco, aceitando um pacto ou o impacto de leitura ao se adentrar em *um espaço matinal de contra-sangue*:¹⁸³

Muitos dos que me lêem têm dificuldade em ajustar-se ao pacto de leitura que os meus textos supõem: o de saberem quem está enunciando. E sabê-lo, sem sombra de dúvida.

Os meus textos supõem um pacto de desconforto_____são tal qual, se eu quiser que existam_____; a palavra “inconforto” é, todavia,

¹⁷⁹ LLANSOL. Para que o romance não morra, p. 122-123.

¹⁸⁰ LOPES. *Teoria da des-posseção*, p. 8.

¹⁸¹ LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 18

¹⁸² LLANSOL. Para que o romance não morra, p. 122.

¹⁸³ LLANSOL. Para que o romance não morra, p. 117.

capciosa, indica incómodo e coração ansioso, à espera de um amigo sereno.

Devo reconhecer que o meu texto, ao deixar inseguro o sujeito que enuncia, se dirige, de facto, ao ansiar do coração, e o coloca na sombra da dúvida. E, se o coração persiste em ler, é porque há nele um fulgor estético que ilumina o próximo passo, e o faz apoiar no detalhe justo e irrecusável.¹⁸⁴

Entretanto, se não entrou, talvez apenas tenha constituído um ponto sem tecido (porque este se rompeu, ou nunca houve),¹⁸⁵ como de fato haverá vários, vários leitores que não a continuarão a ler, e se um deles der algo a escrever de público sobre ela – mulher e obra – poderá ser sem tecido: talvez refletindo o “mundo de vocábulos tristes de onde viera”,¹⁸⁶ onde não se encontrou fonte de alegria, ou caminho transitável, e se prefira “a obrigatoriedade de viver identificado com status sociais, e com a depressão”.¹⁸⁷ Porque se trata de um desconhecido, e um desconhecido só vale enquanto tal. Outros leitores há – entre esses, os *legentes* –, tais leitores interessam mais a este trabalho. Um deles, a também *legente* Silvina Rodrigues Lopes, esclarece que:

A consciência da importância da crítica da cultura, enquanto compreensão distanciada, e da sua insuficiência, tal como Bourdieu as tem pensado, implica que se esteja de pé atrás em relação aos usos oficiais da “cultura” quando estes a apresentam como uma espécie de espírito encarnado em certos produtos (entre os quais se incluem as obras literárias), o qual pode ser circunscrito e feito circular como qualquer mercadoria ou produto industrial. A distanciação, quer face aos usos oficiais e comemorantes, quer com relação aos interesses de mercado, é essencial da parte dos que escrevem sem terem como objetivo uma forma de aquisição de poder e de todos aqueles que, participando do espaço público (entendido como espaço heterogéneo construído por múltiplos dispositivos de poder, mas de um modo que não implica um determinismo absoluto), pretendem dar relevo, através de apresentações, comentários ou interpretações, a obras literárias, que não existem senão no movimento de transformação (apropriação/repúdio/transfiguração) que é a cultura.¹⁸⁸

Haveria, assim, esse relevo pretendido para a data oficial: 40 anos do ponto de partida da *textualidade*. Em decorrência, uma comemoração com um uso oficial de um espírito encarnado: Portugal a soterrar a *paisagem*? Em repúdio, apropriação, ou transfiguração? Modos os quais não abrem passagem, caminho transitável? Por ela, pela

¹⁸⁴ LLANSOL. *Lisboaleipzig 1*, p. 11-12.

¹⁸⁵ LLANSOL. O espaço edénico, p. 149.

¹⁸⁶ LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 69.

¹⁸⁷ LLANSOL. O espaço edénico, p. 146.

¹⁸⁸ LOPES. *Literatura, defesa do atrito*, p. 21-22.

paisagem, anuncia-se a *boa nova à natureza*: a *paisagem* é sexo, o terceiro, a *paisagem* é texto. Por ela, pela *paisagem*, para que passe rápido como o poema, como o fulgor em seu *ponto-voraz*, como a vida, observemos esse ponto de chegada, aqui, da travessia do campo literário, para mais além das regras da arte, esse ponto de desmedida da escritura.

A intervenção social de um texto (que não se realiza necessariamente no tempo em que se publica esse texto) não se mede nem pela popularidade da sua audiência, nem pela fidelidade do reflexo econômico-social que nele se inscreve ou que ele projeta para alguns sociólogos ávidos de recolhê-lo, mas antes pela violência que lhe permite *exceder* as leis que uma sociedade, uma ideologia, uma filosofia se dão para pôr-se de acordo consigo mesmas num belo movimento de inteligência histórica. Esse excesso tem nome: escritura.¹⁸⁹

Entretanto, sabemos com Barthes que se poderia dizer “indiferentemente: literatura, escritura ou texto”,¹⁹⁰ pois se trata de uma “prática de escrever”, onde o escritor e professor visa a “uma responsabilidade da forma”, conforme foi dito em sua aula inaugural do *College de France*, em 1977, ano em que se publicava *O livro das comunidades*. Ano também em que se publicava *A hora da estrela*, de Clarice Lispector – a última obra que publicaria a escritora brasileira, uma vez que morreria nesse mesmo ano. Há edição comemorativa dessa última obra de Clarice que traz um ensaio da escritora e professora Hélène Cixous, “Extrema fidelidade”, cujo primeiro parágrafo, por dialogar com Maurice Blanchot,¹⁹¹ mas não só, parece trazer indícios da co-existência de que falava Barthes, da transmigração para a vida, de quem lê, de quem colhe a leitura pelo afeto, e, por isso, a oferta, a leitura, em escrita. Um belo ensaio, no

¹⁸⁹ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, p. XIX.

¹⁹⁰ BARTHES. *Aula*, p. 17.

¹⁹¹ Blanchot, em seu texto “Morte do último escritor”, nos diz que: “Podemos sonhar com o último escritor, com o qual desapareceria, sem que ninguém o percebesse, o pequeno mistério da escrita. Para dar um ar fantástico à situação podemos imaginar que esse Rimbaud, ainda mais mítico do que o verdadeiro, ouve calar-se nele a fala que com ele morre. Podemos enfim supor que seria percebido, de certa maneira, no mundo e no círculo das civilizações, esse fim definitivo. O que resultaria disso? Aparentemente, um grande silêncio. É o que se diz, polidamente, quando algum escritor desaparece: uma voz se calou, um pensamento se dissipou. [...] Sonhemos com isso. Épocas assim existiram, existirão, essas ficções são realidade em certo momento da vida de cada um de nós. Para surpresa do senso comum, no dia em que essa luz se extinguir, não será pelo silêncio, mas pelo recuo do silêncio, por um rasgão na espessura do silêncio e, através desse rasgão, a aproximação de um ruído novo, que se anunciará a era sem palavras. Nada de grave, nada de ruidoso: apenas um murmúrio que nada acrescentará ao grande tumulto das cidades que suportamos ouvir. Seu único caráter: ele é incessante. Uma vez ouvido, não poderá deixar de se fazer ouvir, e como nunca o ouvimos verdadeiramente, como escapa à escuta, escapa também a toda distração, tanto mais presente quanto mais tentarmos evitá-lo: a repercussão antecipada do que não foi dito e jamais o será” (BLANCHOT. *Morte do último escritor*, p. 319-320).

qual se vê comemorar-se um quase jubileu com júbilo, com alegria – essa que, lembremos, ainda, também pelo quase jubileu da *Aula*, não é jamais imerecida, como o possa ser, talvez, a honra.

Sempre sonhei com o último texto de um grande escritor. Um texto que seria escrito com as últimas forças, com o último alento. No último dia, antes de sua morte, o escritor está sentado à beira da terra, seus pés estão leves no ar infinito, ele olha as estrelas. No dia seguinte o autor será uma estrela entre as estrelas, molécula entre todas as moléculas. O último dia é belo para quem o sabe viver, é um dos mais belos da vida. Nesse dia (eu deveria dizer nesses dias, pois o último dia bem pode ser muitos dias), vê-se o mundo com o olhar dos deuses: vou enfim tornar-me parte dos mistérios mundiais. Sentado à beira da terra, o autor já não é quase ninguém. As frases que vêm de seu coração a seus lábios estão livres do livro. São belas como a obra, mas jamais serão publicadas, e ante a iminência do silêncio estrelado, elas aceleram-se, reúnem-se, e dizem o essencial. São adeuses sublimes à vida; não luto, mas agradecimento. Como és bela, ó vida, dizem elas.¹⁹²

Ponto de atração do exterior

Talvez pudéssemos pensar, em clave blanchotiana, na publicação como uma exigência da obra, um retorno ao exterior de onde veio.¹⁹³ Ainda e sempre em acompanhamento do desconhecido. Como no título de Llansol: *O sonho de que temos a linguagem*. Desconhece-se. Onde se decanta o sonho, do qual só sobra a linguagem: resto? Ou a ilusão de que possuímos a linguagem, como se diz de quem dispõe de bens por herança: o engano quanto à posse? Aqui incide a indecisão.

Nessa modulação de sonho e linguagem, pela via aberta por Freud, poderíamos ouvir a voz de Blanchot: “O sonho é o despertar do interminável, uma alusão, pelo menos, e como que um perigoso apelo, pela persistência do que não pode ter fim, à neutralidade do que se passa antes do começo”.¹⁹⁴ Aqui retorno ao que se passa antes do começo do encontro na Praia das Maçãs, ao referido pela outra escritora e professora portuguesa a respeito da tese da professora Lucia Castello Branco: escrever sem o saber...

¹⁹² CIXOUS. Extrema fidelidade, p. 131.

¹⁹³ “[...] a necessidade de ser publicado – isto é, de atingir a existência exterior, a abertura para fora, a divulgação-dissolução de que nossas cidades são o lugar – pertence à obra, como uma lembrança do movimento do qual vem, que ela deve prolongar incessantemente, que ela gostaria, entretanto, de ultrapassar radicalmente e ao qual dá um fim de fato, por um instante, cada vez que é obra” (BLANCHOT. O poder e a glória, p. 363).

¹⁹⁴ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 269.

Assim, na tese defendida em 1990, acerca da escrita feminina, havia, à saída, “uma incômoda questão: afinal, o que fica das pegadas no chão da memória? Fica o que significa, pode-se pensar. Ou talvez o contrário: o que significa passa a ficar”.¹⁹⁵ Do que fica na memória, as pegadas, e do que se passa na desmemória, passamos a um passo (talvez um *pas-à-lire*¹⁹⁶ ou um *pas de sens*)¹⁹⁷ pelo *Chão de letras*: as literaturas e a experiência de escrita.

na proximidade de um ponto de não-humanidade

O começo de um livro é precioso. Muitos começos são preciosíssimos.
Mas breve é o começo de um livro — mantém o começo prosseguindo.
Quando este se prolonga, um livro seguinte se inicia.
Basta esperar que a *decisão da intimidade* se pronuncie.
Vou chamar-lhe fio_____ linha, confiança, crédito, tecido.

Maria Gabriela Llansol

Quando começa um começo? O que lhe antecede? O que reenvia ao que se passa antes de se passar?

nesse lugar havia uma mulher que não queria ter filhos de seu ventre. Pedia aos homens que lhe trouxessem os filhos de suas mulheres para educá-los numa grande casa de um só quarto e de uma só janela: usava um xaile preto junto de seu rosto; tinha uma maneira distante de fazer amor: pelos olhos e pela palavra. Também pelo tempo, pois desde os tempos de sua bisavó, voltar a qual-

¹⁹⁵ CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*, p. 11.

¹⁹⁶ A respeito dessa expressão lacaniana, presente em *O seminário – livro 20: mais, ainda*, a qual poderia ser traduzida tanto como “não a ler” como “passo a ler”, Janaína de Paula nos esclarece que: “[...] é utilizada por Lacan ao se referir aos seus *Escritos*. Eles não se dão a ler tão facilmente e, ao reuni-los sob esse nome, o que Lacan escreve é justamente a dessimetria que existe entre a leitura e a escrita. Escritos, eles eram para não ser lidos. Entretanto, a letra se lê, ‘ela se lê literalmente’. Mas ler uma letra não é a mesma coisa que ler, pois um escrito não é para ser compreendido. É preciso, então, ler para além do que se escreveu, ler espalhando as letras, desdobrando e soltando seus nós significantes. Diferente da leitura que se aprende na escola, em que é preciso ler e interpretar, ler aqui é se desocupar dos protocolos, da decifração dos signos, para acolher (colher) a letra naquilo que ela é e nada mais” (PAULA. *Cor’p’oema Llansol*, p. 24).

¹⁹⁷ A respeito dessa expressão que tanto poderia ser traduzida como “não sentido” e como “passo de sentido”, Lucia Castelo Branco, apoiando-se em Marguerite Duras, nos convidará a arriscar a seguinte hipótese acerca de uma escrita literária alinhada àquela feminina: “Arrisquemos, então, uma hipótese: a de que a alguns escritores, àqueles que não têm medo desse medo [medo de escrever], é dada chance de, através do arranjo de letras que constitui a escrita, promover um *pas de sens*. Às vezes um verdadeiro passo de sentido, que reescreve todo o sentido de uma escrita e de uma vida. Às vezes um passo largo demais, largo demais para as pernas do sujeito. De toda maneira, é de um *pas-au-délà* (de um passo além) [Blanchot] que se trata quando nos arriscamos no cmpo das letras. Pois é também como *pas-à-lire*, como não-a-ler e, no entanto, passo-a-ler, que um escrito nos convoca” (CASTELLO BRANCO. *Chão de letras*, p. 157-158).

quer época era sempre possível. A mover-se, olhava por vezes com fixidez um sítio o mais belo de sua casa a casa toda porque toda a casa era bela e começava nesse olhar ora o tempo das crianças, ora o tempo dos homens. Mulheres, não havia outra, além dela, nunca ultrapassavam a entrada, que dava para a terra, terra de jardim onde se podiam dar passeios. Os homens ficavam contentes porque ela dizia todas as vezes não és tu que me importas, é o seguinte. Certificavam-se, portanto, de que, no momento antes, haviam sido o próximo.¹⁹⁸

Assim Maria Gabriela Llansol nos abre *O livro das comunidades*. Tal começo da *textualidade* se dá a partir da experiência, e não da autobiografia. Experiência realizada entre sexo e texto¹⁹⁹ – ainda que nesta altura natalícia esta *figura* ainda não tivesse sido nomeada: *o sexo de ler*. Entretanto, uma vez que se trata de um único livro, não poderíamos ver a linha sucessiva dos vários livros, “em paralelo e em espelho”,²⁰⁰ aos homens que ficavam contentes ao se certificarem de que, em um momento anterior, haviam sido o próximo – a partir do desejo de se fazer texto? Pois é de sexo que se trata. Conforme se vê nessa entrevista concedida a Graça Vasconcelos, em 18/02/1997 – vinte anos após *O livro das comunidades*:

Eu penso que a leitura cria uma relação extremamente íntima com alguém. Alguém que lê profundamente é penetrado pelo que lê. E, digamos, essa penetração é uma penetração expansiva, não é uma penetração que fique ali para utilidade própria. Ler, o bem ler, é algo que se dá imediatamente no movimento seguinte. E é assim que eu compreendo o amor e as relações de sexualidade, que não estão só centradas em órgãos determinados, mas que abrangem a totalidade do corpo e que existem para que o belo se perpetue, o prazer de estar, etc. Por isso é que eu considero a leitura uma espécie de sexo, porque de facto penetra profundamente, penetra profundamente e reproduz. Há vários conceitos, não lhes chamarei sequer conceitos, mas, digamos, palavras que se juntam. Por exemplo, eu falo muito, falei (de há uns tempos para cá, pensei

¹⁹⁸ LLANSOL. *O livro das comunidades*, p. 11.

¹⁹⁹ Refiro-me à preciosa observação de Lucia Castello Branco, a partir da *figura* llansoliana *o sexo de ler*, presente em seu ensaio “Cinco lições sobre o sexo de ler”: “O *texto*, o *sexo*. Entre os dois significantes, o rapto, o lapso de uma letra: em lugar de um duplo *t*, um *s* só. Na cena da leitura – pois que é do sexo de ler que se trata – uma letra escorre: um duplo *t*. E então somos lançados às sinuosidades de um único *s* – sexo, sexo de ler” (CASTELLO BRANCO. *Chão de letras*, p. 206).

²⁰⁰ LLANSOL. *Entrevistas*, p. 54.

mesmo fazer um livro intitulado assim) do *Luar Libidinal* porque eu acho que...²⁰¹

Seria possível pensar que nesse momento da entrevista, publicada com o título “Um texto que é um rio...”, nesse momento lá havia já vinte anos que Llansol fazia o *sexo de ler*, sem o nomear? Pois é preciosa a distinção dessa experiência. Experiência que destrinça os mundos e que não se confunde com o mundo único da autobiografia. Dessa forma, a ficção está fora de consideração, em uma tomada de posição para escrever: transmissão em texto dos mundos atravessados. Sim, esse texto é um rio. Que flui a partir da própria vida, sim. Mas fora da autobiografia (como descrever o atravessar dos mundos autobiograficamente?), e fora da ficção (sem banalizar a experiência e lhe tolher a pujança de vivo), tal qual vemos quando a autora atalha a entrevistadora que havia apresentado alguns de seus títulos como ficção:

Disse que eu escrevia livros de ficção. Eu não os encaro como tal. Porque são realmente livros baseados numa realidade que é vivida e que é uma, digamos, observação íntima do meu percurso enquanto corpo, enquanto pessoa. Portanto, mesmo se habitualmente lhe chamam ficção, eu acho que essa escrita não é ficção. É o produto de uma experiência que se aprofunda e de uma transmissão em texto dos mundos que eu atravesso. [...]. Eu diria... eu chamar-lhe-ia uma escrita autobiográfica, se fosse uma escrita que fosse explicitando os fenómenos visíveis da vida de alguém. Portanto, nasceu aqui, foi para a Bélgica, regressou, escreve, traduz alguns poetas. Mas, de facto, não é disso que se trata. Do que se trata é da criação, em paralelo e em espelho, de determinadas realidades que vão exprimindo as minhas mutações interiores de energia. Por exemplo: *O livro das comunidades* nasceu na Bélgica e foi um livro que eu comecei a escrever depois dos primeiros tempos em que lá estive e em que estive a fazer uma espécie de depuração da minha vida em Portugal, [...]. E uma vez então chegada à Bélgica, eu comecei a sentir que havia uma comunidade de viventes que podiam trocar afectos entre si, que podiam trocar paz entre si, conhecimento, inteligência. E, quando comecei a sentir isso de uma maneira extremamente profunda, nasceu *O Livro das Comunidades*. *O Livro das Comunidades* começa precisamente assim: “Nesse lugar havia uma mulher que não queria ter filhos de seu ventre”. De facto, essa escolha estava feita, porque eu tinha optado por escrever. E para mim, eu com o meu texto, ter filhos carnaís, digamos, parecia-me incompatível. [...]. Coração do Urso surge, ele exprime a misericórdia, porque eu estava a sentir que vivia num mundo profundamente abalado por falta de misericórdia. Por isso Coração do Urso surgiu. Essa mulher que não queria ter

²⁰¹ LLANSOL. *Entrevistas*, p. 57-58.

filhos do seu ventre também surgiu precisamente porque havia várias realidades apelativas para o ser, e essas eram múltiplas e tinham tocado aquele ser, que era eu, e eu estava a dar-lhes uma determinada resposta. Por isso, eu digo que esses textos não são ficção, na medida em que correspondem a abalos sísmicos interiores, a abalos energéticos extremamente fortes em que eu pressinto que esta terra onde nós estamos pode ser utilizada de outra maneira, as relações entre as pessoas podem ser de outra maneira, com as plantas, com os animais. Por isso, eu não lhes chamo ficção, mas uma pulsão para o aprofundamento das fontes da alegria de viver.²⁰²

Na frontalidade dessa resposta, veríamos o testemunho de uma escrita nova que surge através de mutações vocabulares e frásicas, que surge por necessidade de vida, que surge em exílio, que surge a partir do terceiro livro de Llansol, *O livro das comunidades*. Porém, me pergunto se essa escrita, ponto de partida da *textualidade*, atraída pelo fora, a publicação, em seu movimento de manter o começo prosseguindo, sem ficção nem autobiografia, não reenvia ao atrás do começo, como um sonho?

_____eu nasci em 1931, no decurso da leitura silenciosa de um poema. Só havia tecidos espalhados pelo chão da casa, as crenças ingênuas de minha mãe. Estavam igualmente presentes as páginas que os leitores haveriam de tocar (como a uma pauta de música), apenas com o instrumento da sua voz. Eu fui profundamente desejada. Profundamente mal desejada e com amor. — A voz está sozinha — disse minha mãe, ainda eu estava no seu ventre, a ler-me poesia. — Não por muito tempo — responderam àquela que me iniciava na língua. E eu nasci na sequência de um ritmo. Eu nasci para acompanhar a voz, fazê-la percorrer um caminho. De um lado a outro do percurso, não sei o que existe, o caminho caminha, eu deslumbro-me quando o tempo se suspende, e me permite parar a contemplar o espaço sem tempo. Como, de resto, é evidente, não tive intenção de conceber-me. Dei comigo já sentada no quarto das sombras com uma perspectiva de descida aos infernos diante dos olhos. Ninguém estava à altura de receber-me, nenhuma relação era exacta para me tornar equilibrada, ou útil. No quarto das sombras a luz entrava a jorros por duas grandes janelas de sacada mas eu habitava aí, não ultrapassava o limiar do corredor que possuía uma passadeira de oleado negro e brilhante porque, diziam, havia um fantasma acorçado à entrada e que, afinal, nada mais era do que, a certas horas do dia, o volume rutilante do sol no oleado. Descobri que se, em vez de me concentrar na sombra

²⁰² LLANSOL. *Entrevistas*, p. 53-55.

do corredor, me deitasse de costas a olhar a mancha rutilante, o meu olhar poderia realizar o caminho inverso da luz e pousar no ramo mais alto da árvore e aprender com esta a produzir clorofila — a primeira matéria do poema.²⁰³

O que começaria aqui nesse fragmento acima? O que seria de um começo quando o tempo se suspende? Veja-se que não se trata de um decurso de horas, mas daquele “da leitura silenciosa de um poema”. Dessa forma, o texto não se apoiaria no Tempo Meridiano de Greenwich (TMG), mas no Tempo Meridiano de Herbais (TMH).²⁰⁴ Por esse apoio, ainda que deponha uma data autobiográfica, dir-se-ia que está em ponto de fuga do horizonte autobiográfico.²⁰⁵ Logo, está para lá da autobiografia. Mas se baseia na vida, nessa experiência.

Ponto de letra

Lucia Castello Branco, apoiando-se em uma importante *figura* llansoliana, *Este é o jardim que o pensamento permite*, observa, quanto ao fragmento supracitado, que houve uma perigosa escolha por parte da autora, enquanto menina, com relação à direção de seu crescimento: a partir da árvore e não do corredor – uma direção “onde não há metáforas”,²⁰⁶ e, também, que, ao acordar com a *paisagem*, Llansol apontaria para o aberto em que se lançou:

Eis, aí, a direção tomada por um “pensamento de jardim”: a direção da árvore (em oposição ao corredor), a direção do aberto (em oposição ao espaço delimitado), a direção da clorofila, “primeira matéria do poema”. Nessa direção, conforme assinala Llansol, “não há metáforas”. O que há é a letra, em sua dimensão de litoral, em sua dimensão concisa de ponto e de grão, mas também, como observa Barthes, em sua potência de se abrir para “algo mais”: “As letras servem para compor palavras? Sem dúvida, mas também para algo mais. O quê? Abecedários.” Ora, o que é um abecedário senão esse

²⁰³ LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 11-12.

²⁰⁴ Llansol retoma o início do “Lugar 1” de *O livro das comunidades*, inserindo-o em outro livro, *O Senhor de Herbais*. Há uma gravação da autora lendo esse perílogo, onde podemos ouvi-la: “um desses factos recuou, sentimo-lo, no horizonte, e, de lugar em lugar, encaminha-se para o tempo de Herbais _____ TMH e não TMG; [...]” (LLANSOL. *O Senhor de Herbais*, p. 245).

²⁰⁵ Em *Onde vais, drama-poesia?*, Llansol nos diz a respeito de um movimento que se dá à luz do *lunar libidinal*: “Fugir ao destino do vate. Fugir à mediocridade da autobiografia” (LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 18).

²⁰⁶ LLANSOL citada por CASTELLO BRANCO. Encontro com escritoras portuguesas, p. 109. A respeito daquilo com que da metáfora se lida na *textualidade*, apontamos para o ensaio de Vania Baeta Andrade, “Este é o jardim que o pensamento permite ou isto não é uma metáfora” (cf.: ANDRADE; CASTELLO BRANCO (Orgs.). *Livro de asas*: para Maria Gabriela Llansol, p. 57-64).

ponto de letra ordenado, alfabeticamente, apontando em direção ao aberto da escriptibilidade?²⁰⁷

Nesse sentido, percebo aí uma direção para a *textualidade*. Essa direção aponta para o aberto da escriptibilidade. E nesse movimento, talvez, recorde o mais além da oposição binária das entidades textuais mencionadas por Roland Barthes: *legível/escriptível*. Esse mais além, essa “terceira entidade textual” cuja existência Barthes imagina em *Roland Barthes por Roland Barthes*, ele a nomeia texto *receptível*.

O *receptível* seria o ilegível que prende, o texto ardente, produzido continuamente fora de qualquer verossimilhança e cuja função – visivelmente assumida por seu escriptor – seria a de contestar o constrangimento mercantil do escrito; esse texto, guiado, armado por um pensamento do *impublicável*, atrairia a seguinte resposta: não posso ler nem escrever o que você produz, mas eu o *recebo*, como um fogo, uma droga, uma desorganização enigmática.²⁰⁸

Haveria, assim, nessa direção apontada para o aberto, a atração de uma responsabilidade, segundo Barthes: receber o texto “como um fogo, uma droga, uma desorganização enigmática”. Um texto que viria, a se dizer com Llansol, “da áspera matéria do enigma”.²⁰⁹

Entretanto, nos meandros dessa direção apontada para o aberto, encontrar-se-ia também essa potência de abertura: “algo mais” – algo mais além da serventia das letras para compor palavras, uma outra “transcendência da letra”, os abecedários, os quais, segundo Barthes, exemplificariam uma prática de escrita que nos dá a ver um outro caminho que não aquele “da letra à palavra”, “que é o caminho não da linguagem, mas da escrita, não da comunicação mas da significância: aventura que se situa à margem das pretensas finalidades da linguagem, e, justamente por isso, no centro de sua ação”.²¹⁰ Daqui se pode vislumbrar litoral, o qual não se confunde com a fronteira, e do qual Lacan fez sua leitura, por “entre as nuvens”, das planícies da Sibéria. O litoral enquanto limite de campos heterogêneos, água e terra, gozo e saber, real e simbólico. Litoral que desenharia “a borda do furo no saber”.

Parece ter sido também da ordem desse aberto o “pensamento de nuvem” que se apoderou de Lacan, quando ele se pôs a escrever “Lituraterra”. Porque, de sua “visão aérea”, o que Lacan pôde

²⁰⁷ CASTELLO BRANCO. *Chão de letras*, p. 44.

²⁰⁸ BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 135.

²⁰⁹ LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 10.

²¹⁰ BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 94.

vislumbrar não passou do deserto siberiano. Mas ali estavam os sulcos, letras que serviam exatamente para quê? Para demarcar, no desenho de um litoral, o limite entre dois abertos heterogêneos: o deserto e o mar.²¹¹

Nesse sentido, estaríamos a mirar também um litoral entre a literatura e a psicanálise, e a mirar, talvez, ao modo do amor.²¹² Entretanto, pela noção de letra em Lacan, seria propriamente a partir desse litoral da letra – letra que não se confunde com o significante –, que se encontraria aquilo que, no real, vem pela evocação de gozo à ruptura de um semblante.²¹³ E seria, pelo mesmo efeito que “a escrita [*écriture*] é, no real, o ravinamento do significado, aquilo que choveu do semblante como aquilo que constitui o significante”.²¹⁴ Já para Llansol, “chove torrencialmente no texto”²¹⁵ onde as letras vão rolar do próprio nome:

Amor sem m
Amor sem o
Amor sem r
Amor sem a²¹⁶

E é a partir dessa abertura da letra que continua Lucia Castello Branco.

“O jardim que o pensamento permite”, lido na direção proposta por Llansol – a de um jardim que permite o pensamento – inscreve-se como letra que bordeja o aberto. A esse aberto do pensamento Lacan o nomearia “apensamento”, sugerindo, com essa negativa do prefixo a, a existência, no inconsciente, de um pensamento que não se pensa, de um pensamento do aberto.²¹⁷

²¹¹ CASTELLO BRANCO. *Chão de letras*, p. 44.

²¹² No sentido do amor, no litoral entre literatura e psicanálise, Ruth Silviano Brandão nos esclarece que: “Literatura e psicanálise tocam-se em muitas encruzilhadas, pelo seu objeto de estudo e de amor. De amor, porque sem ele a relação com seu objeto torna-se extremamente perigosa. O texto, literário ou não, exige uma extrema delicadeza para ser analisado, tocado, invadido em sua interioridade. Texto é o lugar onde o sujeito se inscreve e se escreve” (CASTELLO BRANCO; BRANDÃO. *Literaterras*, p. 21). Já quanto à clínica da psicanálise, dirá Lacan: “Na análise, só lidamos com isso [o amor], e não é por uma outra via que ela opera. Via singular, nisso que só ela permitiu destacar aquilo que, eu que lhes falo, acreditei dever suportar a transferência, no que ela não se distingue do amor, com a fórmula o sujeito suposto saber” (LACAN. *Seminário, Livro 20*, p. 79).

²¹³ A respeito da relação entre gozo e ruptura do semblante, aponto para a tese de doutoramento de Ram Mandil, *Os efeitos da letra*: Lacan leitor de Joyce; principalmente para o capítulo nomeado “A letter, a litter” (MANDIL, *Os efeitos da letra*, p. 25-61).

²¹⁴ LACAN. *Outros escritos*, p. 22.

²¹⁵ LLANSOL. *Lisboaleipzig 2*, p. 2.

²¹⁶ LLANSOL. *Um beijo dado mais tarde*, p. 93.

²¹⁷ CASTELLO BRANCO. *Chão de letras*, p. 44.

Lembremos, com Llansol, ainda uma vez, que “o pensamento está a alargar-se”, alargar-se rumo ao aberto, a se abrir? E dessa direção, do aberto, poderíamos então pensar que o pensamento está a largar-se de ser pensado, no sentido de “um pensamento que não se pensa”? Pois estamos no campo da letra, no campo do aberto, no campo “daquilo que, demandando o trabalho da escrita, mantém-se como impossível de dizer”.²¹⁸

Nesse campo do aberto, pela *textualidade*, divisar-se-ia a *paisagem*, o terceiro sexo, além do homem e da mulher, conforme podemos ler em “A boa nova anunciada à natureza”:

<<A boa nova anunciada à natureza>> é o escândalo que a minha época não aceita. O Ser existe como beleza, mas nós perdêmo-lo e percorremos toda uma órbita excêntrica para o voltar a encontrar. A Boa Nova dirige-se à Terra no seu todo: não só porque nesta se desenvolveram entidades irredutíveis mas também porque é no seu todo que está ameaçada.

Deixou de se formar a partir da Beleza.

A idéia de que tudo o que não é humano tem, tal como o humano, necessidade de redenção, é vital para a nossa continuação aqui, ou noutro lugar.

No momento da posse, no poema de 11 de Junho (*poema que nunca foi encontrado*) tudo participa nas diversas partes: a boca, a copa frondosa, o cogumelo, a falésia, o mar, a erva rasteira, a leve aragem, os corpos dos amantes. Os três sexos que movimentam a dança do vivo: a mulher, o homem, a paisagem.

Esta é a novidade: a paisagem é o terceiro sexo.

A paisagem não tem um sexo simples. Nem o homem, nem a mulher.²¹⁹

Assim há a *paisagem* como sexo, há a *paisagem* como texto. E é esse terceiro sexo que vem abrir os outros dois como seu mais além. Nesse sentido, se considerarmos com Rilke – *figura* bastante presente em *Onde vais, drama-poesia?*, que, “Com todos os seus olhos, a criatura vê o Aberto”,²²⁰ seria possível descobrir na *paisagem*, conforme a escreve Llansol, o encaminhamento para o aberto?

O que é o Aberto? Trata-se desse instante em que, sem que nenhuma barreira constitua obstáculo, os seres e as coisas entram no espaço de uma percepção pura. Nada os opõe entre si, como nada impede que se perceba sua infinita totalidade. Nesse espaço sem barreiras, cada

²¹⁸ CASTELLO BRANCO. *Chão de letras*, p. 94.

²¹⁹ LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 44.

²²⁰ RILKE. Oitava Elegia In: RILKE. *Elegias de Duíno*, p. 45-48.

termo modesto que seja aparece igualmente mostrando à luz de sua unicidade seu esplendor único. Assim ocorre com simples objetos, as “coisas de grande hábito”... *die grosse gewohnten Dinge*. O Aberto lhes confere seu brilho e, no entanto, eles continuam a atrair todas as outras coisas: seu brilho é essa própria infinitude. Por mais isolada que seja, a coisa é aberta, apela para a infinidade de uma essência que não renega nenhuma outra essência. Sem dúvida, não é fácil conceber ao mesmo tempo a percepção, que supõe o finito, e o Aberto, que significa o sem limites. A noção do infinito no finito é esse momento precioso em que, a partir de um olhar dirigido a uma simples coisa, tudo é aceito, consentido.²²¹

Entretanto, não nos precipitemos a compreender o aberto como a paisagem celeste, aérea ou espacial, e recordemos que a *paisagem* llansoliana não se escreve dentro de uma ordem representativa.²²² Nesse sentido, ainda Gerard Pommier nos esclarece, baseando-se em uma carta do poeta, que:

O Aberto não é um espaço para além da coisa, como Rilke observou numa carta de 25 de fevereiro de 1926. “Com o Aberto, então, eu não compreendo o céu, o ar e o espaço, pois estes também são, para o contemplador e o censor, ‘objeto’, e por conseguinte opacos e fechados.” Se o Aberto não é o do céu e o do espaço, onde poderá ele residir? Onde poderemos encontrar o infinito no finito, senão nas próprias palavras? Estas últimas são o que nos vem à mente quando percebemos uma coisa, mas com elas aparece também a infinidade dos vocábulos que lhes estão associados. Se as deixarmos livres, se soltarmos suas amarras, vai-se desenrolar a circularidade apresentada pela associação de palavras entre si. Se isolarmos uma palavra de uma frase, ela evocará o todo das outras palavras.²²³

Teríamos deslizado da letra à palavra? Sim, mas não assim. Pois a palavra aqui reconduz à letra, pois que se encontra em ponto de p., e se insere em um campo “em que a representação é posta em xeque e em que a imagem é tomada não em seu caráter de representação, mas por seu valor fonético e de letra”.²²⁴ Nesse sentido, as palavras em ponto de letra, aquelas que, no caso de Llansol, encaminham imagens soletradas,²²⁵ essas palavras nos transportariam ao aberto.

²²¹ POMMIER. *A exceção feminina*, p. 99.

²²² Recordemos, nesse sentido, o texto de Maria Gabriela Llansol intitulado “Para que o romance não morra”, presente em *Lisboaleipzig 1* – o encontro inesperado do diverso, p. 116-123.

²²³ POMMIER. *A exceção feminina*, p. 99.

²²⁴ CASTELLO BRANCO. *Chão de letras*, p. 220.

²²⁵ Reenvio ao ensaio de César Guimarães, “A imagem soletrada”. GUIMARÃES. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*, p. 208-231.

Entretanto, a *paisagem* não tem um sexo simples, assim como não o têm nem o homem e nem a mulher. Se a *paisagem*, “fonte única de toda Beleza”,²²⁶ acorda com o aberto, a mulher também aí acordaria.²²⁷ Porém, dizer ‘a’ mulher encaminharia à suposição de que a mulher, enquanto categoria universal, existisse.²²⁸ Então, diremos: uma mulher, uma mulher que escreve²²⁹ acordaria com o aberto. Dessa forma, exerceríamos a aproximação à “escrita feminina”, tal qual a concebe Lucia Castello Branco, em *A traição de Penélope*, livro cuja segunda edição é dedicada “à desmemória de um certo feminino, que não se opõe nem à memória, nem ao masculino, pois que se constrói como um *feminino de ninguém*”.²³⁰

²²⁶ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 45.

²²⁷ Relacionando o poeta que realiza seu ato em direção ao aberto e uma mulher exposta a suportar a causa do desejo de um homem, Gerard Pommier nos diz que: “Da mesma forma, uma mulher exposta a suportar a causa do desejo de um homem encontra seu gozo numa perda de identidade que o abre para além dela.” POMMIER. *A exceção feminina*, p. 101.

²²⁸ Nesse sentido da inexistência da mulher como categoria universal, que tange também a ausência de relação sexual elaborada por Lacan em seu *Seminário, Livro 20*, Maria Escolástica Álvares da Silva esclarece que “o feminino não faz uma classe, um universal, uma comunidade. Se não há uma comum-unidade que reúna as mulheres, não há, pois, como apreender aquilo que as especifica. Como falar, então, do feminino, senão pelos efeitos que essa divisão estrutural acarreta em cada uma? Somente isso já nos permite entrever uma outra lógica, a do um por um, a da singularidade, em contraposição a do universal.” In: CESAROTO (Org.). *Ideias de Lacan*, p. 150-151. Entretanto a capacidade de ser só não é privilégio de escolha feminino, pois Lacan nos esclarece que: “quando um ser falante qualquer se alinha sob a bandeira das mulheres, isto se dá a partir de que ele se funda por ser não-todo a se situar na função fálica. É isto o que define a... a o quê? – a mulher justamente, só que A mulher, isto só se pode escrever barrando-se o A. Não há A mulher, artigo definido para designar o universal. Não há A mulher pois – já arrisquei o termo, e por que olharia eu para isso duas vezes? – por sua essência ela não é toda.” LACAN. *Seminário, Livro 20*, p. 78-79.

²²⁹ Esta expressão: “uma mulher que escreve” recorda um comentário de uma escritora a quem Lacan rende homenagem, Marguerite Duras, para quem: “Os homens não suportam isso: uma mulher que escreve. É cruel para o homem. É difícil para todos. Exceto para Robert A.” DURAS. *Escrever*, p. 17.

²³⁰ CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*, p. II.

Ponto de feminino

Se o corpo quiser – e ele quer –, o texto desdobrar-se-á
sobre um caderno aberto,
e o texto escreverá mais do que é possível ler_____

Maria Gabriela Llansol

Se um útero é do tamanho de um punho,²³¹ se há um falcão no punho,²³² ler-se-á:
“Eu apenas passei pela escrita, palavra feminina como eu”.²³³

Passar. Esse é o fato fundamental do poema.²³⁴ O poema passa, a escrita passa,²³⁵ as nuvens passam, os afetos passam, a vida passa. Não se os pode consignar.²³⁶ Se há uma escrita para a qual isso conta, a chamaremos, com Lucia Castello Branco, escrita feminina: “Questionadora de uma lógica discursiva oficial, ela apontará em direção a outro lugar: o da singularidade, o da língua materna, o do desrespeito às leis do bem escrever, o da insignificância, do ínfimo, da literatura menor”.²³⁷

A lógica oficial a qual a escrita feminina questiona, e a partir da qual “desterritorializa-se”, é aquela que se inscreve enquanto “paradigma masculino oficial, que institui a lógica fálica do visível, do mensurável, do quantitativo”.²³⁸

Dessa forma, a escrita feminina se escreve lacunar, fragmentária, por meio de restos, constituindo-se numa escrita do não-todo – tal qual uma mulher se inscreveria não-toda no registro fálico. Assim, operaria propriamente em direção ao fora do discurso do poder, ao fora do discurso da ordem, ao fora do discurso da lei. Nesse sentido, tal escrita, no limite, aproximar-se-ia de uma linguagem pulsional, de uma

²³¹ Referência ao livro de poesias de Angélica Freitas. FREITAS. *Um útero é do tamanho de um punho*.

²³² Referência ao livro *Um Falcão No Punho*. LLANSOL. *Um Falcão No Punho*.

²³³ LLANSOL. *Carta ao legente*, texto não paginado.

²³⁴ “O poema que passa rápido. Impossível dizer-lhe que espere, que não consigo escrever à sua velocidade, que se repita ou volte a dizer (quando, de facto, nada diz) o que estava a dizer. Passa é o seu facto fundamental” (LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 17).

²³⁵ Conforme escreve Marguerite Duras: “A escrita vem como o vento, nua, é de tinta, a escrita, e passa como nada mais passa na vida, nada, exceto ela, a vida” (DURAS. *Escrever*, p. 48).

²³⁶ Referência à abertura de *O livro das comunidades*, onde leremos: “Escrever vislumbra não presta para consignar. Escrever, como neste livro, leva fatalmente o Poder à perda de memória” (LLANSOL. *O livro das comunidades*, p. 10).

²³⁷ CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*, p. 67.

²³⁸ CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*, p. 66.

linguagem de gozo materno, denominada por Lacan “lalíngua”,²³⁹ e que nos diria de um saber do qual o sujeito falante não se dá conta, mas também apontaria para um ponto da experiência do *infans* com sua mãe, ponto este, arrisco, ao tomar a palavra em ponto de letra: “em que a palavra aí existe, mas sem importância útil: e os corpos, sem que nós o saibamos, a absorvem – e fulgem”.²⁴⁰

Aí, no ponto de interseção entre o gesto da mãe e o gesto da filha, lugar de olhares que se cruzam e se correspondem, lugar de toques, de suaves carícias, de gemidos e balbucios, ouvimos essa língua outra, intraduzível em sua materialidade e singularidade, absurdamente sonora e corporal. *Lalangue*, lalíngua. A língua de lá. *Là-bas*, lá longe, lá antes, lalia: do outro lado da terra, no fundo de um espelho abissal onde reside a mãe. O que nos diz a mãe do fundo de seu poço sem fundo?²⁴¹

O que podemos ouvir do infinito? Pois não se trataria pontualmente do infinito da linguagem: onde um significante evoca interminavelmente outro significante, não se permitindo, rigorosamente no limite, fixar-se em um único, dir-se-ia, verdadeiro? E mais, não se estaria a tratar de dois infinitos, também o infinito não-simbolizável de lalíngua? A se ver, com Lacan, o inconsciente estruturado como linguagem?

A linguagem, sem dúvida, é feita de alíngua [lalíngua]. É uma elucubração de saber sobre alíngua [lalíngua]. Mas o inconsciente é um saber, um saber-fazer com alíngua [lalíngua]. E o que se sabe fazer com alíngua [lalíngua] ultrapassa de muito o de que podemos dar conta a título de linguagem.

Alíngua [lalíngua] nos afeta primeiro por tudo que ela comporta como efeitos que são afetos. Se se pode dizer que o inconsciente é estruturado como uma linguagem, é no que os efeitos de alíngua [lalíngua], que já estão lá como saber, vão bem além de tudo que o ser que fala é suscetível de enunciar.²⁴²

Assim, talvez possamos observar que a escrita feminina, ao se aproximar de lalíngua, operaria, também ela, a partir de “efeitos que são afetos” – uma vez que, segundo Lacan, “a linguagem não é somente comunicação, este fato se impõe pelo

²³⁹ A versão brasileira de *O seminário – livro 20: mais, ainda*, à cargo de M.D. Magno, optou por traduzir “lalangue” lacaniana como “alíngua”. Entretanto, aqui neste trabalho, optamos pela tradução da “lalangue” como “lalíngua”, uma vez que “alíngua”, pela questão deste “a” poder ser lido como prefixo, como uma partícula negativa que insinuaria a negação de uma língua; além do mais, o som de “lalíngua”, assemelha-se à lalia, à lalação, ao balbucio infantil de quem começa a se iniciar na ordem simbólica. Assim fazendo, acompanhamos a tradução sugerida por Haroldo de Campos em “O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua” in: CESAROTO (Org.). *Ideias de Lacan*, p. 175-195.

²⁴⁰ LLANSOL. Para que o romance não morra, p. 118.

²⁴¹ CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*, p. 86.

²⁴² LACAN. *O seminário –, livro 20: mais, ainda*, p. 149.

discurso analítico”.²⁴³ Há, assim, ao acompanharmos Lacan, um mais além da comunicação na linguagem, que a inscreve no campo dos afetos, e parece ser propriamente desse campo dos afetos que a escrita feminina nos fala. Assim, se esse campo dos afetos ultrapassa o sentido, podemos acordar com Llansol quando nos diz para não ligarmos excessivamente ao sentido, pois “o cerne de todas estas imagens são, de facto, os afectos”.²⁴⁴ Entretanto, ainda que, tal qual uma mulher que se encontra não-toda no registro fálico, a escrita feminina se situe fora desse registro, é a partir desse mesmo registro fálico, do simbólico, que se escreve, que se dá a ouvir.

Mas ouvir a língua da mãe é sempre, e irremediavelmente, ouvi-la através do registro do pai, através da língua pátria. Porque não há como vislumbrar o Real por outra via que não seja a do simbólico. Porque não há como escrever o silêncio, a lacuna, a assimbolia, a não ser simbolizando-os, tornando-os matéria de linguagem. O feminino, bem como sua escrita, se revelará sempre de viés, sempre pela via fálica do registro do pai, do registro da lei.

Ouvir a voz da mãe, mesmo que modulada pelo registro do pai, é, no entanto, lançar-se à subtração, ao silêncio, ao caos. É aceitar a insuportável verdade que abala as evidências e as certezas do sujeito: a de que a verdade, assim como a mulher, é “não toda”. A de que, além da lógica fálica, do visível e do mensurável, existe uma lógica outra, do invisível, do fragmentado, do descontínuo, do incompleto: a lógica “não-toda” de uma desrazão, ou de uma razão barroca, em que o feminino reina e, com ele, a irredutível ambiguidade, o indissolúvel paradoxo, a indagação reincidente.²⁴⁵

Nesse ponto, ao vislumbrarmos “a irredutível ambiguidade, o indissolúvel paradoxo, a indagação reincidente”, nos diria Llansol, desposando esse movimento de *vis inquirendi*, ao reptar a “via fálica do registro do pai, do registro da lei”, anunciando, a ponto de evasão: “Pode a linguagem sair de si mesma?”²⁴⁶

Ainda no ventre, “Por favor _____ empresta-me
A língua portuguesa”, pediu. “Prometo que vou
Tentar usá-la *como convém*. Hei-de devolvê-la sem
Rasgão ou cor negada. Prometo.” Silêncio seguiu-se.
Momentos antes: “Vou nascer. Por favor, empresta-me

²⁴³ LACAN. *O seminário —, livro 20: mais, ainda*, p. 149.

²⁴⁴ LLANSOL. *Entrevistas*, p. 23.

²⁴⁵ CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*, p. 86.

²⁴⁶ LLANSOL. *Da sebe ao ser*, p. 12

A língua portuguesa”. E especificou que não a queria
Materna ou paterna ou mortal. Queria apenas
A língua portuguesa presa, “Para que se evada”,
Foi esse o seu propósito.²⁴⁷

Ponto de anúncio: estético convívio

Pensemos, assim, em um propósito, um projeto llansoliano, a partir de um espaço matinal de contra-sangue, fazer de nós vivos, no meio do vivo. Esse projeto não prescinde da mulher que escreve, assim, seria um projeto com a escrita feminina. Esse projeto também não prescinde da vida da mulher que o propõe, muito antes pelo contrário, mas não resvala na mediocridade da autobiografia, ao preterir a busca da verdade pela busca de verdade, através de um estético convívio. Nesse sentido, proporia aos *legentes* habitar o texto, “viver noutra fundo de livro e de linguagem”²⁴⁸ – ainda que para isso se veja obrigada a desconstruir uma tradição religiosa; e, sobretudo, porque não se interessa por uma certa tradição heroica (tradição inaugurada, ao que se diz, por Aristóteles, o qual a teria iniciado ao tecer relações entre o homem de gênio e a melancolia, a partir da bÍlis negra, no Problema XXX, I),²⁴⁹ preferindo a luz de um outro *éthos*,²⁵⁰ o estético, pela decisão do abrir-se à força maior.²⁵¹ Para oferecer esse outro fundo de livro (um só livro composto de quantos livros aí se leia?), para oferecer essa casa²⁵² (“uma casa musical para nossa clara simpatia”,²⁵³ a se dizer com

²⁴⁷ LLANSOL. *O começo de um livro é precioso*, p. 71.

²⁴⁸ LLANSOL. *Um beijo dado mais tarde*, p. 112.

²⁴⁹ Nesse texto, que se reputa a Aristóteles, podemos ler a seguinte indagação: “Por que razão todos os que foram homens de exceção, no que concerne à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos, e alguns a ponto de serem tomados por males dos quais a bile negra é a origem, como contam, entre os relativos aos heróis, os que são consagrados a Hércules?” (ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia*: o problema XXX, I, p. 81).

²⁵⁰ Segundo Julia Kristeva, “A melancolia que ele [Aristóteles] evoca não é uma doença do filósofo, mas sim sua própria natureza, seu *éthos*”. KRISTEVA. *Sol negro*, p. 14.

²⁵¹ Referência ao livro *Alegria*: a força maior, de Clément Rosset. Nesse sentido, aponto também para o desenvolvimento teórico da leitura de Maria Gabriela Llansol empreendido por Lucia Castello Branco, como, por exemplo, no ensaio “Nuvens de pensamento branco: Maria Gabriela Llansol e a flor do libidinal”, onde a ensaísta nos esclarece que: “O que Llansol nos ensina, ao fundar, com sua textualidade, sua própria linhagem, é que há uma outra dicção possível para o Texto, uma dicção não tributária da herança melancólica do romance moderno. Fundado nas fontes da alegria e da pujança, o Texto encontrará, no espaço edênico, a possibilidade de uma travessia do tumulto e da melancolia, [...]” (cf.: CASTELLO BRANCO. *Nuvens de pensamento branco*, p. 234).

²⁵² “E assim recebe aqueles que por essa escrita (por essa casa) enveredam” (CASTELLO BRANCO. *Chão de letras*, p. 32).

²⁵³ RIMBAUD. *Uma temporada no inferno & Iluminações*, p. 97.

Rimbaud?), fulgoriza sua própria casa, de modo que as paisagens, as plantas, os animais, os objetos da casa, aí se encontram convocados a figurar no texto, em, recordemos, estético convívio. O texto, novo e móvel, passa, talvez mesmo esteja por vir, em um ato aguado de futuro, ao coração *legente*. Anunciando uma boa nova, uma paisagem onde não há poder sobre os corpos, a um destinatário não-somente humano.²⁵⁴ Uma casa para o escrever/ler, para o escrever/ler com vida. Saúde-se!

Ponto desvestido

Perder a memória, não ter memória, pensei, é absorver o presente numa constante iniciação, encontrar-se num estado de nudez.

Maria Gabriela Llansol

Neste ponto, busco me guiar por *a rapariga desmemoriada*, advinda do livro llansoliano intitulado *O jogo da liberdade da alma*, uma possível torção de outra *figura*: *Témia, a rapariga que temia a impostura da língua*, esta, bastante presente em *Um beijo dado mais tarde*. Nessa busca, proponho encontrar um jogo de liberdade com vestido. Na verdade, um jogo de liberdade também para com a verdade, verdade a qual seria observada por três vias.²⁵⁵ Jogo que se propõe, em princípio, não como um ponto à deriva, mas, talvez, como um ponto de deriva do ler, de onde deriva, apenas de passagem, “a chávena de ler”:

(*Como da música pude chegar a este lugar?*)

Chávena,
pensei,
é o nome que dá ao corpo,
vestido,
o nome que dá à alma,
escrevi,
para não me esquecer mais tarde

²⁵⁴ A esse respeito, veja-se minha dissertação de mestrado: SOUZA. *A boa nova anunciada à natureza – o “drama-poesia”* em três discursos de Maria Gabriela Llansol.

²⁵⁵ Esse jogo para com as verdades e para com os vestidos decorre, em grande parte, da leitura de alguns fragmentos do livro de Eugène Lemoine-Luccioni, *La robe*. Essai psychanalytique sur le vêtement. E também do dito de Lacan sobre a periquita de Picasso que se identificava com o pintor quando este estava vestido, e que o permite dizer: “Dito de outro modo, o que há sob o hábito, e que chamamos de corpo, talvez seja apenas esse resto que chamo de objeto *a*.” (LACAN. *O seminário –, livro 20: mais, ainda*, p. 13).

constataria que teria escrito um pensamento/apontamento.
Qual?,
não interessava neste momento reter_____e o instante é
a escrita. Pegaria no caderno_____e lerei
<<vestido é o nome que dá à alma>>.²⁵⁶

Desse modo, pela chávena, palavra de Témia (em seu movimento de rapariga desmemoriada) – desmemoriada dos nomes ou dos nomes das coisas, mas desmemoriada de seu próprio nome –, se lida a ponto de p., arrisco, daria a ouvir o recipiente e o penetrante, revelando nessa passagem, que se “passa ao largo das dicotomias do pensamento”.²⁵⁷ Todavia, recordemos que *Témia, a rapariga que temia a impostura da língua*, seria então uma *figura* que expressaria aquilo que o texto quer, tal qual formulado por Llansol, durante seu encontro com Lucia Castello Branco na Praia das Mações: “Tudo aquilo que estamos aqui a falar é uma impostura. Mas é possível, em algum momento, atingir a linguagem, a língua sem impostura. É isso que o meu texto quer”.²⁵⁸

Afastou-se bruscamente do texto e do espaldar. Abriu uma coisa, e eu disse <<livro>>,
entre as muitas que havia nas três estantes brancas do quarto,
mas antes fechou os olhos
(e eu pensei que algo haveria de lhe aparecer lentamente, tac-
teando) percorrendo com os dedos indicador e polegar a con-
sistência fechada, de rebordos também brancos.

- Chávena – disse ela, com os olhos ainda fechados.

- Livro – repeti. Mas ela insistiu:

- Chávena.

Seria o primeiro nome que daria ao que se afastara da sua memória.²⁵⁹

Assim, pelo princípio de leitura de *Amar um cão*, onde uma frase: <<Onde está o vestido que passa pelo pensamento>>,²⁶⁰ “lida destacadamente aproximada de outra que talvez já lhe correspondesse em silêncio”, “um primeiro pensamento verdadeiro”²⁶¹ seria *uma alma crescendo*,²⁶² procurei retomar a proposição do jogo aqui arriscado.

²⁵⁶ LLANSOL. *O jogo da liberdade da alma*, p. 49.

²⁵⁷ MAIA. *Textualidade Llansol*, p. 201.

²⁵⁸ CASTELLO BRANCO. Encontro com escritoras portuguesas, p. 108.

²⁵⁹ LLANSOL. *O jogo da liberdade da alma*, p. 39.

²⁶⁰ LLANSOL. *O jogo da liberdade da alma*, p. 34.

²⁶¹ LLANSOL. *Causa amante*, p. 19.

²⁶² LLANSOL, *Cantileno*, p. 45.

Dessa forma, teríamos, por uma via, a verdade nua e crua, o que quererá dizer: uma verdade sem vestido. De outra via, uma verdade cosida, vestida: uma verdade com vestido. De uma terceira via, uma verdade enquanto busca, eu ia a dizer, verdade enquanto apontamento, indicação, via, caminho aberto.

Assim, para a primeira via, pensemos na busca de um tempo, um tempo histórico cuja representação escrita tentasse fazer coincidir o vivido com o escrito; estaríamos, assim, frente a uma tradição que teria sido fundada pelas *Confissões*, de Santo Agostinho, “uma tradição que conceberá o gênero memorialista como uma escrita que percorre uma trajetória de retorno ao passado, buscando capturar ali o vivido e trazê-lo de maneira relativamente intacta ao presente narrativo”.²⁶³ Nesse sentido, arrisco-me um pouco mais, tal tradição operaria com a verdade nua e crua, uma verdade que desconheceria sua estrutura de linguagem, a se dizer com Lacan, sua estrutura de ficção. Assim, talvez pudéssemos alinhar certa vertente das escritas autobiográficas àquelas advindas no bojo da “grande narrativa do romance moderno”, ambas integrando, a meu ver, o que Llansol denomina por *narratividade*, de cuja mutação surge a *textualidade*. Nesse sentido, da verdade nua e crua, à psicanálise concerniria uma revelação:

A psicanálise veio revelar que, para cada um, a realidade é dada na ordem do fantasma, que une um sujeito (que é efeito do significante) a um objeto real, sem significação, objeto que é resto da operação do significante no campo do Outro. Essa ordem fantasmática guarda grande afinidade com o modo da narrativa ficcional; Freud o demonstrou ao escutar as histórias de seus pacientes histéricos enquanto “estórias”, ficções em torno do que ele chamou de “romance familiar do neurótico”. É isso o que Lacan enuncia depois, com o aforismo, calcado no pensamento do filósofo Jeremy Bentham, “a verdade tem estrutura de ficção”. A ficção não é uma mentira, ela é a estrutura que pode almejar a verdade. E a verdade, só para lembrar, não se pode dizer toda, senão se meio-dizer. É importante assinalar que a grande narrativa do romance moderno é o coroamento dessa ordem ficcional, para se poder ter a dimensão do que significa, para um sujeito, sustentar-se em uma escrita não narrativa, na escrita da letra.²⁶⁴

Sim, sustentar-se em uma escrita em ponto de p., aqui, pela passagem do jogo, sustentar-se com verdades vestidas, as quais não se misturam ao moto: “minha vida

²⁶³ CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*, p. 23.

²⁶⁴ MAIA. *Textualidade Llansol*, p. 186.

daria um romance”.²⁶⁵ Outrossim, o apoio se dá em ponto de sem apoio, em ponto de poema, em um ponto onde “as letras não servem para organizar a normalidade da escrita, são pretextos de rondas, servem para que o corpo se dê a uma nova gesta de movimentos”;²⁶⁶ dir-se-ia, ponto de “inexpugnável beleza”.²⁶⁷

Dessa outra via, é dado vislumbrar a verdade do feminino, a verdade com vestido, a verdade de escrita. Com relação à *textualidade*, verdade que se precisa ao criar outra temporalidade:

É preciso criar um dispositivo escrito, dispor-se decididamente a escrever texto, forçá-lo a criar uma outra temporalidade, onde as figuras humanas sejam levadas a coabitar, segundo o princípio de bondade, com as figuras da sua linhagem com outras figuras não-humanas, numa simultaneidade temporal. Não na temporalidade da história, mas na temporalidade dos seus afectos, nas formas que revelam, nos pensamentos que sublevam, no rasto do fulgor que deixam no sentido que interrogam.²⁶⁸

Há, assim, isso que se precisa: atravessar a temporalidade da história, avançar com o fantasma, sabendo-o fantasma, sabendo-o impostura, em um movimento de entrar na temporalidade dos afetos. Nessa temporalidade dos afetos, as duas figuras das raparigas, a desmemoriada e a que teme a impostura da língua, encontram-se muito próximas. Nesse sentido, Lucia Castello Branco nos esclarece que: “O que a rapariga teme, ao temer a impostura da língua, é também o texto como receptáculo de certa memória e, portanto, da herança de uma língua, um passado, uma tradição”.²⁶⁹ Poderíamos indagar se o que teme também a rapariga seriam as tais verdades nuas e cruas presentes em uma escrita de onde “a vibração definitivamente se ausentou”?

²⁶⁵ Referência à dissertação de mestrado de Vivien Penido, *Minha vida daria um romance?*. PENIDO. *Minha vida daria um romance? – A escrita impossível em A falta*, de Lucia Castello Branco.

²⁶⁶ LLANSOL. *O livro das comunidades*, p. 81.

²⁶⁷ LLANSOL. *Onde Vais, Drama-Poesia?*, p. 25.

²⁶⁸ LLANSOL. *Entrevistas/Maria Gabriela Llansol*, p. 40.

²⁶⁹ CASTELLO BRANCO. *Chão de letras*, p. 56. Nesse sentido da *figura* temer a impostura de um texto como receptáculo de uma herança, de uma tradição, talvez pudéssemos observar o reverso, o temor que o novo, no caso a *textualidade*, suscita naqueles que decidiram não esperar nada mais do que a tradição, como se poderia depreender desse testemunho de Llansol quando aceitou trabalhar em uma entrevista para um jornal belga durante o ano da Europália: “levantou-se polémica na equipa que fazia a “cultura” nesse jornal; no fundo, e para lá dos problemas que levanta a extensão do texto, o problema é que já não se espera que a literatura seja diferente do que é; nos casos mais optimistas, espera-se ainda o grande *remake* do romance do século XIX. É o que está decidido.” LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 192.

O que os humanos procuram, na **narratividade**,
 é um alimento que não dispensam,
 e sem o qual perderiam
 (ou nunca acederiam),
 à liberdade de consciência.
 Procuram, em adultos, os restos da magia de que a figura
 emblemática será sempre a **infância**.

_____acontece, contudo, _____ está acontecendo há
 muito, que a **narratividade** perde o seu poder de fascínio.
 Os seres humanos mais despertos já a incorporaram, a
 dominam_____e tornam-se, cada vez mais, sedentos do
 novo. Muitos deles, estão morrendo à fome.

Porque, por detrás das histórias, por detrás da
 magia do “era uma vez...”, do exótico e do fantástico, o
 que nós procuramos são os estados do **fora-do-eu**, _____ tal
 como a língua o indica, ao aproximar **existência** e **êxtase**,
 ao atribuir ao ser uma forma vibrátil de estar.

Na realidade, todos nós somos feitos, criados,
longe, à distância de nós mesmos.

E se, há muito, se fala da morte do romance, e
 apesar disso, se continua a escrever romances,
 é porque,
 dessa escrita,
 a vibração definitivamente se ausentou, e porque outras
 formas de arte se apropriaram, com êxito, das suas técnicas
 narrativas.²⁷⁰

A vibração, que teria se ausentado definitivamente da *narratividade*, concerne
 propriamente ao campo dos afetos. Conforme se viu acima, é nessa temporalidade, a dos
 afetos, e não naquela da história que a *textualidade* opera: “Em Llansol, o que é
 considerado como uma das principais matérias do romance – a representação do tempo
 – migrou para a materialidade da língua enquanto corpo de forças e de afetos”.²⁷¹

Entretanto, antes de prosseguirmos à busca da *textualidade* conforme Llansol a
 escreve, antes de percorrermos através da temporalidade dos afetos a terceira via aqui
 proposta pelo jogo, pensemos nessa palavra “vibração”. Recordemos: não deixa de ser a
 mesma palavra utilizada por Llansol ao ver sua escrita aproximada, por Lucia Castello
 Branco, àquela de Clarice Lispector. Por essa via, respeitando a “responsabilidade da
 forma” barthesiana absolutamente ímpar da *textualidade*, busquemos alargar o
 pensamento para cogitar se as escritas femininas, em suas experiências, também
 absolutamente ímpares, vibrariam em suas verdades com vestido, ou verdades cosidas.

²⁷⁰ LLANSOL. Para que o romance não morra, p. 118.

²⁷¹ GUIMARÃES. *Imagens da memória*, p. 217.

Assim cogitando, aproximemo-nos de Virgínia Woolf, através de *Orlando* – uma biografia, e acompanhemos seu narrador a nos dizer da vibração das trombetas, quando essas sopram, em ordem: “A Verdade!”, grafada assim como uma verdade maiúscula, a qual a escrita da autora inglesa vem questionar. E perguntemos o que representa a transformação de Orlando em mulher? O que significa essa transformação? Evocando este episódio, “bem no meio de nosso caminho”:

DEFRONTA AGORA o biógrafo com uma dificuldade que é melhor talvez confessar do que esconder. Até este ponto da narrativa da vida de Orlando, documentos privados e históricos têm tornado possível o cumprimento do primeiro dever de um biógrafo, que é caminhar, sem olhar para a direita nem para a esquerda, sobre os rastros indeléveis da verdade; sem se deixar seduzir por flores; sem fazer caso da sombra; sempre para diante, metodicamente, até cair em cheio na sepultura, e escrever *finis* na lápide sobre as nossas cabeças. Mas agora chegamos a um episódio que se encontra bem no meio do nosso caminho, de modo que não é possível evitá-lo. No entanto, é sombrio, misterioso e indocumentado; de modo que não é possível também esclarecê-lo. Volumes inteiros poderiam ser escritos, para interpretá-lo; e sistemas religiosos completos poderiam ser edificadas sobre ele. Nosso simples dever é expor os fatos até onde são conhecidos e depois deixar o leitor fazer com eles o que puder.²⁷²

Em face disso que se defronta neste agora, poderíamos pensar, arriscando uma desmesura: seria o biógrafo avatar do leitor/escritor que talvez subsista no ser falante, através da sedução de uma vontade de confissão imbuída em um programa que faria poder crer que a letra está à serventia da ideia, a qual não se expressaria independentemente de uma identificação: eu? Nesse sentido, indicaria um fundo de livro na própria estrutura do pensamento apreensivo do ser falante, como um ponto de partida para se reparar: “estamos sempre a contar coisas uns aos outros”²⁷³ – arriscar-se-ia aqui prefigurar essa outridade também nas leituras, enquanto disposição, nesse caso, já prefixada: procurar o eu, não só em mim, mas no outro (livro). Nesse programa que faz supor esse condicionamento da letra à ideia, cogita-se que não há lugar para o pensamento de que “não haverá chance de acabar bem”,²⁷⁴ uma vez que, nessa via, se

²⁷² WOOLF, Virgínia. *Orlando*, p. 37.

²⁷³ LLANSOL. *Lisboaleipzig 1*, p. 118.

²⁷⁴ Título de um ensaio de Maurice Blanchot, presente em *O livro por vir*, p. 37-46. Servindo-se da edição portuguesa desse livro, em que o título desse ensaio foi traduzido como “Está fora de causa acabar bem”, Lucia Castello Branco, apoiando-se no conceito blanchotiano da “exigência da obra”, esclarece que, para a literatura, “já de início está fora de causa acabar: a obra, nem acabada nem inacabada, é”. Além do que, interroga: “Que dizer, então, de um “acabar bem?”” (cf.: CASTELLO BRANCO. *Está fora de causa acabar bem – biografemas de uma nem-sempre-possível*, p. 23).

supõe possível caminhar sobre “os rastros indelévels da verdade” até se escrever lapidamente *finis* – o que, em certa modalidade de outra forma de arte, estaria traduzido como *happening end*. Promessa de um caminho da transparência do dia, sem sombra, mistério, desconhecido, noite obscura – a qual formaria uma disposição de leitura com vistas ao bem acabado, ao completamente compreendido?

Entretanto, seria possível ver aí, neste livro: *Orlando* – uma biografia, na frontalidade dos afetos para o “cumprimento do primeiro dever de um biógrafo”, um convite/desafio à experiência de leitura? Um desafio que, pela via do feminino (e a exemplo deste), ressoa que a verdade não se pode dizer toda, e que, por isso mesmo, toda biografia restaria ainda uma ficção em sua estrutura? Não se propõe, desde o subtítulo, uma relação (de leitura) com um texto que aparentemente se organiza pelos moldes de uma escrita memorialista tradicional, enquanto é atravessado pela ficção abertamente declarada? Relação, palavra forte no ensaio de Silvina Rodrigues Lopes, “A literatura como experiência”:

O tipo de relação em que o literário se apresenta como literário é definido por duas características principais: 1. A não-resolução do conflito entre o pragmático e o não-pragmático (traduzida consequentemente na suspensão do sentido); 2. O desencadear de um movimento do pensamento sem assunto ou tema predeterminado. Desta relação fazem parte propriedades daquilo que é lido e disposições de quem lê, não sendo umas nem outras por si suficientes. Elas implicam-se mutuamente. [...] A defesa da literatura não é por conseguinte apenas literária. A salvaguarda do referido conflito, matriz de todo o conflito, deve ser prosseguida por todos os meios que preparem para resistir à recusa do desconhecido enquanto desconhecido, do inútil enquanto inútil; por todos os meios que possibilitem a compreensão da existência de duas áreas (esfera do pragmático, esfera do não-pragmático) que não se nivelam, por mais trocas que possam alimentar. É uma questão de destinação: o que não se destina aos outros, o que não se recebe como uma mensagem que pode se decodificar, mas como um segredo irrevelável, vem romper a estreiteza das exigências sociais, escavar vazios através dos quais o em-comum se ilimita. Todo o poema é por condição sem destinatário.²⁷⁵

Assim, Silvina Rodrigues Lopes nos apresenta o literário como literário. Arriscando procurar “lituras” aí nesse literário como literário, pergunto: essa não-resolução do conflito, poderia ser vista, essa não-resolução, como o que não se fecha, terreno em que não se lida com uma verdade toda? Terreno em que se dá, além do mais, margem ao movimento do desencadear da leitura, que não encontra sua verdade nem no

²⁷⁵ LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*, p. 14-15.

leitor e nem no lido, mas no mútuo, uma vez que “implicam-se mutuamente” – mútuo que eternamente retornaria em leituras subsequentes?²⁷⁶ Uma vez que há esse apelo para a resistência da poesia,²⁷⁷ a resistência para a “recusa do desconhecido enquanto desconhecido” – ou seja, daquilo que não se pode conhecer no sentido de se o saber totalmente, ou como se diz, sem sombra de dúvidas, com certeza, sem restos? E, concomitantemente, da “recusa do inútil enquanto inútil” –, não se poderia observar aí algo da consistência do gozo,²⁷⁸ através do campo inundado da língua? Dessa não-destinação – “o que não se destina aos outros” –, não se poderia ver nessa questão uma certa verdade enquanto busca de cada um (na verdade, a terceira via para a qual nos encaminhamos adiante), somente enquanto busca, pois que se trataria de “um segredo irrevelável”, na especificidade de uma busca que não reafirma um “eu”, por se dar pelo mútuo acima referido?

Nesse sentido, tentemos ampliar essa leitura: assim como é condição de todo poema ser sem destinatário, todo vestido seria por condição tecido em torno do vazio. E assim sendo, consideremos ajustar essa tessitura à nudez do corpo, não para discernir o nu, mas, talvez, para des-cerzί-lo naquilo que o encobre – enquanto índice de sua própria falta, à luz das palavras de Gerard Pommier, em *A exceção feminina* – os impasses do gozo.

A nudez de um corpo, por mais perfeito que seja, permanece numa falta de erotismo. O corpo é vestido por sua falta, pelo desconhecido. E essa vestimenta está lá desde o início para deixar supor a presença de uma estranheza à qual se agarra a fantasia.²⁷⁹

Nesse sentido, haveria esse desconhecido que acompanha um corpo quando este se reveste nu – “como se fosse possível despir (e não expor) o que está nu”,²⁸⁰ desconhecido que aponta para essa impossibilidade de se apreender essa nudez. Diante dessa impossibilidade, perguntamos o que pode um corpo. A responder com Spinoza,

²⁷⁶ Refiro à figura llansoliana *o eterno retorno do mútuo*, matizada no pensamento de Nietzsche, mas ampliada pela *textualidade*, presente em vários livros da autora.

²⁷⁷ Aponto para o texto *A resistência da poesia*, de Jean-Luc Nancy.

²⁷⁸ Conforme nos esclarece Lucia Castello Branco, a respeito dos poemas de Emily Dickinson, apoiando-se em “A função do escrito”, de Lacan, e em *O prazer do texto*, de Roland Barthes: “Se o gozo não serve para nada, como observa Lacan, isso não significa que ele não constitua uma consistência. As escritas que não servem para nada – os textos de gozo, como Barthes os definiu – parecem saber dessa consistência. Dela sabem também aqueles que se dedicam à legência dessa escrita, aqueles que por ela se permitem ser tragados” (CASTELLO BRANCO. *A branca dor da escrita*, p. 58).

²⁷⁹ POMMIER. *A exceção feminina*, p. 51.

²⁸⁰ LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 224.

não o sabemos.²⁸¹ A partir desse não-saber sobre o corpo, procuremos vislumbrar que um corpo, indiferentemente de seu sexo anatômico, investe-se, fantasmaticamente, com fantasia.

Um ser humano não bebe, não come nem copula como um animal; no homem, pelo fato de sua dependência da linguagem, a função orgânica se acha elevada, numa função erótica que a ultrapassa, de forma que tudo o que é da ordem da necessidade se vê subvertido e remanejado no registro do desejo. A partir daí a função orgânica do ser falante se vê arrastada até um ponto-limite, num aquém do desejo, quase fora de alcance. Beber, comer, até respirar – como o ilustra o ato de fumar – tornam-se atividades eróticas que o corpo realiza apoiando-se mais na fantasia sustentáculo do desejo que no organismo.²⁸²

Há, por essa via, uma dependência da linguagem no ser falante. Cogita-se então que, entre as “atividades eróticas que o corpo realiza apoiando-se mais na fantasia sustentáculo do desejo que no organismo”, encontrar-se-ia também a escrita. E essa escrita poderia ter por desejo uma verdade nua ou uma verdade vestida, tecida em torno do vazio, bordejada pela letra, feminina. Tal qual a escrita de Virginia Woolf. Sobre os diários dessa escritora, Lucia Castello Branco põe em relevo uma trapaça salutar²⁸³ com a linguagem, realizada a partir da transgressão da continuidade típica da “escrita memorialista tradicional”, uma vez que nas páginas iniciais de um certo diário:

[...] percebe-se o desdobramento do sujeito do diário: há, evidentemente, alguém que se responsabiliza por um projeto coerente e organizado, obediente às leis e convenções da escrita memorialista tradicional, e um outro que, silenciosamente, sub-repticiamente, se faz ouvir (o diário não se inicia corretamente, como seria de se esperar), para burlar o projeto, trapacear com a linguagem e construir um discurso que fala em outro tom, em outra dicção.

Esse desdobramento do sujeito que não se detém numa bipartição, mas desemboca numa variedade de eus sempre em processo (“Sou 20 pessoas”, dirá Virgínia), e sua aproximação da loucura, trarão, para a escrita da autora, características que a constituem como tipicamente feminina. Uma delas, reiterada pelos estudiosos de sua obra, refere-se à suspeita fidedignidade de seus relatos. É comum encontrarmos referência

²⁸¹ Conforme o escólio da proposição 2 da terceira parte da *Ética*, onde lemos que: “O fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo, isto é, a experiência a ninguém ensinou, até agora, o que o corpo – exclusivamente pelas leis da natureza enquanto considerada apenas corporalmente, sem que seja determinado pela mente – pode e o que não pode fazer” (SPINOZA. *Ética*, p. 167).

²⁸² ANDRE. *O que quer uma mulher?*, p. 98.

²⁸³ BARTHES. *Aula*, p. 11.

ao caráter inventivo e mexeriqueiro da autora, que constantemente nos alertam a respeito da possível infidelidade de seus diários.²⁸⁴

Sim, excesso e falta, prolixidade e silêncio, há uma traição de Virginia, tal como a de Penélope. A burla: tecer e destecer, a partir de uma dicção outra, a feminina – que aqui procuramos considerar uma dicção de verdade vestida. Traição que violaria o suposto despir-se completamente contido nas narrativas de cunho autobiográfico e daquelas que, nesse bojo, se constroem a partir da verossimilhança. Assim, essa traição, em seu movimento de violar, transgrediria o que se teria convencionado denominar de heroico no mito, mito aprisionado pela racionalidade.

A **narratividade** tem como órgão a imaginação emotiva, mas controlada por uma função de verdade, a **verossimilhança**. O que se chama ficção não é mais do que a abordagem do **real-não-existente** _____, o que é pelo dispositivo técnico do cenário, da hipótese documentada, ou outra.

Dito de outro modo, a **narratividade**, só pode existir no âmbito da racionalidade que modula, transforma, elucida os materiais que o mito — verdadeiramente prisioneiro — é obrigado a pôr à sua disposição. Esse trabalho é teoricamente infundável mas, praticamente, repetitivo. As situações, ou todos emotivos, são em número mais do que reduzido.²⁸⁵

Desse modo, procuro nomear uma verdade com vestido, enquanto aquela que se contrapõe a uma verdade nua e crua, a qual sugiro, pelo feitio de seu enredo dar-se a partir da verossimilhança, encontrar-se na *narratividade*, onde procuro também incluir as escritas que, não se assumindo como romance, pretendem uma distinção à fidedignidade dos fatos narrados, as memorialísticas tradicionais. Tradição, coletividade, padrão, evocações de uma verdade nua e crua, que assegura um ordenamento à lei fálica, em cujos tribunais se declara dizer a verdade, nada mais que a verdade. Entretanto, se uma mulher que escreve se encontrar não-toda sob o registro fálico, há homens que se alinharão sob essa bandeira.

Historicamente, o discurso da ausência é sustentado pela Mulher: a Mulher é sedentária, o Homem é caçador, viajante; a mulher é fiel (ela espera), o homem é conquistador (navega e aborda). É a mulher que dá forma à ausência: ela tece ela canta; as Tecelãs, as “chansons de toile” dizem ao mesmo tempo a imobilidade (pelo ronrom do tear) e a ausência (ao longe, ritmos de viagem, vagas marinhas, cavalgadas).

²⁸⁴ CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*, p. 130-131.

²⁸⁵ LLANSOL. Para que o romance não morra, p. 119.

De onde resulta que todo homem que fala a ausência do outro, *feminino* se declara: esse homem que espera e sofre está milagrosamente feminizado.²⁸⁶

Fala a ausência do outro: a ausência histórica das mulheres nas universidades britânicas, da qual nos diz Virgínia Woolf em *Um teto todo seu* – publicado em 1929, a partir de conferências realizadas, em outubro de 1928, no Newnham College e no Girton College, duas escolas para mulheres na Cambridge University –, onde especula-se uma relação sexual inversamente proporcional: “Em todos esses séculos, as mulheres têm servido de espelhos dotados do mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro de seu tamanho natural”.²⁸⁷

Após essa reflexão, retornemos à busca.

Ponto estético

Ouve apenas superficialmente o que digo e da falta de sentido nascerá um sentido como de mim nasce inexplicavelmente vida alta e leve. A densa selva de palavras envolve espessamente o que sinto e vivo, e transforma tudo o que sou em alguma coisa minha que fica fora de mim. A natureza é envolvente: ela me enovela toda e é sexualmente viva, apenas isto: viva. Também eu estou truculentamente viva – e lambo o meu focinho como o tigre depois de ter devorado o veado.

Clarice Lispector

Neste ponto, procuro ver a verdade como busca da vibração específica do *luar libidinal*, essa importante *figura llansoliana*. Com essa vibração específica se faz o *sexo de ler*.

Mas o que nos pode dar a **textualidade** que a narratividade já não nos dá (e, a bem dizer, nunca nos deu?).

A **textualidade** pode dar-nos acesso ao dom poético, de que o exemplo longínquo foi a prática mística. Porque, hoje, o problema não é fundar a liberdade, mas alargar o seu âmbito, levá-la até ao vivo, **fazer de nós vivos no meio do vivo**.

Sem o dom poético, a liberdade de consciência definhará. O dom poético é, para mim, a imaginação criadora própria do corpo de afectos, agindo sobre o

²⁸⁶ BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 27,28

²⁸⁷ WOOLF. *Um teto todo seu*, p. 45.

território das forças virtuais, a que poderíamos chamar os **existentes-não-reais**.

Eu afirmei que nós somos criados, longe, à distância de nós mesmos; a **textualidade** é a geografia dessa criação improvável e imprevisível; a **textualidade** tem por órgão a imaginação criadora, sustentada por uma função de pujança_____o vaivém da intensidade. Ela permite-nos, a cada um por sua conta, risco e alegria, abordar a força, o real que há-de vir ao nosso corpo de afectos.

Na verdade, proponho uma emigração para um LOCUS/LOGOS, paisagem onde não há poder sobre os corpos, como , longinquamente, nos deve lembrar a experiência de Deus, fora de todo o contexto religioso, ou até sagrado.

Apenas sentir, ao nosso lado, dentro e fora de nós, perto e longe, uma realidade inconfundível, incommunicável, incompreensível e inimaginável mas que é, como nós, à sua imagem, unicamente presença_____que nunca poderão falar, e que entre si trocarão um texto sem fim, feito de sinais, gatafunhos, que escrevem mutuamente que as nossas presenças não nos fazem mal, nem medo.

Os meus livros contam que essa emigração já começou, e vem longe. Mas nunca direi que é a sua hora. Não sei.

A textualidade não tem, sequer, poder para considerar enigmática a realidade. Pela mutação de estilo, pela mutação frásica e pela mutação vocabular, pelo tratamento do que mais universal foi dado ao homem — um lugar e uma língua — , ela abre caminho à emigração das imagens, dos afectos, e das zonas vibrantes da linguagem.

Sem provocação, diria: a textualidade é realista, se se souber que, neste mundo, há um mundo de mundos, e que ela os pode convocar, para todos os tempos, para lá do terceiro excluído, e do princípio de não-contradição.²⁸⁸

Então, a *textualidade* pode nos dar esse acesso ao dom poético, cujo “exemplo longínquo” atravessa a via do feminino, mas não lhe é exclusivo.²⁸⁹ E a via do feminino, enquanto “gozo para além do falo”,²⁹⁰ constituir-se-ia em um gozo que revelaria um certo não-saber, ou um saber que não encontraria expressão através da ordem simbólica,

²⁸⁸ LLANSOL. Para que o romance não morra, p. 120-121.

²⁸⁹ Ver, nesse sentido, a menção de Lacan a São João da Cruz. LACAN. *O seminário —, livro 20: mais, ainda*, p. 81-82.

²⁹⁰ LACAN. *O seminário —, livro 20: mais, ainda*, p. 80.

que não se confunde com sua própria experimentação – quando se o experimenta, o gozo, sabe-se: “Há um gozo dela. Desse ela que não existe e não significa nada. Há um gozo dela sobre o qual talvez ela mesma não saiba nada a não ser que o experimenta – isto ela sabe”.²⁹¹ Nesse sentido – de um não-saber com relação à prática mística –, Lacan esclarece que “É claro que o testemunho essencial dos místicos é justamente o de dizer que eles o experimentam [o gozo], mas não sabem nada dele”.²⁹²

Há, assim, o *dom poético*, que é chamado a formar um *ambo* com a *liberdade de consciência*.²⁹³ Há, também, uma vez que se trata de “corpo de afectos”, os *existentes-não-reais*, os quais agiriam no território da *textualidade*, em aparente contraposição com os *reais-não-existentes*, próprios da *narratividade*. Intento conferir uma aparência à contraposição entre essas duas *figuras* por vê-las advindas no espaço em que a *textualidade* surge de uma mutação na *narratividade*, tal qual lemos em *O livro das comunidades*: “O mutante é o fora-de-série que traz a série consigo”. Dessa forma, não se trataria de uma classificação estanque, a qual expressaria uma oposição binária peremptória.²⁹⁴ Além do mais, no contexto de uma obra tão extensa, essa terminologia pode ter variado, mantendo, porém, o movimento da busca. Não uma busca da verdade, mas uma busca de verdade, tal qual sugeri como a terceira via do jogo com as verdades e com os vestidos.

²⁹¹ LACAN. *O seminário –*, livro 20: *mais, ainda*, p. 80.

²⁹² LACAN. *O seminário –*, livro 20: *mais, ainda*, p. 82.

²⁹³ A respeito do *ambo* entre o *dom poético* e a *liberdade de consciência*, aponto para a tese de doutoramento de Elisa Arreguy Maia, publicada sob o título *Textualidade Llansol: literatura e psicanálise*, em 2012.

²⁹⁴ A respeito da aproximação dessas duas *figuras*, o *real-não-existente* e o *existente-não-real*, aponto para o precioso pé de página elaborado por Janaína de Paula em sua tese de doutoramento, do qual cito apenas um fragmento: “A aproximação dessas figuras, no contexto da obra, deixa entrever a espessura das palavras colocadas em jogo, como rastro depositado na língua, que não nos permite defini-las a partir da simples relação de simetria ou oposição. As palavras excedem o seu conceito, e nessa coapropriação do *existente* e do *real*, nesse jogo de paisagem aberta pelas figuras, a existência precede a si mesma, enquanto ela mesma, quer dizer, enquanto é sem essência, e, portanto, real. Para além do sentido da existência, ou daquilo que seria a sua essência, o que essas figuras operam, nas dobras que realizam na língua – aproximando-se e distanciando-se –, o que deixam em aberto, é a existência de um real que se depõe fora de um sentido e que se inscreve como evento não acabado. Entre o existente e o real, a partícula negativa talvez seja o elemento aberto que inviabiliza a definição de um sentido único para as figuras, fazendo do sentido um existente-não-real, apenas como sentido aberto de sentido”. PAULA. *Cor’p’oema Llansol*, p. 46-48.

A escrita como busca de verdade:

Não sou portadora de uma verdade porque a verdade não pode ser transportada mas sofro o impulso de formular perguntas à verdade que vejo como ajuste. Os seres têm um sentimento final de que há um lugar onde chegarão à sua coincidência.

Para cada um, a sua.

Dizer qual é, é um dado suspenso. A verdade como matéria é-nos inacessível mas todos caminhamos pela “forma” para esse ponto atractivo. Não há quem não caminhe.²⁹⁵

Não deixa de ser curioso que dessa impossibilidade de transporte da verdade adviria a possibilidade de um transporte enquanto abertura, enquanto devir, enquanto “forma vibrátil de estar”, transporte que se refere ao *legente* em sua experiência com um *redemoinho poema*.²⁹⁶ Assim, uma vez que a forma também pensa – pois que “as maneiras de fazer são formas de pensamento”,²⁹⁷ a busca de verdade avança através do “caminhar pela ‘forma’ para esse ponto atractivo”; nesse sentido, conforme observa Elisa Arreguy Maia, a partir da escrita de Clarice Lispector, haveria um “efeito de espessamento” relacionado à “coisa gráfica”:

[...] de repente o texto nos traga. O leitor é aspirado por um movimento do texto que se abre e abre, em nós, um turbilhão de sensações e pensamentos em múltiplas direções. Melhor dizer frações de pensar, frangalhos, farrapos em *ritornello*. Abole-se o eu penso, o texto me pensa onde eu nem supunha pensar. Há mesmo esta dimensão de ser aspirado, como um ralo, um sumidouro. Há, aí, também quase um efeito visual: como se a superfície da página se esticasse, elástica, ou como se uma bola rolasse sob os caracteres escritos produzindo curvas côncavas e convexas. Efeito que tem a ver com o que Clarice Lispector chamou a densa selva das palavras que envolve quem escreve e que, impressas, vão envolver o leitor. A superfície da folha impressa, preto sobre o branco, as letras em conjunto e seus intervalos agem sobre o leitor e isso é o que está se chamando aqui de efeito de espessamento. Efeito que tem a ver com o que as palavras vão dizendo sim, mas também, com o perdão da expressão, com a coisa gráfica, o rosto da página e a ação disso sobre nós – instante alucinatório, da perda de si na trama literal. Átimo de tempo em que o leitor é puxado e esticado ao sabor da experiência a que se entrega; ele cai no texto e acompanha a

²⁹⁵ LLANSOL. *Um falcão no punho*, p. 129-130.

²⁹⁶ Hölder, de Hölderlin, texto não paginado.

²⁹⁷ Essa frase Jean-Louis Comolli se refere, no contexto de seu livro, ao campo do cinema documentário; entretanto, proponho que possa servir também ao campo da *textualidade* (cf.: COMOLLI. *Ver e poder*, p. 26).

queda de sentido que este promove. Para então voltar a ler, para voltar a si.²⁹⁸

Tal “efeito de espessamento”,²⁹⁹ o qual os leitores de Emily Dickinson conheceriam bem,³⁰⁰ que advém com a experiência da escrita de Clarice Lispector, e que, num primeiro momento, “envolve quem escreve”, para, então, apontar a possibilidade de “envolver o leitor”, este efeito, também o *legente* o conheceria bem – o que acordaria com “um envolver crescente que nos chama a ter corpo”, uma vez que se trata da temporalidade dos afetos, e do acompanhamento de um desconhecido, acompanhamento que passa pela queda de sentido que o texto promove, no tempo de um átimo em que: “Tudo é tão ligeiro que cairá sem se ver”,³⁰¹ após o que, o próximo movimento: “Fechar o livro para se continuar a ler...”.³⁰²

Há, assim, essa terceira via, enquanto busca de verdade. Essa busca dar-se-ia na dimensão do “há”:

Algo que se parece com aquilo que se ouve ao aproximarmos do ouvido uma concha vazia, como se o vazio estivesse cheio, como se o silêncio fosse um barulho. Algo que se pode experimentar também quando se pensa que, ainda se nada existisse, o facto de que “há” não se poderia negar. Não que haja isto ou aquilo; mas a própria cena do ser estava aberta: há. No vazio absoluto, que se pode imaginar, antes da criação — há.³⁰³

Dessa forma, podemos observar “um projeto consciente de escrita”, o qual, através dos operadores singulares llansolianos – entre os quais, as *cenar fulgor*, as *figuras*, a sobreimpressão, o *espaço edénico*, a *paisagem*, o “escrever como duplo de viver”, etc. –, visa à destriça interativa dos mundos, em um movimento em que a estética e a ética já não se diferenciam, em nome de *um espaço matinal de contrasangue*, abrindo caminho para “um mundo explícito e concreto de não impotência”.³⁰⁴

²⁹⁸ MAIA citada por CASTELLO BRANCO. *A branca dor da escrita*, p. 58-59.

²⁹⁹ Essa noção, trabalhada com o auxílio da topologia, foi desenvolvida em “Escritura: na travessia da escrita”, ensaio que é citado por Lucia Castello Branco conforme a nota acima. Entretanto, em *Textualidade Llansol*, a autora remarca que “Descreve-se agora, tal efeito, enfatizando não tanto a formalização, mas a experiência”. E dessa experiência: “A suposição é: o que nos rapta é um movimento que a escrita instaura, que toca a estrutura mesma da linguagem e, com isso, toca-nos em algo da constituição de nosso aparelho psíquico” (MAIA. *Textualidade Llansol*, p. 202-203).

³⁰⁰ CASTELLO BRANCO. *A branca dor da escrita*, p. 59.

³⁰¹ Hölder, de Hölderlin, texto não paginado.

³⁰² MAIA. *Textualidade Llansol*, p. 203.

³⁰³ LÉVINAS. *Ética e infinito*, p. 40.

³⁰⁴ LLANSOL. Entrevista concedida a João Barrento. *Estado de Minas*, 30 nov. 2002, p. 3.

Tal projeto, ou programa (se ligarmos etimologicamente o vocábulo à letra), se deixa ver na resposta dada em entrevista a João Barrento:

“Questão – A Maria Gabriela diz no seu primeiro diário que “escrever é o duplo de viver”. O leitor desprevenido poderá ver nisto ou uma declaração de princípios realista ou um desígnio autobiográfico. Mas o seu ‘legente’, aquele leitor que já chegou ao ponto de fazer corpo com o Texto, sabe que o seu caminho não vai por aí. Que programa de escrita ou que necessidade vital estão então contidos naquela afirmação?”

“Maria Gabriela Llansol– Meu caro João, creio que a necessidade vital se transformou num projecto consciente de escrita. A necessidade vital foi (e é) ter para onde ir, um mundo explícito e concreto de não impotência. A escrita indicou-me o como e o por onde. O caminho teria de respeitar, ou melhor, dar força à minha inteligência, vontade e sensibilidade. Encontrei-me assim num mundo quotidiano não trivial. Eu penso através da feitura dos actos quotidianos desse mundo. Não importa a sua natureza, eles estão sempre em desenho, um desenho que traça o formato do meu ser vivo. Escrever é esse desenho de atenção amorosa, meu duplo ou aliado. E ao abrigo desta todos os sinais são bem-vindos. Eu espero-os e eles esperam-me. No fundo, ‘vejamos onde nos leva a escrita’”.³⁰⁵

Há, ao acompanharmos a *figura: vejamos onde nos leva a escrita*, a possibilidade do *espaço edénico*,³⁰⁶ nomeado a partir do movimento de “desconstruir uma tradição religiosa”.³⁰⁷ Tal espaço se dá, arrisquemos, na dimensão do “Há”:

Há-de-nós – que refulges no texto – santificado
seja o teu labor, sereno e incansável,
o azul de cada dia nos daí hoje
e assim se prolongue a noite
e o seu fruto – uma manhã de seda
tão cheia de impensado como esta;
pelas manchas das palavras que dizemos____ nos dai
uma língua, uma trepidação de incognoscível,
não universal mas exacta, que te achesse, ó Há,
e rasgue na terra um jardim edénico, desocultado,
florescendo de é, de sempre e de aqui.³⁰⁸

Dessa forma, a busca: busca de verdade, uma vez que a verdade não se transporta. Mas busca que é portadora, sim, de uma boa nova, anunciada à natureza e

³⁰⁵ LLANSOL. Entrevista concedida a João Barrento. *Estado de Minas*, 30 nov. 2002, p. 3.

³⁰⁶ Com relação ao espaço edénico, aponto para a entrevista concedida a João Mendes e publicada no jornal *Público*, em 18/01/1995. LLANSOL. *Entrevistas*, p. 17-45.

³⁰⁷ LLANSOL. *Entrevistas*, p. 22.

³⁰⁸ LLANSOL. O sonho de que temos a linguagem, p. 11-12.

não à civilização, que convida o *legente*, vejamos onde nos leva a escrita, a transitar no espaço edénico:

Eu já referi que esse lugar vem nomeado várias vezes no texto: é o espaço edénico. Até hoje não encontrei termo mais adequado, apesar de ao chamá-lo assim, me ver obrigada a desconstruir uma tradição religiosa. O que muitas vezes é pura perda de tempo. Mas se conseguires imaginar um espaço edénico que não esteja na origem do universo, como diz o mito; que seja criado no meio da coisa, como um duplo feito de novo e de desordem. Que sempre existiu e não só no princípio dos tempos. Que está correndo o risco de desaparecer aqui e a novidade de aparecer, além, incógnito e irreconhecível; que não é fixo, como sugere a tradição, mas elaborável segundo o desejo criador do homem, compreenderás o que entendo por espaço edénico. É um espaço que vive confrontado, como o texto mostra, com o poder e com as imagens de início, com o tropel de imagens que vem do horizonte. Em termos psicológicos, esse espaço vive confrontado com a opressão política e/ou a obrigatoriedade de viver identificado com status sociais, e com a depressão.³⁰⁹

Assim, procuro suscitar esse jogo entre as três vertentes da verdade, ao tentar alinhar o texto llansoliano às escritas femininas, ressaltando sua singularidade em seu movimento de busca. Entretanto, desse singular movimento de busca, penso poder despontar aqui, com base nesse alinhamento às escritas femininas, uma consideração³¹⁰ advinda das primeiras palavras do prólogo de *Além do Bem e do Mal*, de Friedrich Nietzsche.

SUPONDO QUE A VERDADE SEJA UMA MULHER – não seria bem fundada a suspeita de que todos os filósofos, na medida em que foram dogmáticos, entenderam pouco de mulheres? De que a terrível seriedade, a desajeitada insistência com que até agora se aproximaram da verdade, foram meios inábeis e impróprios para conquistar uma dama? É certo que ela não se deixou conquistar – e hoje toda espécie de dogmatismo está de braços cruzados, triste e sem ânimo. Se é que ainda está de pé!³¹¹

Consideremos destacar a suposição nietzschiana e busquemos vê-la inserida em uma parte do segundo parágrafo do fragmento intitulado “A escrita como busca de verdade”, fragmento que nos diz que: “A verdade como matéria é-nos inacessível mas

³⁰⁹ LLANSOL. O espaço edénico, p. 146.

³¹⁰ Essa consideração, a qual me foi proposta como arguição no momento de minha defesa da dissertação de mestrado, eu a devo a Vania Baeta Andrade e ao seu belo texto, escrito para a ocasião: “Um caminho aberto: ao acompanhamento do desconhecido”.

³¹¹ NIETZSCHE. *Além do Bem e do Mal*, p. 7.

todos caminhamos pela ‘forma’ para esse ponto atractivo. Não há quem não caminhe”.³¹²

Dessa maneira, teríamos o seguinte: “A mulher como matéria é-nos inacessível mas todos caminhamos pela ‘forma’ para esse ponto atractivo. Não há quem não caminhe”. O fragmento, assim escandido, reverbera as ideias de Lacan a partir da mulher, que se inscreve não-toda no registro fálico, e, também, a partir da verdade, a qual não pode se toda dita, somente em um semi-dizer.

Bem, o que se propõe fazer aqui, a partir dessa consideração, é avançar com essa inacessibilidade. Pois se visa a trabalhar com duas mulheres, ambas realizadoras de extensas obras, do seguinte jeito: a obra de uma oferecendo suporte de leitura para a obra da outra. Essa seria a busca de verdade deste trabalho, a qual se empreende buscando algumas *figuras* de Maria Gabriela Llansol para se ler alguns filmes de Agnès Varda, leitura que pretende construir silêncio à volta do texto cinematográfico vardiano.

Entre essas *figuras*, destacam-se: *o encontro inesperado do diverso*, para se tentar ler a composição dos filmes a partir dos encontros; *a rapariga desmemoriada*, para se rever os meandros autobiográficos desse cinema; *o afecto*, para acompanhar o olhar afetivo de Varda; *a paisagem*, para seguir as paisagens filmadas; e, *o drama-poesia*, para discorrer com a poesia expandida desse fazer cinematográfico.

Dessa forma, encaminhamo-nos à apresentação do cinema vardiano: sabendo que a verdade e a mulher, enquanto matérias, são-nos inacessíveis. Mas, quanto à verdade, não só.

A verdade não é subjectiva, nem objectiva mas o contorno final e acabado da vida de cada um; a resposta dada, com recta intenção, ao justo apelo. Perguntar <<quem sou>> é uma pergunta de escravo; <<quem me chama>> é uma pergunta de homem livre.³¹³

³¹² LLANSOL. *Um falcão no punho*, p. 130.

³¹³ LLANSOL. *Um falcão no punho*, p. 130.

2 A ponto das imagens

Ponto em que se procura apresentar a *cinescritura*

se uma força descritiva chegar a transformar-se numa criança rara, será o texto. Texto-querubim, nunca imaginei que pudesse ler-se em voz alta. Mas é preciso cuidar a leitura, porque a voz — se for incerta no seu deserto — mata, mata a leitura e o texto _____ o tom da voz a não impostura das suas pausas de silêncio _____ é determinante para o cuidado fraterno a ter com as figuras, que estão por detrás de nós, no seu desejo de abrir para si o Ler.

Ler é, então, semelhante a um vagido, e a criança, se for um verdadeiro texto-anjo
_____ cresce _____

Este texto de Rilke, será que a minha voz, ainda mal adestrada de cantor de leitura, plantado recentemente, o consegue ler?

“Meu coração, esta noite, fez dos anjos cantores que se recordam...
Uma voz, quase integralmente sobreposta à minha, atrai-eleva-se e decide
nunca mais voltar à minha;
dulcíssima e intrépida,
com quem se vai ela encontrar?”

O que quererá a voz de Rilke dizer _____ do reflexo da minha *língua em voz alta* sobre o seu poema?

Maria Gabriela Llansol

Les anges, sans sexe ni connotation religieuse, accompagnent, en présence et en images, nos vies, ma vie. Je citerai les anges dessinés comme des zig-zags voletant dans une Nativité de Botticelli, les anges volant à l'horizontale comme des avions dans des dessins de notre Rosalie vers cinq ans, les anges sévères qui gardent les Vierges de Piero, et tous les anges gardiens que nous protègent, chat mystérieux qui vient soudain sur le papier où j'écris, pétale de géranium que se pose sur mon épaule, caresse sous ma paupière précédant les larmes douces. Parlons aussi de la cité des anges, Los Angeles, où nous avons passé, deux fois, deux ans. C'est quand même parmi eux que s'est installée la démoniaque Mecque du Cinéma : Hollywood. Traduction: Bois Sacré!

Agnès Varda

Les anges d'Agnès



Figura 1 – Fotograma de *Salut les cubains* – Agnès Varda (1963).

“Figuras do meu destino, figuras do seu destino, sede compacientes connosco.

Dai-nos a ver, ao fim da nossa viagem, o rosto claro e radioso da alegria.”

Maria Gabriela Llansol

Sabemos que as pessoas vão ao cinema. É verdade que vão hoje bem menos do que já teriam ido quando as salas de exibição eram grandes auditórios. Sabemos que o cinema vai aos corpos, certo tipo de cinema inclusive os filma em sua evidência. Esse tipo de cinema, segundo Serge Daney, restituiria aos corpos as imagens dos quais foram tomadas.³¹⁴ Esse seria, então, por obstinação ou teimosia, um cinema de pensamento, realizado a partir da vida e de suas potencialidades.

“Dê-me portanto um corpo”: esta é a fórmula da reversão filosófica. O corpo não é mais o obstáculo que separa o pensamento de si mesmo, aquilo que deve superar para conseguir pensar. É, ao contrário, aquilo em que ele mergulha ou deve mergulhar, para atingir o impensado, isto é, a vida. Não que o corpo pense, porém, obstinado, teimoso, ele força a pensar, e força a pensar o que escapa ao pensamento, a vida. Não mais se fará a vida comparecer perante as categorias do pensamento, lograr-se-á o pensamento nas categorias da vida. As categorias da vida são precisamente as atitudes do corpo, suas posturas. “Não sabemos sequer o que um corpo pode”: no sono, na embriaguez, nos esforços e resistências. Pensar é aprender o que pode um corpo não-pensante, sua capacidade, suas atitudes ou posturas. É pelo corpo (e não mais por intermédio do corpo) que o cinema se une com o espírito, com o pensamento. “Dê-me portanto um corpo” é antes de mais nada montar a câmera sobre um corpo cotidiano. O corpo nunca está no presente, ele contém o antes e o depois o cansaço, a espera. O cansaço, a espera, e até mesmo o desespero são atitudes do corpo.³¹⁵

Desse cinema faria parte a obra de Agnès Varda. Nessa obra, encontramos corpos e encontramos uma escrita cinematográfica. Essa escrita interroga os corpos, sem domesticá-los. Através dessa interrogação, penso poder dizer que os filmes se estruturariam em ponto de poesia.³¹⁶ Pois parece ser propriamente a partir da escritura

³¹⁴ DANEY citado por DELEUZE. *Cinema II: A imagem-tempo*, p. 232.

³¹⁵ DELEUZE. *Cinema II: A imagem-tempo*, p. 227.

³¹⁶ Nesse sentido, pensamos que poderia ser emblemático um filme realizado por Agnès Varda, em 1963. Trata-se de *Salut les cubains*, filme concebido a partir das fotografias obtidas na ilha de Cuba, quando a cineasta lá esteve a convite do Instituto Cubano da Arte e da Indústria Cinematográficas (ICAIC), quem lhe franquearia o contato com o ICAIC seria Chris Marker, que havia filmado em 1961 *Cuba si*. Das cerca de 3 mil fotos feitas na ilha, 1500 seriam refilmadas durante a etapa da montagem em Paris, as quais, acrescidas dos comentários em *off* da própria diretora e de Michel Piccoli, dariam origem ao filme. Desse filme, ressaltamos duas curiosidades: o fato de ser o primeiro filme em que Varda utiliza sua própria voz para alinhar as imagens, e o fato de se compor de um procedimento utilizado no ano anterior por Chris Marker – *La Jetée* (1962), fazer um filme a partir de fotografias – entretanto, no

(mas, evidentemente, não só) que a cineasta trabalha. Daí a aproximação entre seu cinema e o gênero literário denominado, desde Michel de Montaigne, por ensaio.³¹⁷ Por essa aproximação experimentemos considerar esses fluxos fílmicos, mais do que como mensagens, como mensageiros, o que colocaria em relevo a responsabilidade pela forma singular de construção de cada filme. Assim, cogitemos que os filmes pudessem ser recebidos como anjos.

De anjos se diz que cantam, e que não têm sexo (ou, não se poderia dizer que o tenham à sombra do sexo do homem, tal qual a mulher?).³¹⁸ Por essa ótica, no ano de 2017, comemorou-se os 40 anos de um anjo intitulado *Uma canta, outra não* – um filme lançado a 8 de março de 1977. Trata-se de uma ficção documental cujo pano de fundo é o combate pela contracepção, mas que defende o direito das mulheres, ao mesmo tempo, ao aborto e à maternidade. Entretanto, não se esgota nisso, ao prosseguir permitindo que se acompanhe a amizade que liga duas mulheres através do percurso idiossincrático de cada uma, no decurso de 1962 a 1976, fazendo também uma homenagem aos grupos de teatro volante, ou mambembes; daí ouvirmos as canções cujas letras foram compostas pela diretora. Esse filme sucede em dois anos o curta-metragem *Resposta de mulheres: nosso corpo, nosso sexo* – fazendo claro eco a esse título. São filmes onde observamos a apurada fotografia e a utilização não de efeitos especiais, mas de efeitos sutis,³¹⁹ que constituem a assinatura de Agnès Varda. Uma assinatura que, à medida da aparição dos anjos, seria reconhecida pelos companheiros

caso de Varda o filme é integralmente composto a partir das fotos, à exceção do genérico. Dessa forma, veremos um filme em que a fotografia ganha movimento e voz. Movimento tal qual nas sequências das fotografias das danças de Benny Moré e de Sarita Gomez, onde, pela junção da trilha sonora e da filmagem das fotos, o movimento da dança é reconstituído. Vozes masculina e feminina funcionando como legendas das imagens fixas constituem o fio condutor, onde os comentários da cineasta pontuam aqueles feitos pelo ator, nesse tom: “saúdo os revolucionários que enjoam”, ou “saúdo os revolucionários líricos”, e ainda “saúdo os revolucionários românticos” – nesse contraponto ressaltaríamos o ponto de poesia.

³¹⁷ A respeito da aproximação entre o cinema vardiano e o ensaio, veja-se a dissertação de mestrado de Marília Rocha de Siqueira, *O ensaio e as travessias do cinema documentário*, de 2006.

³¹⁸ Aqui, via o sexo dos anjos, procuro evocar o aforismo de Lacan que diz que “A Mulher não existe”, pois Maria Escolástica Álvares da Silva, nos meandros da lógica da sexualização lacaniana, esclarece o seguinte a respeito do sexo masculino: “O que Lacan descobre por meio da lógica é que não há relação entre os sexos porque só existe um, o masculino. O feminino, isso não se inscreve na ordem da linguagem”. Ver: CESAROTTO (Org.). *Ideias de Lacan*, p. 148.

³¹⁹ Em 1994, Varda é convidada a escrever um livro pelos *Cahiers du Cinéma*, *Varda par Agnès*, no qual reafirma algumas vezes o ponto sobre trabalhar com efeitos sutis, aqueles menos onerosos, e não com efeitos especiais, ao modo de Hollywood. Tal pode ser visto na seção disposta como abecedário, na letra “A de Anamorfose”, pois, suscitando situar-se no campo da anamorfose, contrapõe a esta a metamorfose dos efeitos especiais: “*Les Ovide d’Hollywood sont les fabricants de metamorphoses et d’effets speciaux. Je connais d’autres effets moins onéreux et aussi fantastiques.*” (VARDA. *Varda par Agnès*, p. 10).

de ofício, entre os quais, citamos, por exemplo, Federico Fellini, Jean-Luc Godard, Bernardo Bertolucci, Michelangelo Antonioni e Susan Sontag.³²⁰

Ponto de partida

como continuar o humano?
Que vamos fazer de nós?
Que sonho vamos nós sonhar que nos sonhe?
Para onde é que o fulgor se foi?
Como romper estes cenários de “já visto” e “revisto”
que nos cercam?

Maria Gabriela Llansol

Pensemos, então, em quando essa assinatura começa a se firmar, ou a se filmar, por volta do ano de 1954, nos arredores de uma vila de pescadores chamada *La Pointe Courte*. Porém, antes, consideremos alguns elementos que antecedem esse ponto de partida e que apontam para a singular experiência que aí se desenvolveria.

Agnès Varda nasce em Bruxelas, em 1928, filha de um pai de origem grega e de uma mãe de origem francesa. Em 1940, a família se muda da Bélgica para o sul da França, para a cidade natal de Paul Valéry.³²¹ Assim, sua adolescência, ela a passa em Sète, e depois em Paris. Constan de sua formação em Paris: bacharelado na Sorbonne (onde em 1946-47 seguiria os cursos de Gaston Bachelard), curso de história da arte na *École du Louvre*, e curso noturno de fotografia na *École de Vaugirard*, através do qual consegue seu registro profissional, no ministério da educação francês (CAP – *Certificat d’Aptitude Professionnelle*), como fotógrafa. Por meio desse registro, pode, desde 1948,

³²⁰ A respeito de Fellini, Godard e Bertolucci, veja-se, respectivamente, “F comme Fellini”, “G comme Godard, Jean-Luc” e “B.B. comme Bernardo Bertolucci”, em: VARDa. *Varda par Agnès*. Sobre Antonioni, veja-se o dossiê de imprensa de *Cléo de 5 à 7*, disponível para download no site da Ciné Tamaris: <<http://www.cine-tamaris.fr/films/cleo-de-5-a-7>>, acessado em 9 out. 2017. Quanto a Susan Sontag, veja-se a polêmica entrevista concedida pelas duas cineastas a Jack Kroll, crítico de cinema da revista *News Week*, durante a sétima edição do *New York Film Festival*, em 1969, em que Agnès Varda participava com *Lions love (... and lies)* e Susan Sontag com *Duet for cannibals*. Disponível em: <<http://www.pbs.org/pov/beachesofagnes/var-da-sontag-new-york-film-festival/>>, acessado em 25 out. 2017. A sétima edição do *New York Film Festival* contou com a presença, entre outros, dos seguintes filmes: *Détruire, dit-elle*, de Marguerite Duras; *Une femme douce*, de Robert Bresson; *The rite*, de Ingmar Bergman; *Ma nuit chez Maud*, de Éric Rohmer; *Le Gai Savoir*, de Jean-Luc Godard; e *Pocilga*, de Pier Paolo Pasoline – a relação completa dos filmes, acompanhada de fotos dos cartazes, encontra-se disponível em: <<https://letterboxd.com/jcblaise/list/7th-new-york-film-festival-1969/>>, acessado em 25 out. 2017.

³²¹ Em um texto publicado em dezembro de 1955, no *Cahiers du Cinéma*, Annette Raynaud, evocando “O cemitério marinho” de Paul Valéry, que teria seu referente no cemitério da cidade de Sète, diz que é necessário ler o poema para sentir suas ressonâncias nesse primeiro filme de Agnès Varda. RAYNAUD citada por PREDAL. *Genèse d’une oeuvre: Agnès Varda et La Pointe Courte*, p. 166-167.

trabalhar como fotógrafa oficial do Festival de Teatro de Avignon, patroneado por Jean Villar – diretor do Teatro Nacional Popular.

Nesse sentido, podemos pensar que seria a partir de referências das artes plásticas, da fotografia, do teatro e da literatura, e não no contexto crítico cinematográfico dos *Cahiers du Cinéma* – de onde surgiria a maioria dos diretores da *Nouvelle Vague*³²² – que Agnès Varda, aos 26 anos, faria sua estreia no cinema; estreia que se estende também ao ator e à atriz convidados da trupe de Villar, agenciados em regime de cooperativa, Philippe Noiret e Silvia Monfort.

Assim, é em 1954 que Agnès Varda inaugura sua experiência no cinema, com as filmagens de *La Pointe Courte*. Dessas filmagens fazem parte o casal de atores Noiret e Monfort, a paisagem e os habitantes da uma vila de pescadores do mesmo nome do filme, vila vizinha à cidade de Sète, onde a cineasta passara uma parte de sua adolescência. Além disso, o filme contou com a colaboração profissional de Alain Resnais, que o montou, também ao modo cooperativo, com a assistência de Anne Sarraute, filha da escritora Nathalie Sarraute. Dessa forma, o filme foi montado por Alain Resnais, mas foi escrito, filmado e produzido por Agnès Varda, o que chamaria a atenção da crítica especializada quando de sua projeção no Festival de Cannes, em 1955. Nesse sentido, observemos as seguintes palavras de André Bazin:

Antes de mais nada, é um filme de mulher do mesmo modo que existem romances femininos, o que é quase único no cinema. Além disso, a autora adotou no filme um ponto de vista paradoxal de estilização dentro do registro realista: tudo nele é simples e natural e, ao mesmo tempo, depurado e composto; e seus heróis dizem apenas coisas inúteis e essenciais, como as palavras que nos escapam em sonhos.³²³

Antes de me deter nessa singularidade colocada em relevo por André Bazin – “o que é quase único” –, vejamos apenas um fotograma desse filme, cujo enquadramento, pela sua composição geométrica, a meu ver, parece misturar o simples e natural com o

³²² Bernard Bastide assinala, com relação à formação durante a juventude da autora, o convívio com o teatro, com as artes plásticas e com a poesia; observando que, antes de seu primeiro filme, a autora não frequentava a cinemateca, e muito menos os mesmos espaços frequentados pelos “jovens turcos” dos *Cahiers du Cinéma*. Ver: BASTIDE. Agnès Varda, une auteure au féminin singulier (1954-1962), p. 21. A referência à literatura é remarcada por René Predal, ao observar uma proximidade da diegese de *La Pointe Courte* com a estrutura narrativa de *Palmeiras selvagens*, de William Faulkner, no que concerne à narração simultânea de duas histórias. Ver: PREDAL. Genèse d’une oeuvre : Agnès Varda et *La Pointe Courte*, p. 169-170.

³²³ BAZIN. *Le parisien libéré*, p. 77.

depurado e composto, tal como parece se referir o crítico que ajudou a fundar os *Cahiers du Cinéma*.³²⁴



Figura 2 – Fotograma de *La Pointe Courte* – Agnès Varda (1954).

Assim, temos dois rostos justapostos, os quais não se fundem, mas que, ao mesmo tempo, não se dão a ver, cada um, em sua integridade. Trata-se de um plano cuja depuração formal é explícita no equilíbrio dos elementos dentro do quadro. A imobilidade do casal aproxima-se mais da composição de ensaios fotográficos, das artes plásticas, do teatro do que do cinema do início dos anos de 1950 – o que o torna um plano que se afasta do regime realista cinematográfico, evocando a estilização de que nos fala o crítico – artifício que ressalta a beleza das formas, com a paisagem a suportá-las, uma vez que o movimento do mar ao fundo dá o contraponto à imobilidade dos rostos.

³²⁴ Veja-se também, nesse sentido, o plano de abertura de *La Pointe Courte*, em que as letras dos créditos são suportadas por uma estranha imagem de linhas concêntricas, em um plano fixo de cinquenta e cinco segundos, tratando-se, como se verá, de uma prancha de madeira, à qual a câmera abandonará, sem corte, para mergulhar em um *travelling* por uma das ruelas de terra batida do vilarejo. Esse movimento panorâmico dura 45 segundos, durante os quais a malha sonora será composta pelo silvo do vento mixado a complexos ruídos em que se destaca um som de fanfarra.

Ponto de mulheres em foco

Na realidade, não uma gaja nem uma lolita, nem uma vamp nem uma star.

Apenas um pé-de-líbido

Maria Gabriela Llansol

Agora, então, procuremos retomar o que André Bazin via como “quase único no cinema”, em 1955. O fato de ser “um filme de mulher” põe em foco o detalhe de Varda ser a primeira e única realizadora em meio ao movimento da *Nouvelle Vague*,³²⁵ e constitui, de fato, se assim o podemos dizer, um leitmotiv da obra da cineasta, no sentido de que sua assinatura é feminina.

Por outro lado, essa assinatura se faz notar em um contexto em que as mulheres, salvo as raras exceções mencionadas abaixo, se encontram na frente da câmera e não por trás dela. Contexto que Antoine Baecque, em seu ensaio “Amor às mulheres, amor ao cinema – A erotomania cinéfila, doença infantil das salas escuras (1944-1963)”,³²⁶ esclarece, apoiando-se em citações da imprensa especializada da época, que muitos cinéfilos de então poderiam considerar “a mulher cinematográfica” como “a própria encarnação de seu amor pelo cinema”.³²⁷ Haveria, assim, esse período em que as mulheres, no cinema, ou melhor, na tela do cinema, jamais teriam sido tão vistas como objetos de desejo.³²⁸

A multiplicação de *stars* e *starlets* é sinal da necessidade imperiosa de mitologia a que o cinema responde. Os filmes, sobretudo

³²⁵ Roger Tailleur, crítico da revista *Positif*, escreve que descobriu “o único cinema ao mesmo tempo literário, culto, excêntrico e de esquerda: o grupo trazido por Alain Resnais, Agnès Varda, Chris Marker, Jacques Demy, a *nouvelle vague* do lado ‘Rive Gauche’”. In: BAECQUE. *Cinefilia*. p. 268.

³²⁶ Nesse ensaio, o autor dá a ver diversos recortes da recepção cinematográfica em revistas especializadas, através dos quais demonstra o acirrado debate em torno do erotismo de certos filmes, quanto à representação do corpo feminino, tanto no cinema americano (onde a censura, segundo alguns críticos, seria um elemento propiciador do erotismo) quanto em filmes europeus (onde *Mônica e o desejo*, de Ingmar Bergman, 1954, e *E Deus criou a mulher*, de Roger Vadim, 1956, tornar-se-iam, não de imediato, emblemáticos quanto à representação da nudez da mulher no écran); além disso, tais recortes põem em relevo a discussão a respeito da mudança de estatuto da mulher cinematográfica, o qual compreenderia a diva dos anos subsequentes ao cinema mudo – cujo exemplo maior é Greta Garbo, passando pelas *pin-ups girls* de Hollywood, nos anos de 1940, até chegar em Marilyn Monroe, a qual começaria a se desvencilhar das *pin-ups*, e, mais além, em Harriet Andersson e Brigitte Bardot – atriz através da qual a mulher cinematográfica torna-se mulher-documento, representação da mulher, que, segundo o autor, seria privilegiada pela *nouvelle vague*. Ver: BAECQUE, *Cinefilia*, p. 299-331.

³²⁷ BAECQUE, *Cinefilia*, p. 300.

³²⁸ “E podemos afirmar que é durante os anos 1950 que essa identificação da mulher da tela com o desejo absoluto dos cinéfilos é mais manifesto” (BAECQUE. *Cinefilia*, p. 300).

hollywoodianos, assemelham-se para a geração cinéfila dos anos 1940 e 1950 a um exotismo que se tornou feitichismo cotidiano, a um meio de assimilar o imaginário dos paraísos perdidos, a uma maneira de apreender a dimensão utópica e erótica da vida. É, acima de tudo, a cor, depois o cinemascopo, e as mulheres em cores e primeiros planos imensos que fascinam no cinema americano. Na monotonia reinante, as mulheres são o grande manancial de fantasias. Essa sensualidade conquista os corações. As pessoas comentam e contam os filmes, evocam as atrizes. As moças se vestem e se comportam “à la Doris Day”, “à la Jane Russell”, “à la Marylin”, “à la Audrey Hepburn”, “à la Grace Kelly”. Folheia-se *Cinérevue*, *Cinémonde*, e é possível ler os filmes “narrados” e “ilustrados” em cerca de uma dúzia de outras revistas concorrentes. Na rua, todas as lojas são enfeitadas com diversos cartazes multicoloridos dos cinemas de bairro. Nos cruzamentos, os grandes painéis publicitários também projetam suas cores. As fachadas de cinema são ornamentadas com imensos cartazes pintados nas cores do espetáculo; e, na entrada das salas, fotos dão corpo ao filme projetado no interior. [...] Todos esses elementos de sedução acompanham e contribuem para a difusão do fato fílmico. Como uma *aura caleidoscópica*. Para um cinéfilo, todas essas aparições femininas assemelham-se a objetos de desejo; ele pode colecioná-los, trocá-los, sonhá-los, amá-los. Elas são os elementos-fetichismo de um culto do cinema no paroxismo de seu desejo.³²⁹

É importante, nesse contexto, mencionar a taxonomia erótica que se desenvolve, pela contemplação cinéfila das atrizes nos filmes, em forma de dicionários, enciclopédias e listas que surgiram nos *Cahiers du Cinéma*, entre os quais, “F comme Femme”, tal como os menciona Antoine Baecque.³³⁰ Destaquemos, dessa forma, o que se convencionou como típico de um olhar masculino sobre as atrizes cinematográficas, através do verbete “fetichismo”, escrito por François Truffaut:

Seios de Jane Russell, Gina Lollobrigida, Martine Carol; traseiro de Marilyn Monroe, Mae West, Lana Turner; pernas de Marlene Dietrich, Betty Grable; olhos de Lauren Bacall, Gail Russell, May Britt; voz de Simone Simon, Joan Greenwood, June Allyson, Claire Guiber; sardas de Katharine Hepburn; ciclar de Gloria Grahame; saia rasgada de Clara Calami em *Obsessão* [*Ossessione*, de Luchino Visconti, 1942]; meias de Alice Fay em *No Velho Chicago* [*In Old Chicago*, de Henry King, 1937]; espartilho de Elina Labourdette em *As damas do Bois de Boulogne* [*Les Dames du Bois de Boulogne*, de Robert Bresson, 1945]; e, nos filmes americanos, todas as saias fendidas, pregueadas e justas.³³¹

Haveria, então, durante a década de 50, esse desejo que envolveria o cinema, enquanto fazer cinematográfico. Desejo ampliado pelo recinto escuro, compartilhado

³²⁹ BAECQUE, *Cinefilia*, p. 303-304.

³³⁰ BAECQUE. *Cinefilia*, p. 318.

³³¹ TRUFFAUT citado por BAECQUE. *Cinefilia*, p. 318.

coletivamente: a sala de projeção e exibição dos filmes, que também se chama cinema.³³² Desejo que teria seu objeto inscrito na imagem do corpo da atriz presente no filme, filme que também é nomeado por cinema. Desejo fomentado por uma indústria que também responde pelo nome de cinema. Assim, é investido de significados o significante “cinema”, tal como podemos ver no fragmento retirado de *Varda par Agnès*, seção intitulada “C de Cinema – a 7ª Arte”. Entretanto, poderíamos ver mais? Ver mais à luz das mulheres cinematografadas como objetos de desejo masculino?

O cinema é talvez uma arte, mas é, também e de início, uma indústria e uma destinação. Esta noite vou ao cinema *Machin* ver *Le dernier Truc*. Estranho: a mesma palavra serve para designar as obras de natureza cinematográfica, a instituição de uma profissão, os lugares onde se pode ver os filmes e mesmo o conceito de falsidade que acompanha a dúvida – Pára de fazer cinema! Em todo caso, o cinema é a arte que exprime melhor o nosso fim de século. Eu penso às vezes em Benvenida, que utilizava uma expressão, sem dúvida traduzida do espanhol. A uma jovem que agitava as franjas de sua saia, ela dizia: *Non levante muito sua saia, senão todo mundo verá seu cinema!*³³³

Nessa conjuntura, em que a representação da sexualidade e do corpo feminino só se daria a ver a partir de uma direção masculina, o cinema vardiano se afirma por trazer um olhar feminino, e, conseqüentemente, não se pode separá-lo das teorias feministas que surgiriam na década de 1970.³³⁴ Nesse sentido, passemos ao próximo ponto.

³³² A respeito da erotização do lugar do cinema, a sala escura de projeções cinematográficas, repleta de pessoas, nos diz Roland Barthes: “No escuro do cinema (escuro anônimo, povoado, numeroso: oh, que tédio, que frustração nas projeções ditas privadas!) jaz a fascinação mesma do filme (seja ele qual for). Evoquem a experiência contrária: na televisão, que também passa filmes, nenhuma fascinação; aí o escuro é abolido, o anonimato, rechaçado. O espaço é familiar, articulado (pelos móveis, pelos objetos conhecidos), montado. O erotismo – digamos melhor, para fazer entender a sua leveza, seu inacabamento –, a erotização do lugar é excluída: pela televisão, ficamos *condenados* à Família, de que se tornou o instrumento doméstico, como foi outrora a lareira, munida do seu caldeirão comum” (BARTHES. *O rumor da língua*, p. 429).

³³³ Minha tradução para “C comme Cinéma, le 7 ème Art”: “*Le cinema est peut-être un art mais c’est aussi ou d’abord une industrie et une destination. Ce soir, je vais au cinema Machin voir le dernier Truc. Étrange: le même mot sert à designer les oeuvres de nature cinématographique, l’institution d’une profession, les lieux où l’on peut voir les films et même le concept de fausseté qui accompagne le doute. – Arrête de me faire ton cinema! En tout cas, le cinema est l’art qui exprime le mieux notre fin de siècle. Je pense soudain à Bienvenida qui utilisait une expression. Sans doute traduite de l’espagnol. A une fille qui agitait les volants de sa jupe, elle avait dit: Ne leve pas trop ta jupe sinon tout le monde verra ton cinema!*” (cf.: Varda. *Varda par Agnès*, p. 14). O que não deixa de ter a ver com a questão levantada por Serge André, a respeito do aprisionamento do órgão sexual na dialética do desejo e da necessidade de sua “interpretação” pelo significante; questão pela qual faz o seguinte comentário: “O *Dictionnaire érotique* de Pierre Guiraud é, aí, exemplar quanto à multiplicidade de nomes dados ao sexo pelo uso corrente na língua francesa – “abricot”, “zizi”, “berlingot”, “calibistri”, “formulaire”, “le n’importe quoi”... num arrolamento que mostra até que ponto o ser falante se empenha em significar que o sexo é uma metáfora” (cf.: ANDRE. *O que quer uma mulher?*, p. 11).

³³⁴ Conferir ROLLET. *Autres regards, autres histoires?* Agnès Varda et les théories féministes. A autora ressalta a importância do pioneirismo de Laura Mulvey nos estudos cinematográficos de gênero.

Ponto de vista masculino

O mundo, não sendo essa ficção, está por ela fechado.
Barrado, como diria Lacan.

Maria Gabriela Llansol

Laura Mulvey em seu ensaio “Prazer visual e cinema narrativo” teoriza a respeito da dicotomia da atividade/passividade do olhar em sua relação com os sexos nas representações cinematográficas. Nesse ensaio, de 1973, fazendo “um uso político da psicanálise”,³³⁵ a autora, a partir de Freud,³³⁶ associará a escopofilia às convenções desenvolvidas pelo cinema dominante, cujo ponto de vista seria preponderantemente masculino, e cuja ideologia pretenderia formatar o olhar do espectador, ao sugerir “um mundo hermeticamente fechado que se desenrola magicamente, indiferente à presença de uma plateia, produzindo para os espectadores um sentido de separação, jogando com suas fantasias voyeuristas”.³³⁷ Dessa forma, com relação à dicotomia mencionada acima, Mulvey nos dirá que:

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de “para-ser-olhada”. A mulher mostrada como objeto sexual é o *leitmotiv* do espetáculo erótico: de garotas de calendário até o *striptease*, de Ziegfeld até Busby Berkeley, ela sustenta o olhar, representa e significa o desejo masculino. O cinema dominante combinou muito bem o espetáculo e a narrativa. (Repare, entretanto, como, num filme musical, os números de canto e dança quebram com a fluidez da diegese). A presença da mulher é um elemento indispensável para o espetáculo num filme narrativo comum, todavia sua presença visual tende a funcionar em sentido oposto ao

Conferir, ainda, MULVEY. Prazer visual e cinema narrativo, p. 437-453. Ensaio que será visitado no próximo ponto deste trabalho.

³³⁵ “O ponto de partida é o modo pelo qual o cinema reflete, revela e até mesmo joga com a interpretação direta, socialmente estabelecida, da diferenciação sexual que controla imagens, formas eróticas de olhar e o espetáculo. [...] A teoria psicanalítica é, desta forma, apropriada aqui como um instrumento político demonstrando o modo pelo qual o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma do cinema” (MULVEY. Prazer visual e cinema narrativo, p. 437).

³³⁶ “Originalmente, na obra *Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade*, Freud isolou a escopofilia como um dos instintos componentes da sexualidade que existem como pulsões, independentemente das zonas erógenas. Nesse ponto ele associou a escopofilia com o ato de tomar as outras pessoas como objetos, sujeitando-as a um olhar fixo, curioso e controlador” (MULVEY. Prazer visual e cinema narrativo, p. 440).

³³⁷ MULVEY. Prazer visual e cinema narrativo, p. 441.

desenvolvimento de uma história, tende a congelar o fluxo da ação em momentos de contemplação erótica. Esta presença estranha tem que ser integrada de forma coesa na narrativa.³³⁸

Dessa forma, a ensaísta americana nos fala desse cinema dominante, cujo exemplo maior seria o cinema dominante americano,³³⁹ e de sua combinação entre narrativa e espetáculo. Assim, chama à atenção para isto que prejudica a coesão da narrativa cinematográfica, a saber, “o impacto da mulher atriz”, em seus contornos de objeto erótico, o que lhe condicionaria como “para-ser-olhada”. Olhada por quem? Tanto pelos personagens masculinos, quanto pelos espectadores.

Tradicionalmente, a mulher mostrada funciona em dois níveis: como objeto erótico para os personagens na tela e para o espectador no auditório, havendo uma interação entre essas duas séries de olhares. [...] A mulher representa dentro da ficção, e o olhar fixo do espectador mais os olhares dos personagens masculinos são tão bem combinados que não rompem com a verossimilhança da narrativa. De repente, o impacto sexual da mulher atriz leva o filme a uma “terra de ninguém” fora de seu próprio espaço e tempo. Assim é a primeira aparição de Marilyn Monroe em *O Rio das Almas Perdidas* (*River of no Return*), ou as canções de Lauren Bacall em *Uma Aventura na Martinica* (*To have and Have Not*). Da mesma forma, os *close-ups* de pernas (Dietrich, por exemplo), ou de um rosto (Garbo), inscrevem uma forma diferente de erotismo na narrativa. O pedaço de um corpo fragmentado destrói o espaço da Renascença, a ilusão de profundidade exigida pela narrativa. Ao invés da verossimilhança com a tela, cria-se um achatamento característico de um recorte, ou de um ícone.³⁴⁰

É assim que a imagem do rosto da atriz sueca tomada em *close-up*, esse recorte da imagem do corpo da Divina Garbo,³⁴¹ apontaria para momentos de contemplação erótica – tal qual um ícone (imagem concebida fora dos padrões da *perspectiva artificialis*,³⁴² sem profundidade; por isso mesmo, o ícone apontaria antes para a

³³⁸ MULVEY. Prazer visual e cinema narrativo, p. 444.

³³⁹ “Não importa o quanto irônico e autoconsciente seja o cinema de Hollywood, pois sempre se restringirá a uma *mise en scène* formal que reflete uma concepção ideológica dominante do cinema” (MULVEY. Prazer visual e cinema narrativo, p. 439).

³⁴⁰ MULVEY. Prazer visual e cinema narrativo, p. 445.

³⁴¹ Roland Barthes, em seu livro *Mitologias*, publicado em 1957, nos diz a respeito do rosto de Garbo: “Garbo pertence ainda a essa fase do cinema em que o enfoque de um rosto humano deixava as multidões profundamente perturbadas, perdendo-se literalmente numa imagem humana como num filtro, em que o rosto constituía uma espécie de estado absoluto da carne que não podia ser atingido nem abandonado. Alguns anos antes, o rosto de Valentino provocava suicídios; o de Garbo ainda participa do mesmo reino do amor cortês, onde a carne desenvolve sentimentos místicos de perdição” (BARTHES. *Mitologias*, p. 71).

³⁴² Acerca dessa técnica de representação, Arlindo Machado diz que “[...] a perspectiva renascentista, tal como foi sistematizada por Leo Batista Alberti em seu *De Pictura* (1443), era encarada pelo homem do *Quattrocento* como um sistema de representação plástica baseado nas leis ‘objetivas’ do espaço

contemplanção do que para a objetividade renascentista)³⁴³ – o que promoveria uma tendência a uma ruptura da verossimilhança na diegese.³⁴⁴

Nesse sentido, o corpo fragmento das atrizes desviaria o olhar do espectador do acompanhamento da narrativa, ao fazer com que seu ponto de vista não coincidissem com o ponto de fuga da composição cinematográfica, uma vez que no *close up* o quadro cinematográfico encontra-se sem profundidade de campo.³⁴⁵ Assim, revela-se que a fotografia e o cinema descendem do modo de representação iconográfico renascentista. Entretanto, o cinema dominante encadeia suas imagens à narrativa – impondo ao olhar do espectador um modelo realista, dir-se-ia, um modelo de mundo, e, por conseguinte, educando-o a como olhar esse mundo. Entretanto, a evidência do fragmento do corpo feminino, ao ameaçar o encadeamento das imagens, ameaçaria esse modelo.

Diante disso, Laura Mulvey esclarece quanto ao dispositivo que manteria coesa a narrativa, neutralizando “as tendências extradiegéticas representadas pela mulher enquanto espetáculo”. Trata-se de um processo de identificação entre espectador e protagonista.

O homem controla a fantasia do cinema e também surge como o representante do poder num sentido maior: como o dono do olhar do

formuladas pela geometria euclidiana e, como decorrência de tal fato, acreditava-se que ela deveria nos dar a imagem mais justa e fiel da realidade visível” (MACHADO. *Cinemas e pré-cinemas*, p. 225). Ver também: KAMITA. A janela do mundo: a arte no Renascimento, p. 225-239.

³⁴³ A respeito dos ícones, Alain Besançon salienta que “Toda a atenção é atraída pelo olhar dos olhos, por vezes imensos, que se voltam para o espectador.”; e também, com relação ao ponto de fuga renascentista, que: “a perspectiva é em geral inversa: a linha de força vai do interior do ícone para o olho do espectador. Por meio do ícone, as verdades da fé irradiam-se para aquele que o contempla. O ponto de fuga transporta-se para ele” (BESANÇON citado por WOLFF. Por trás do espetáculo: o poder das imagens, p. 36).

³⁴⁴ Marc Vernet, em seu ensaio “Cinema e narração”, nos esclarece: “Em Aristóteles e em Platão, a *diegesis* era, com a *mimesis*, uma das modalidades da *lexis*, isto é, uma das maneiras, entre outras, de apresentar a ficção, uma certa técnica da narração. [...] é preciso compreendê-la como significado último da narrativa: é a ficção no momento em que não apenas ela se concretiza, mas também se torna uma. Sua acepção é, portanto, mais ampla do que a de história, que ela acaba englobando: é também tudo o que a história evoca ou provoca para o espectador” (AUMONT *et al.* *A estética do filme*, p. 114).

³⁴⁵ A respeito dessa noção, Jacques Aumont esclarece que: “para um determinado ‘foco’, isto é, para uma determinada posição do anel de distância da objetiva, vai se obter uma imagem muito nítida de objetos situados a uma certa distância da objetiva (a distância que se lê no anel); para objetos situados um pouco mais longe ou um pouco mais perto, a imagem será menos nítida, e, quanto mais se afasta o objeto para o ‘infinito’, ou, ao contrário, quanto mais ele se aproxima da objetiva, mais a imagem perde sua nitidez. O que se define como profundidade de campo é a distância, medida de acordo com o eixo da objetiva, entre o ponto mais aproximado e o ponto mais afastado que fornecem uma imagem nítida (para determinada regulagem). Observemos que isso supõe uma definição convencional da nitidez; para o formato 35 mm, considera-se como nítida a imagem de um ponto objeto (de dimensão infinitamente pequena) quando o diâmetro dessa imagem é inferior a 1/30” (AUMONT *et al.* *A estética do filme*, p. 34).

espectador, ele substitui esse olhar na tela a fim de neutralizar as tendências extradiegéticas da narrativa representadas pela mulher enquanto espetáculo. Isto é possível através do processo colocado em movimento pela estruturação do filme em torno de uma figura principal controladora, com a qual o espectador possa se identificar. Na medida em que o espectador se identifica com o principal protagonista masculino, ele projeta seu olhar no do seu semelhante, o seu substituto na tela, de forma que o poder do protagonista masculino, ao controlar os eventos, coincida com o poder ativo do olhar erótico, os dois criando uma sensação satisfatória de onipotência.³⁴⁶

Nesse sentido, o cinema dominante atenuaria o impacto erótico da presença do corpo feminino, enquanto objeto de desejo masculino, através do retorno à ordem diegética, interposto pelo olhar do protagonista também masculino. Dessa forma, captaria o olhar do espectador não só para o filme, mas, arriscamos dizer, o adestraria de acordo com a ideologia propugnada.

Por outro lado, a ensaísta observa a existência de outros pontos de vista para se fazer cinema: “O cinema alternativo por outro lado cria um espaço para o aparecimento de um outro cinema, radical, tanto num sentido político quanto estético e que desafia os preceitos básicos do cinema dominante”.³⁴⁷

Desse outro cinema, com seu outro ponto de vista, nos daria testemunho Agnès Varda.³⁴⁸ Nesse sentido, não deixa de ser emblemático seu filme *Cléo de 5 às 7*, de 1962, em que a diretora desafia o preceito referente ao qual as mulheres atrizes apenas funcionam enquanto objeto de desejo masculino, rompendo com o padrão que determina que a personagem feminina existe “para-ser-olhada” – uma vez que nesse filme acompanhamos a passagem da protagonista de um “sou olhada” para um “eu olho”.³⁴⁹

³⁴⁶ MULVEY. Prazer visual e cinema narrativo, p. 445-446.

³⁴⁷ MULVEY. Prazer visual e cinema narrativo, p. 439.

³⁴⁸ Segundo Brigitte Rollet, excetuando-se o caso de Varda, a representação da mulher dentro do movimento da *nouvelle vague* condicionar-se-ia aos encontros com o protagonista masculino: “Se as mulheres estão presentes, elas são geralmente vistas pelo protagonista e existem sempre unicamente no quadro de seus encontros (ver por exemplo a personagem de Patricia no filme de Godard *Acosado*)”. Tradução minha. No original: “Si les femmes y sont présentes, elles sont généralement vues par le protagoniste et existent souvent uniquement dans le cadre de leurs rencontres (voir par exemple le personnage de Patricia dans le film de Godard *À bout de souffle*)”. (cf.: ROLLET. *Autres regards, autres histoires?* Agnès Varda et les théories féministes, p. 85).

³⁴⁹ Esse aspecto será abordado dentro do contexto específico de *Cléo das 5 às 7*, no início do capítulo 3 deste trabalho.

Ponto de vista de cineasta

Voltemos, rapidamente, ao procedimento taxonômico referenciado na seção anterior, a respeito das publicações nos *Cahiers du Cinéma*, entre as quais ficou a cargo de Truffaut o citado verbete “fetichismo”. Façamos essa volta para remarcar que, entre tais publicações, se encontrava uma intitulada “*F comme Femme*”. Esse verbete, “*F comme Femme*”, não fará parte do livro de Agnès Varda – *Varda par Agnès*, cuja seção inicial se estrutura por verbetes, publicado nos anos de 1990, também pelos *Cahiers du Cinéma*. Mas, referindo-se às mulheres atrizes, acharemos nesse livro, “*C comme Comédiens*” – verbete em que se vê uma extensa lista tanto de atrizes quanto de atores, que se constitui em homenagem ao fazer dos intérpretes. Desse verbete, recortamos a seguinte passagem:

São eles e elas que vemos na cena e na tela, são eles que primeiro fazem vibrar o público. (Eu me espanto de ler às vezes artigos ditirâmicos sobre tal ou tal filme, seu sentido evidente, seu sentido escondido, a bela ordenação das sequências, etc. etc., sem um parágrafo nem mesmo uma palavra sobre os atores que o interpretam. Nesse caso, me parece que os autores do cinema de autor são supervalorizados).³⁵⁰

Pensamos ver aí uma justa homenagem, que demonstra carinho e respeito pelos companheiros de profissão. Entretanto, uma vez que no livro de Varda não encontraremos o verbete “*F comme Femme*”, destacamos este outro com o qual se corresponde: “*F comme Seule Femme ou Femmes Seules*”. Varda o inicia, o verbete, contando quando, em um restaurante, acompanhada por uma amiga, foi interpelada pelo garçom: “Vocês estão sozinhas?”, ao que ela responde: “Não, nós somos duas.” – remarcando que ele queria dizer: “Vocês estão sem homens...”; após o que, relata sua experiência de pesca na Córsega, aos 19 anos, quando era a única mulher entre quatro pescadores, durante dois meses, e que a sensação daí advinda se repetiria, conforme o fragmento abaixo:

Vivi essa sensação ainda quando eu era a única mulher cineasta entre aqueles que serão agrupados mais tarde sob o nome da *Nouvelle Vague*. Eu começara a fazer cinema livre antes do grupo, como, guardadas as proporções, Nathalie Sarraute que escrevera *Portrait d'un inconnu* bem antes que se desenhasse o grupo do *Nouveau Roman*,

³⁵⁰ Minha tradução para: “Ce sont eux et elles qu’on voit sur la scène et à l’écran, ce sont eux qui les premiers font vibrer le public. (Je m’étonne de lire parfois des articles dithyrambiques sur tel ou tel film, son sens évident, son sens caché, la belle ordonnance des séquences, etc. etc. Sans un paragraphe ni même un mot sur les acteurs qui l’ont interprété. Dans ces cas-là, il me semble que les auteurs du cinéma d’auteur sont surévalués)” (Varda. *Varda par Agnès*, p. 15).

do qual ela era a única mulher. Penso também na pequena Gisèle Prassinos, escrevendo “automaticamente” seus poemas rodeada pelos homens do grupo surrealista, os André Breton, René Crevel, Max Jacob e Mario Prassinos, seu irmão.³⁵¹

Trata-se, então, como se depreende do depoimento, de uma experiência de vida, do percurso de uma mulher cineasta, que o realiza em um mundo preponderantemente masculino. Esse percurso feminino geraria o seu discurso cinematográfico também feminino, porém singular. Entretanto, a leitura que aqui proponho não busca pensar esse discurso, esse cinema feminino vardiniano em oposição ao cinema masculino. É claro, que, ideologicamente, há oposição entre um cinema menor³⁵² e aquele que espelha o Modo de Representação Institucional,³⁵³ tanto pelo viés da estética quanto por aquele da ética (se quisermos diferenciar os termos). Entretanto, estabelecer uma dicotomia entre um cinema masculino (assim denominado, apenas devido ao gênero do diretor) e o cinema feminino de Agnès Varda, não acordaria com a escrita feminina, conforme abordada no capítulo anterior. Dessa forma, busco pensar que o cinema vardiniano, atravessando a questão das oposições, poderia ser visto como um suplemento do cinema masculino, tal qual a escrita feminina, conforme a pensa Lucia Castello Branco, em seu ensaio “Feminino feminino: Clarice com Cixous:

Quando penso na escrita feminina, penso numa construção discursiva que obedece a outra lógica, a uma outra configuração. Essa lógica, que alguns preferem entender como barroca, outros como uma nostalgia de um antes do tempo da linguagem, é preciso ser pensada não dicotomicamente, não antinomicamente com relação ao masculino,

³⁵¹ Minha tradução para: “*J’ai vécu cette sensation encore quand j’étais la seule femme cinéaste parmi ceux que l’on a réunis plus tard sous le nom de Nouvelle Vague. J’avais commencé à faire du cinéma libre avant le groupe, comme, toutes proportions gardées, Nathalie Sarraute qui avait écrit Portrait d’un inconnu bien avant que se dessine le groupe du Nouveau Roman dont elle était la seule femme. Je pense aussi à la petite Gisèle Prassinos, écrivant « automatiquement » ses poèmes entourée des hommes du groupe surréaliste, les André Breton, René Crevel, Max Jacob et Mario Prassinos son frère*” (VARDA. *Varda par Agnès*, p. 30-31).

³⁵² Aponto, ainda uma vez, para a literatura menor, tal qual a concebem Deleuze e Guattari, em *Kafka*. Por uma literatura menor.

³⁵³ Noël Burch, em *La lucarne de l’infini*, assim denomina o modelo de representação cinematográfica de “vocalização naturalizante”, que foi codificado por David Griffith (a partir dos romances de Charles Dickens), onde o diretor americano desenvolve o processo de linearização da narrativa fílmica encadeando as cenas sucessivas. “Filme após filme ele religa entre si os quadros autárquicos através de inúmeras entradas e saídas efetuadas por portas laterais, aperfeiçoando esse tipo de *raccord* a um grau que satisfazia perfeitamente o olho moderno, fazendo dessas portas a materialização demonstradora dessa abstração que é o *raccord* de direção” (BURCH citado por GUIMARÃES. *Imagens da memória*, p. 117).

não como alguma coisa que seria o seu complemento, mas o seu suplemento.³⁵⁴

É nessa perspectiva não dicotômica que o cinema de Agnès Varda não exclui os “homens que se alinham sob a bandeira das mulheres”, como deixa claro em seu curta-metragem *Resposta de mulheres – nosso corpo, nosso sexo*.

Poderíamos pensar que seria também nesse sentido, o qual aponta para além da antinomia entre masculino e feminino no cinema, que Gilles Deleuze, apoiando-se na teoria e prática teatral de Bertold Brecht, daria importância às realizadoras:

As autoras, as diretoras, não devem sua importância a um feminismo militante. O que mais conta é a maneira como inovaram no cinema dos corpos, como se as mulheres tivessem de conquistar a fonte de suas próprias atitudes e a temporalidade que lhes corresponde como *gestus* individual ou comum (*Cléo de 5 às 7*, e *L'une chante, l'autre pas*, de Agnès Varda, *Mon coeur est rouge*, de Michele Rosier). Com *Mur murs* e *Documenteur*, Varda constitui um díptico, cuja segunda parte apresenta as atitudes e gestos cotidianos de uma mulher perdida em Los Angeles, enquanto a primeira parte mostra, ante os olhos de outra mulher passeando na cidade, o *gestus* histórico e político de uma comunidade minoritária, afrescos murais de Chicanos com formas e cores berrantes.³⁵⁵

Dessa forma, Deleuze utiliza a noção de *gestus* do encenador alemão³⁵⁶ para nos remeter a um cinema dos corpos. Por essa via, a dos corpos, avancemos. Assim, confere o “*gestus* individual ou comum” para dois filmes que, aparentemente, seriam compatíveis com o registro ficcional – uma vez que se trata de histórias inventadas, as quais, entretanto, são filmadas em paisagens reais, além de contextualizadas historicamente. Por outro lado, o filósofo reserva o “*gestus* histórico e político”, para os outros dois, os quais pareceriam melhor acomodados no âmbito do documentário – pois que um já problematiza esse âmbito a partir do título: *Documenteur*, enquanto o outro poderia ser descrito como uma pesquisa sobre os murais da Califórnia, mas cujo som do título já aponta para um murmurante mais além, e que, na tradução brasileira, chamou-se *Muros e murmúrios*.

³⁵⁴ CASTELLO BRANCO; BRANDÃO, *Literaterras*, p. 73.

³⁵⁵ DELEUZE. *Cinema 2. A imagem-tempo*, p. 236.

³⁵⁶ Roland Barthes nos diz a respeito do *gestus* social de Brecht: “É um gesto, ou um conjunto de gestos (mas nunca uma gesticulação), onde se pode ler toda uma situação social. [...] A representação (já que é de representação que se trata) deve contar inelutavelmente com o *gestus* social: do momento em que se ‘representa’ (que se recorta, que se encerra o quadro e que se interrompe o conjunto) é necessário decidir se o gesto é ou não social (se remete, não a uma determinada sociedade, mas ao Homem)” (BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 88-89).

Dessa forma, podemos começar a observar que falta nitidez quanto a qualquer distinção definitiva entre os campos documental e ficcional no cinema. Isso se deve, segundo Jean-Louis Comolli, à *inscrição verdadeira*: “Que é, aliás, a única suposição de verdade possível no cinema. Filmando o que acontece *em sua presença* (diante ou atrás dela, pouco importa, mas *com* ela), a máquina cinematográfica *filma sempre no presente*”.³⁵⁷ Um presente que nos é apresentado no momento futuro da exibição do filme.

Tratar-se-ia, pois, com relação ao cinema, de sua potência documental, inseparável do fazer cinematográfico, tal qual se via nos primeiros filmes dos irmãos Lumière – “O cinema começou por ser documentário e o documentário por ser cinematográfico”.³⁵⁸ Consideremos, então, que essa potência documental cinematográfica, para Agnès Varda, aumentaria a potência de agir e a força de existir de seu cinema. Nesse sentido, observemos o que a cineasta diz a respeito de *Cléo de 5 às 7* – filme a partir do qual passará a trabalhar exclusivamente com cinema. Assim, na nota de divulgação de 1962, Varda afirma: “*Cléo de 5 às 7* é um retrato de uma mulher inscrito em um documentário sobre Paris, mas é também um documentário sobre uma mulher e o esboço de um retrato de Paris”. Essa afirmação acorda com a declaração de Jean-Luc Godard, transcrita abaixo – aliás, Godard é filmado em um curta-metragem mudo de três minutos, que faz parte de *Cléo de 5 às 7*... Por essa ótica, esse curta-metragem mudo poderia ser visto como um documentário sobre os olhos de Godard?³⁵⁹

Se *O desprezo* é um documentário sobre o corpo de Brigitte Bardot (Godard *dixit*), todos os filmes que fazem passear os corpos nas imagens (inclusive na lua ou nos tapetes voadores de Bagdá) se fundam sobre essa potência documental do cinema. Das ficções mais loucas, aquelas dos irmãos Marx, como quisermos, às fantasias mais delirantes (digamos *O mágico de Oz*) e ao cinema de Lubitsch (*Heaven Can Wait*) de Demy (*Une chambre en ville*), nada se fabricou de diferente sob o selo da relação real de um tempo (aquele do registro), de um lugar (a cena), de um corpo (o ator) e de uma máquina (que assegura o registro). Tal é o espaço reservado ao documentário que, combinando esses quatros elementos, se encontra de forma bem evidente na maior parte das produções mostradas na

³⁵⁷ COMOLLI. *Ver e poder*, p. 226.

³⁵⁸ COMOLLI. *Ver e poder*, p. 143.

³⁵⁹ Agnès Varda, convidada com Jacques Demy a passar alguns dias de férias na casa de Godard e Anna Karina, perto de Nice, observou que Godard jamais retirava seus óculos escuros. Entretanto, em um dia que foram a Nice, reparou furtivamente em seus olhos, quando Godard retirou os óculos escuros para limpá-los com um lenço. Como achava-lhe bonitos os olhos, resolveu fazer um pequeno filme mudo, a ser inserido dentro do longa-metragem, para compartilhar com outros os olhos de Jean-Luc Godard (cf.: VARDA. *Varda para Agnès*, p. 56).

televisão, incluindo os telefilmes e as novelas televisivas; e nelas é fácil reconhecer, queiramos ou não, as impressões da cinematografia, isto é, a estampilha documentária de origem.³⁶⁰

Nesse contexto, é com *Cléo de 5 às 7*, seu segundo longa-metragem, que Agnès Varda seria inserida, pela crítica especializada, no movimento da *Nouvelle Vague*. Nesse filme, que opera uma dessacralização da atriz enquanto ídolo ou símbolo sexual, a interpretação de Corinne Marchand entraria no registro do que Antoine Baecque nomeia como “mulher-documento”.³⁶¹

Ponto de assinatura

Nesse sentido, da singularidade que foge ao ideal prescrito pela indústria do cinema ao mesmo tempo em que se afirma enquanto olhar feminino, acompanhemos o tom do título de um ensaio de Bernard Bastide, “Agnès Varda, une auteure au féminin singulier (1954-1962)”. Nesse ensaio, o crítico, além de remarcar no título a singularidade desse feminino (afirmada também na grafia da desinência de gênero), faz um levantamento da presença de diretoras no cinema francês, ao mencionar, antes da segunda guerra, o pioneirismo de Alice Guy-Blanchet (1873-1968) e Germaine Dulac (1882-1942); ao citar, após esse período, a importância exemplar de dois filmes: *Paris 1900* – documentário de 1947, dirigido por Nicole Védres (1911-1965), o qual contou com Alain Resnais como diretor assistente, e *Goémons*, documentário em curta-metragem de Yannick Bellon (1924-); e, ao observar que entre os 77 filmes de longa-metragem produzidos no ano de 1954, somente dois foram realizados por mulheres: *La Pointe Courte*, de Agnès Varda, e *Huis-clos*, de Jacqueline Audry. A respeito de Varda e de Audry, Bernard Bastide tece alguns paralelos com vistas a traçar a variação do estatuto de mulher cineasta face ao percurso pessoal dessas profissionais.

³⁶⁰ COMOLLI. *Ver e poder*, p. 143-144.

³⁶¹ “O cinema dos jovens realizadores da *nouvelle vague* tenta monopolizar esses novos corpos de mulheres. Ao ‘enxergar’ Brigitte Bardot melhor do que ninguém, a *nouvelle vague* atingiu as condições estéticas e sociológicas para filmar as jovens mulheres no presente. A primeira abordagem dessa verdade é quase documental, no sentido de que Godard mesmo afirma, em entrevista concedida ao jornal *Le Monde*, quando do lançamento de *Acosado*, que seu filme é ‘um documentário sobre Jean Seberg e Jean-Paul Belmondo’. Logo, podemos tentar definir um primeiro modo de aparição das mocinhas da *nouvelle vague*: Anna Karina em *Uma mulher é uma mulher* (*Une femme est une femme*, de Jean-Luc Godard, 1961); Corinne Marchand, em *Cléo de 5 às 7*; Jean Seberg, em *Acosado*; Bernadette Lafont, em *Entre amigas*; Françoise Dorléac, em *Um só pecado*; as anônimas de *Crônica de um verão* (*Chronique d’un été*, de Edgar Morin e Jean Rouch, 1960); Yveline Céry e Stefania Sabatine, em *Adeus Philippine* (*Adieu Philippine*, de Jacques Rozier, 1962), ilustram, cada uma e todas reunidas, a ‘mulher-documento’ do início dos anos 1960” (cf.: BAECQUE. *Cinefilia*, p. 328).

Jacqueline Audry (1908-1977) é a única cineasta francesa em atividade no momento em que Varda acede a essa profissão. Além disso, os vinte anos que separam Audry de Varda são ricos de ensinamentos para o historiador do cinema. Eles permitem principalmente medir de maneira tangível a evolução do status de mulher cineasta no seio de uma profissão majoritariamente masculina. A mais velha filmará quase exclusivamente adaptações literárias, cujos diálogos eram adaptados por Pierre Laroche (1902-1962), seu marido, enquanto a mais nova filmará somente temas originais, sem jamais implicar a participação de seu marido, o cineasta Jacques Demy (1931-1990). A primeira será produzida pelas sociedades de produção clássicas enquanto a segunda conhecerá principalmente o financiamento em cooperativa e a autoprodução. Para aceder ao status de cineasta, Jacqueline Audry subirá um a um os degraus, conformando-se aos usos em vigor de uma profissão regida por estatutos legais assaz protecionistas instalados pelo CNC a partir de 1946. Varda fará ofício de franco atirador. Desprovida de toda experiência de assistente, ela solicitará – e obterá – do CNC uma derrogação para realizar não apenas *La Pointe Courte*, mas também seus filmes seguintes.³⁶²

Penso, assim, em uma assinatura feminina. Feminina e singular o bastante para preservar, quanto à prática do ofício de cineasta, tanto a sua singularidade quanto a de seu marido, o também diretor Jacques Demy. Singular e feminina o suficiente para filmar com autonomia, sem ceder às pressões, seja da indústria cinematográfica, seja da burocracia em vigor.³⁶³ Essa assinatura, quando começa a se forjar, em 1954, dar-se-á a ler no texto escrito para a projeção em Cannes, no ano seguinte, como “un film à lire”.³⁶⁴ Porém, em 1984, a partir de uma película filmada sobre o périplo de uma fotografia feita no mesmo ano de 1954, *Ulisses*, essa assinatura firmará, nos créditos do filme, um nome: *cinescritura*.

³⁶² Tradução livre para: “*Jacqueline Audry (1908-1977) est donc la seule cinéaste française en activité au moment où Varda accède à cette profession. Les vingt ans qui séparent Audry de Varda sont d'ailleurs riches d'enseignements pour l'historien du cinéma. Ils permettent notamment de mesurer de façon tangible l'évolution du statut de femme cinéaste au sein d'une profession majoritairement masculine. L'aînée tournera quasi-exclusivement des adaptations littéraires, dialoguées par Pierre Laroche (1902-1962), son mari, alors que la cadette ne tournera que des sujets originaux, sans jamais impliquer la participation de son mari, le cinéaste Jacques Demy (1931-1990). La première sera produite par des sociétés de production classiques alors que la seconde connaîtra principalement le financement en coopérative et l'autoproduction. Pour accéder au statut de cinéaste, Jacqueline Audry gravira un à un les échelons, se conformant aux usages en vigueur d'une profession régie par des textes de loi très protectionnistes mis en place par le CNC à partir de 1946. Varda fera office de franc-tireur. Dépourvue de toute expérience d'assistante, elle sollicitera – et obtiendra – du CNC une dérogation pour réaliser non seulement La Pointe Courte mais également ses films suivants.*” (BASTIDE. Agnès Varda, une auteure au féminin singulier (1954-1962), p. 24-25).

³⁶³ Bernard Bastide nota que Agnès Varda deverá esperar a realização de *Le Bonheur* (As duas faces da felicidade), em 1964, para obter sua carteira de cineasta do Centro Nacional da Cinematografia (CNC). Ver: BASTIDE. Agnès Varda, une auteure au féminin singulier (1954-1962), p. 37.

³⁶⁴ VARDA. *Varda par Agnès*, p. 226.

Em seu belo livro de imagens (mas também de letras) *Varda par Agnès*, a cineasta tecerá alguns esclarecimentos a respeito da *cinescritura*, como se lê na entrada “C de Cinescritura”:

Eu lancei essa palavra e agora me sirvo dela para indicar o trabalho de um cineasta. Ela reenvia àqueles casos do trabalho do roteirista que escreve sem filmar e àquele do realizador que faz sua *mise-en-scène*. Que pode ser a mesma pessoa, mas a confusão sempre persiste. Disso tenho ouvido tanto: *É um filme bem escrito*, sabendo que o cumprimento é para o roteiro e para os diálogos. Um filme bem escrito é igualmente bem filmado, os atores são bem escolhidos, os lugares também. A decupagem, os movimentos, os pontos de vista, o ritmo de filmagem e de montagem tem sido sentidos e pensados como a escolha de um escritor, frases densas ou não, tipo de palavras, frequência dos advérbios, alíneas, parênteses, capítulos continuando o sentido da narrativa [*récit*] ou a contrariando, etc. Em escritura é o estilo. No cinema, o estilo é a *cinescritura*.³⁶⁵

Há, assim, essa aproximação de dois ofícios: o literário e o cinematográfico. Entretanto, nessa aproximação, o que gostaria de ressaltar é antes a percepção da cineasta para com o cinema, enquanto um fazer que não se reduz ao roteiro, ampliando o que seja escritura para que responda pelas várias etapas da confecção de um filme dentro da ótica de uma realizadora. Daí insistirmos no termo “assinatura”, pois a *cinescritura* concerne a um modo de realização absolutamente ímpar, qual seja, o de Agnès Varda.³⁶⁶

³⁶⁵ Tradução minha. No original: “*J’ai lancé ce mot et maintenant je m’en sers pour indiquer le travail d’un cinéste. Il renvoie à leurs cases le travail du scénariste que écrit sans tourner et celui du réalisateur qui fait sa mise en scène. Cela peut être la même personne mais la confusion persiste souvent. J’en ai tellement assez d’entendre. C’est un film bien écrit, sachant que le compliment est pour le scénario et pour les dialogues. Un film bien écrit est également bien tourné, les acteurs sont bien choisis, les lieux aussi. Le découpage, les mouvements, les points de vue, le rythme du tournage et du montage ont été sentis et pensés comme les choix d’un écrivain, phrases denses ou pas, type de mots, fréquence des adverbes, alíneas, paranthèses, chapitres continuant le sens du récit ou le contrariant, etc. En écriture c’est le style. Au cinéma, le style c’est la cinécriture*”. VARDÁ. *Varda par Agnès*, p. 14.

³⁶⁶ Em 1948, Alexandre Astruc escrevia na revista *L’Écran Français* o artigo “*Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*”, em que aproxima os meios de expressão cinematográfico e escrito: “O cinema está em via de se tornar, simplesmente, um meio de expressão, o que foram todas as outras artes antes dele. Torna-se pouco a pouco uma linguagem, um meio de expressão tão maleável, tão sutil quanto o da linguagem escrita” (ASTRUC citado por BAECQUE. *Cinefilia*, p. 124). Entretanto, pensamos que a *cinescritura* de Agnès Varda responderia antes como marca, estilo singular, estilo feminino, do que manifesto dentro de um debate que se dá em um momento histórico definido.

Ponto de tangência

Há, assim, a *cinescritura*, ou o cinema de Agnès Varda. Esse cinema se faz marcado com assinatura feminina, como posto em relevo por André Bazin. Para esse cinema, aqui, busco conferir um matiz advindo de uma leitura llansoliana: um *estético convívio*.³⁶⁷ Estou a salientar, com isso, a desenvoltura da própria artista para fazer cinema com aquilo que a afeta em seu convívio; incluindo aí as pessoas que lhe são próximas, entre as quais vêm em destaque, primeiramente, os familiares; dessa forma, a família avança junto com a obra.³⁶⁸ Porém, trata-se também de um convívio que se alarga aos amigos, aos vizinhos, às paisagens circunscrevendo. Assim, com a obra, avançam também a vizinhança,³⁶⁹ as ruas,³⁷⁰ uma praça,³⁷¹ um parque,³⁷² a região do Midi;³⁷³ uma ilha caribenha cujo “socialismo tropical” esteja à época da filmagem no horizonte de sua simpatia;³⁷⁴ a cidade dos anjos – Los Angeles;³⁷⁵ mas também as artes, a poesia: Baudelaire,³⁷⁶ Rimbaud,³⁷⁷ Aragon,³⁷⁸ Ronsard e Villon;³⁷⁹ mas, ainda, a

³⁶⁷ “O Aestheticum Convivium”. In: LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 27-38. Com essa *figura llansoliana*, pretendemos remarcar também um ultrapassamento da autobiografia, o que espero, se torne mais claro algumas páginas adiante.

³⁶⁸ Citamos a esse respeito a presença constante dos filhos, Rosalie Varda e Mathieu Demy, como atores nos filmes de Varda (*Uma canta, outra não*, de 1977; *Documenteur*, de 1980; *Kung Fu Master*, de 1987); mas também os filmes feitos a partir da obra de seu marido, Jacques Demy (*As “garotas românticas” fizeram 25 anos*, de 1993; *Jaquot de Nantes*, de 1991; *O universo de Jacques Demy*, de 1995).

³⁶⁹ Nesse sentido, observemos as palavras da própria Varda, em um texto publicado no jornal *Libération*, a 22 de agosto de 2003, em que faz um elogio à sua vizinhança, e que se conclui desse modo: “*J’habite donc Paris XIVE e pas Paris. Par commodité ou paresse, je tourne souvent près de chez moi*”. Disponível em: <http://www.liberation.fr/cahier-special/2003/08/22/j-habite-paris-xive-et-pas-paris-agnes-varda-a-paris_442674>, acessado em 25 out. 2017.

³⁷⁰ Veja-se *Daguerreotipos*, película filmada em 1975, na rua em que a cineasta reside desde 1951, a rua Daguerre, no 14º *arrondissement* de Paris. Mas também, *Ópera Mouffe*, de 1958, em que filma um quarteirão da rua Mouffetard, no 5º *arrondissement* de Paris, quando se encontrava grávida de Rosalie Varda, sua filha com o ator Antoine Bourseiller, que atua nesse filme e em *Cléo: de 5 às 7*, de 1962.

³⁷¹ Trata-se da Praça Denfert-Rochereu, no 14º *arrondissement* de Paris, onde se encontra o monumento conhecido como Leão de Belfort, filmados em *O leão volátil*, de 2003.

³⁷² Nesse caso, o Parque Montsouris, no 14º *arrondissement* de Paris, ponto atrativo do encontro de Cléo (Corinne Marchand) e Antoine (Antoine Bourseiller), em *Cléo de 5 às 7*, de 1962.

³⁷³ Onde acompanhamos a errância da protagonista de *San toit, ni loi*, de 1985.

³⁷⁴ *Salut les cubains*, de 1963.

³⁷⁵ *Lions love (... and lies)*, de 1969; *Uncle Yanco*, de 1967 ; *Mur Murs*, de 1980; *Documenteur*, de 1980.

³⁷⁶ *As tais cariátides*, de 1984.

³⁷⁷ *Oh, estações! Oh, castelos!*, de 1957.

³⁷⁸ *Elsa, a rosa*, de 1965.

arquitetura, e onde essa enlaça a estatuária com as cariátides;³⁸⁰ e as artes plásticas e os museus. Alguma nudez – tal como a do tipo que faria sonhar pintores e fotógrafos.³⁸¹ E para além da nudez, no sentido de se abrir a nudez: as praias, como o mais íntimo convívio.³⁸² Entretanto, esse matiz, que aqui arriscadamente aponto, o convívio estético, é intensamente trabalhado pela escolha da luz dos filmes (haja vista a experiência advinda da profissão de fotógrafa). Ele se faz também pela apurada edição, pela voz-off em ponto de *grão da voz*,³⁸³ para dar a ver uma obra que possui a distinção aparentemente paradoxal de “uma verdadeira ficção”, como se observa nas palavras recolhidas por Colette Milon:

Meus filmes, diz ela, se nutrem um pouco de minhas pesquisas e de meu gosto realmente vivo pelo documentário, daí uma preparação entre documentário e ficção, e um material adquirido me permitirem uma verdadeira ficção. É do imaginário, mas alimentado pelos outros, de minhas pequenas observações. De minhas emoções também.³⁸⁴

³⁷⁹ *Oh, estações! Oh, castelos!*

³⁸⁰ *As tais cariátides*, de 1984.

³⁸¹ A filmagem ou fotografia, seja de corpos de mulheres, homens, crianças, idosos; a nudez é bastante presente nos filmes de Varda. Como exemplo da escolha de uma atriz que faria cenas de nudez em *Cléo de 5 às 7*, escolha que passa também pelo afeto, considerando o que a diretora diz a respeito de Dorothee Blank: “*Pour l’amie de Cléo qui pose nue, j’ai tout de suite pensé à Dorothee Blank que j’avais filmée, nue aussi, dans L’Opéra-Mouffe et photographiée pour des essais. Les journaux avaient parlé de cette jeune sourde-muette rééduquée jusqu’à faire l’actrice. Moi j’aimais sa modestie absolue. Elle avait un corps qui faisait rêver des peintres et des photographes, comme on a un don pour faire la tarte Tatin ou un don de clairvoyance. On aimait qu’elle existe, simple et sensible.*” (VARDA. *Varda par Agnès*, p. 53).

³⁸² No início do filme *As praias de Agnès*, Varda nos dirá que: “*Cette fois-ci, pour parler de moi j’ai pensé: si on ouvrait des gens, on trouverait des paysages. Moi si on m’ouvrait on trouverait des plages.*”

³⁸³ Em “O grão da voz”, nesse tocante ensaio surgido do questionamento do autor sobre o procedimento da língua para interpretar a música, Roland Barthes nos fala que o grão da voz passa pela decisão de se ouvir o corpo de onde ele provém, numa relação erótica que leva o sujeito a perder-se: “O ‘grão’ é o corpo na voz que canta, na mão que escreve, no membro que executa. Se capto o ‘grão’ de uma música e a ele atribuo um valor teórico (é a assunção do texto na obra) terei que refazer meu critério de avaliação, critério, sem dúvida, individual, pois que decidi ouvir minha relação com o corpo daquele ou daquela que canta ou que executa, e essa relação é erótica, mas não é ‘subjetiva’ (não é o ‘sujeito’ psicológico que escuta em mim; o prazer que ele espera não vai fortificá-lo – exprimi-lo – mas, ao contrário, perdê-lo). Essa avaliação será feita sem lei; negará a lei da cultura bem como a lei da anticultura; desenvolverá, mais além do sujeito, todo o valor que se esconde por trás de *gosto* ou *não gosto*”. Em outro trecho, o “grão da voz” tocara no ponto de ilegibilidade da letra, falando a partir da voz de um cantor litúrgico russo do naipe dos baixos, o autor nos dirá: “[...] e, sobretudo, esta voz transporta diretamente a simbólica, em um nível mais alto do que o inteligível, o expressivo: temos atirado diante de nós como um pacote, o Pai, sua estatura fálica. O ‘grão’ seria: a materialidade do corpo falando sua língua materna: talvez a letra; quase que certamente a significância” (BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 237-245).

³⁸⁴ Minha tradução para: “*Mes films, dit-elle, se nourrissent un peu de mes enquêtes et de mon goût très vif du documentaire, d’où une préparation entre documentaire et fiction, et un matériau acquis me*

A *cinescritura* possui assim esse gosto vivo, onde o outro, o vizinho mais próximo, e o estrangeiro, também alimentam; ou, também se alimentam, com gosto, aí, nesse processo, que é a filmagem.³⁸⁵ Pelo gosto vivo, que se mantém vivo, remarquemos uma opção pelo convívio estético enquanto autonomia, independência, experimentação. Pois o nome que é utilizado pela primeira vez nos créditos iniciais de *Ulisses* (1984), tornou-se possível a partir da grande liberdade de realização conferida a Varda pela sua produtora independente que tem nome de árvore³⁸⁶, a *Ciné-Tamaris*, criada para produzir *La Pointe Courte* e que continua ativa até hoje, mantendo vivos seus filmes e aqueles de seu marido, Jacques Demy. Dessa forma, com total independência das demandas mercadológicas, o cinema vardiano *cinescreve-se* com gosto vivo, sem subscrever-se a “uma maneira hegemônica de narrar histórias”:

A história institucionalizada do cinema é a que se impôs pela celebração do desenvolvimento tecnológico e por uma maneira hegemônica de narrar histórias que constitui a maior parte das produções atuais. Os cineastas que colaboram com essa vertente devem se adaptar às condições institucionais dominantes e as do mercado. Eles não produzem filmes, mas objetos de consumo.³⁸⁷

Dessa forma, já o primeiro filme de Agnès Varda, filmado na pequena vila de pescadores próxima à cidade onde passou parte de sua infância, Sète, devido ao fato de ser produzido pela *Ciné-Tamaris*, surge à margem da indústria cinematográfica, logo, de seus padrões estilísticos; e representaria, *avant la lettre*, os ideais da *Nouvelle Vague*, movimento no qual, remarquemos ainda, constituiu-se como a única cineasta mulher.

Selando a sua estreia como cineasta, o filme [*La Pointe Courte*] vai repercutir entre as ideias de um cinema mais livre, sem as restrições dos estúdios ou dos roteiristas e produtores por uma parcela dos críticos dos *Cahiers du Cinema*, que formariam a *Nouvelle Vague* e passariam eles mesmos, alguns anos depois, a exercer a realização dentro da perspectiva de tomar o cinema como escrita pessoal, em que a figura do diretor assume a autoria da obra em suas múltiplas funções.³⁸⁸

permettant une vraie fiction. C'est de l'imaginaire, mais nourri des autres, de mes petites observations. De mes émotions aussi.” (MILON. *La cinécriture d'Agnès Varda*, p. 133).

³⁸⁵ Referência ao filme *Os catadores e eu*, no qual, entre as várias cenas de pessoas se alimentando de mantimentos rejeitados por outras pessoas, há algumas em que Varda partilha a mesa com os comensais.

³⁸⁶ Lê-se no site oficial da cineasta: “*La société qui a un nom de plante, qui s'occupe et fait vivre les films d'Agnès Varda et les films de Jacques Demy.*” - www.cine-tamaris.fr (acessado em 23 set. 2018).

³⁸⁷ SIQUEIRA. *O ensaio e as travessias do cinema documentário*, p. 10.

³⁸⁸ YAKHNI. *Cinensaio de Varda* – o documentário como escrita para além de si, p. 15.

Desse modo, diríamos que Varda, em um pouco mais que sessenta anos de carreira como cineasta, tem realizado sua *cinescritura* sem concessões, tal qual anunciava André Bazin, em 1956:

Agnès Varda é uma mulher muito jovem, cujo grande talento conhecemos enquanto fotógrafa do Théâtre National Populaire, e que sentia simplesmente a necessidade de realizar este filme. Em vez de procurar um produtor segundo o processo tradicional, ela achou justamente que a energia necessária para desaninhar esse pássaro raro seria melhor empregada se ela o produzisse por seus próprios meios. Convenceu então alguns amigos a trabalhar em cooperativa, e é assim que, com pouco dinheiro mas muita coragem, imaginação e talento, *La Pointe Courte* chega a ver o dia. Este primeiro milagre condiciona o segundo: essa total liberdade de estilo que nos dá a sensação, tão rara no cinema, de nos encontrarmos face a uma obra que não considera nada além da vontade de seu autor, sem nenhuma concessão.³⁸⁹

Essa “total liberdade de estilo”, bem como o primeiro prodígio que a condiciona, o trabalho em cooperativa, abriam caminho por onde advém a *cinescritura*. Pode-se pensar que dois outros expedientes condicionariam também essa grande liberdade: filmar com baixo orçamento e realizar documentários encomendados, como aconselhado por Alain Resnais?³⁹⁰ Se assim o admitirmos, remarquemos a notável capacidade de adaptação frente ao imprevisível por parte de uma cineasta que, impossibilitada de obter recursos financeiros para filmar seu projeto, *La Mélangite*, consegue converter a disposição de filmagem para um outro projeto, com orçamento bem menor, que resultaria em um filme de sucesso quanto a público e crítica, vencedor do Prêmio Méliès, *Cléo de 5 à 7* – uma produção associada da Ciné-Tamaris com Rome Paris Films (representada por Georges Beauregard e Carlo Ponti).³⁹¹ Com relação a esse filme, talvez pudéssemos observar a adaptabilidade também quanto ao próprio tempo, no que concerne às estações, pois, uma vez que não se conseguiu, devido a

³⁸⁹ BAZIN. *Le parisien libéré*, p. 77.

³⁹⁰ A respeito de seu filme *Oh, estações! Oh, castelos!*, Varda nos dirá que: “*Il était d’usage – et cela reste vrai mais moins pratiqué – d’évaluer les dons d’un jeune cinéaste quand il exécutait une commande. Ayant commencé de façon abrupte par un long métrage personnel et auto-produit, il fallait – d’après Resnais – réaliser une commande ou deux pour me faire accepter par le ‘milieu du cinéma’.* Or Pierre Braunberger m’avait convoquée. Le Bureau du Tourisme voulait un film sur les Châteaux de La Loire.” (VARDA. *Varda par Agnès*, p. 74).

³⁹¹ Com relação à mudança de planos, Agnès Varda nos diz que: “*Je voulais tourner La Mélangite à Sète et à Venise, en couleurs et en costumes. Tout ça c’est trop cher me dit Beauregard à qui Demy m’avait présentée. Faites un petit film en noir et blanc que ne coûte pas plus de 32 millions. J’ai immédiatement pensé tourner à Paris et en une journée (économies de voyages et de défraiements, de costumes et de complications).*” (VARDA. *Varda par Agnès*, p. 48).

atrasos na produção, filmar no primeiro dia de primavera – o equinócio, como era o intuito original –, passa-se a filmar no primeiro dia do verão francês, 21 de junho, o solstício de verão no hemisfério norte – o dia mais longo do ano.³⁹² O que poderia parecer uma aptidão a lidar com os contratemplos, no sentido de seguir o acaso – o que não quererá dizer seguir ao acaso – admitindo-o, talvez, enquanto elemento de criação em um fazer cinematográfico que se chamará *cinescritura*.

Desse filme, podemos observar também, neste fotograma abaixo, a composição apurada do quadro, que nos dá a vez três níveis de profundidade.



Figura 3 – Fotograma de *Cléo de 5 às 7* – Agnès Varda (1962).

Assim vemos Cléo, quase um anjo melancólico, que paira sem os pés no chão? Entretanto, se um anjo, um anjo cuja sensualidade não deixa de ser suscitada pelo quase descoberto das rendas sobre as pernas. Pois, se seria um anjo, estaria também sobre o olhar vigilante da governanta. E ao fundo, os colares, patuás de vários tipos, e o espelho a uma certa distância das asas.

³⁹² Sobre isso, Varda comenta: “*Le tournage était prévu pour mars 1961. Je voulais capter dans Paris ce passage merveilleux de l’hiver au printemps, avec les jardins passant du dessin à la plume à la peinture impressionniste. Las! Il faut reculer la date du tournage pour des raisons de financement incomplet. J’ai pleuré deux jours ce rendez-vous manqué avec le 21 mars, premier jour du printemps, j’ai pleuré de ne pouvoir filmer les marronniers en fleurs comme des arbres de Noël. La journée de Cléo devenait le 21 juin, premier jour de l’été. La production y gagnait : c’est le jour le plus long de l’année.*” (VARDA. *Varda par Agnès*, p. 53).

Ponto de encontro I

Entretanto, observemos ainda uma não concessão dessa tão grande liberdade de estilo anunciada por André Bazin, a nosso ver, fundamental para toda a obra vardiana. A qual não deixa de ter a ver com o convívio estético; e que gostaríamos de nomear aqui como ética de Agnès Varda, ética no sentido forte emprestado a Spinoza. Trata-se do afeto, do afeto da alegria. Assim o filósofo define a alegria: “A alegria é a passagem do homem de uma perfeição menor para uma maior”.³⁹³ Ou seja, a alegria, e também a tristeza, são afetos que envolvem, aquela, um aumento, e esta, uma diminuição da “força de existir” ou “potência de agir”.³⁹⁴

[...] quando encontramos um corpo exterior que não concorda com o nosso (isto é, cuja relação não se compõe com a nossa), tudo ocorre como se a potência desse corpo se opusesse à nossa potência, operando uma subtração, uma fixação: dizemos nesse caso que a nossa potência de agir é diminuída ou impedida, e que as paixões correspondentes são de *tristeza*. Pelo contrário, quando encontramos um corpo que convém com a nossa natureza, e cuja relação se compõe com a nossa, dizemos que a sua potência se adiciona à nossa: as paixões que nos afectam são então de *alegria* (aumenta ou é favorecida a nossa potência de agir).³⁹⁵

Haveria, assim, essa composição na base da *cinescritura*, um aumento da “força de existir” ou da “potência de agir”, a partir do afeto da alegria. Ou não seria propriamente por esse afeto que se daria o movimento do cinema de quem afirma: “Eu não filmo jamais pessoas que não gosto.”, como se vê na entrevista a Colette Milon?

Eu escuto como eles falam, eu os observo, e ponho em suas bocas as palavras que eles mesmos poderiam pronunciar nas mesmas circunstâncias. É isso que dá ao filme um tipo de verdade que parece emanar de quem eles são. É por isso que não filmo nunca quem eu não gosto. No cinema, tento fazer passar meu amor pelas pessoas e a maneira pela qual cada uma existe. Eu experimento um verdadeiro interesse em me aproximar delas...³⁹⁶

³⁹³ SPINOZA. *Ética*, p. 239.

³⁹⁴ DELEUZE. *Cursos sobre Spinoza* (Vincennes, 1978-1981), p. 27.

³⁹⁵ DELEUZE. *Espinoza e os signos*, p. 40.

³⁹⁶ Minha tradução para: “J’écoute comment ils parlent, je les observe, et je mets dans leur bouche les mots qu’ils pourraient prononcer, eux-mêmes, dans les mêmes circonstances. Ce qui leur donne dans le film une sorte de vérité qui semble bien émaner de qu’ils sont. C’est pour cela, d’ailleurs, que je ne filme jamais des gens que je n’aime pas. Au cinéma, j’essaye de faire passer mon amour pour les gens et la façon dont chacun existe. J’éprouve un véritable intérêt à m’approcher d’eux...” (VARDA citada por MILON. *La cinécriture d’Agnès Varda*, p. 133).

Esse trecho se refere à filmagem de *Sans toit, ni loi*, filme em que a entrevistadora remarca a atenciosa escuta com que Varda trabalha com seus atores “virgens”.³⁹⁷ Entretanto, pensamos que podemos ampliar esse *modus operandi* para toda a obra. Reparemos que na aproximação relatada pela cineasta há um verdadeiro interesse; assim como, em seu cinema, a tentativa de passagem que preserva a singularidade da existência de outrem: o amor. Amor, palavra que não é difícil se encontrar no vocabulário vardiano.³⁹⁸ Observemos, então, como o amor é definido por Spinoza: “O amor é uma alegria acompanhada da ideia de uma causa exterior.”³⁹⁹ Assim, a essência do amor é definida pela alegria, e não em função da vontade de união que o amante teria para com a coisa amada, pois Spinoza compreende, nesse caso, a vontade como “satisfação que a presença da coisa amada produz no amante, satisfação que fortalece a alegria do amante ou, ao menos, intensifica-a.”⁴⁰⁰ Entretanto, a alegria – essa força maior – é eventual: passa e se dá como passagem. Conforme explica, ainda, Spinoza:

Digo *passagem* porque a alegria não é a própria perfeição. Pois se o homem já nascesse com a perfeição à qual passa, ele a possuiria sem ter sido afetado de alegria, o que se percebe mais claramente no afeto da tristeza, que é o seu contrário. Com efeito, ninguém pode negar que a tristeza consiste na passagem para uma perfeição menor e não na perfeição menor em si, pois o homem, à medida que participa de alguma perfeição, não pode se entristecer. Tampouco podemos dizer que a tristeza consiste na privação de uma perfeição maior, pois a privação nada é. A tristeza, entretanto, é um ato que, por isso, não pode ser senão o ato de passar para uma perfeição menor, isto é, o ato pelo qual a potência de agir do homem é diminuída ou refreada.⁴⁰¹

Daí a responsabilidade advinda de se escolher os bons encontros, - ou, como é o caso, não filmar jamais as pessoas de quem não se gosta -, para não se refrear ou diminuir a *potência de agir* ou *força de existir*. Pois o que parece estar em causa são as passagens, e Agnès Varda as toma, as recebe, as passagens. Assim, seu cinema não dará a ver filmes completamente alegres, muito pelo contrário, trata-se de um cinema com

³⁹⁷ VARDA citada por MILON. La cinécriture d’Agnès Varda, p. 133.

³⁹⁸ Cito, por exemplo, a declaração da cineasta a respeito das filmagens de *Cléo de 5 à 7*, cuja fotografia, assinada por Liliane de Kermadec, no contexto da presença constante de Jacques Demy e Rosalie Varda (então com 3 anos): “*Certains veulent la gloire, l’argent et le bonheur. J’avais le cinéma et l’amour. What else?*” (VARDA. *Varda par Agnès*, p. 53).

³⁹⁹ SPINOZA. *Ética*, p. 241.

⁴⁰⁰ SPINOZA. *Ética*, p. 243.

⁴⁰¹ SPINOZA. *Ética*, p. 239-241.

rigoroso fundo documental; cuja forma, todavia, não há de ser fatalista, pois parece haver uma aposta pela alegria, haja vista a sua disposição de filmar, de escolher com quem ou com o que trabalha. Nesse sentido, as filmagens com as viúvas de Noirmoutier, entre as quais a diretora se inclui, e que deram origem à instalação *L'île d'elle*, na fundação Cartier, em Paris, no verão de 2006, ressoariam um trabalho de luto coletivo. De resto, em todos os filmes há a flutuação, a transição dos afetos: a alegria e a tristeza se encontram sempre em trânsito; assim como em trânsito se encontram também muitas das personagens e das pessoas filmadas, e também, na maioria das vezes, a própria diretora, ainda que se desloque nas proximidades do número 88 da rua Daguerre, no 14^o *arrondissement* de Paris, onde a cineasta reside desde 1951.

Entretanto, nesses deslocamentos, esse cinema andarilho, parece supor um compromisso ético, é o que se busca aqui confirmar, um compromisso, uma ética com as paisagens filmadas. Paisagens filmadas, campos, monumentos, obras de arte, cidades. E claro, as pessoas que aí se encontram: rostos e cidades.

Nesse sentido, a presença evocatória da paisagem das cidades se faz presente já no início de seu livro, *Varda por Agnès*, em cujas páginas iniciais observamos, como mencionado, a estruturação a partir de um procedimento ordenatório alfabético: a utilização de verbetes, apontamentos, em ordem alfabética, acompanhados por diversas ilustrações, sendo muitas delas constituídas por fotografias da própria Varda. Aí, observaremos a realizadora sem câmera tecer considerações acerca de seus então 40 anos de carreira, encenando-se como sujeito, porém sem construir-se como “algo que atravessa a esfera da representação discursiva para se situar de fato na esfera do vivido, do verdadeiro, da realidade propriamente dita.”⁴⁰² Trata-se muito mais de uma escrita que atravessa o biográfico rumo ao jogo, inclusive ao jogo com as palavras⁴⁰³, uma trapaça salutar barthesiana⁴⁰⁴, tal como se depreende, por exemplo, do primeiro verbete da seção dedicada à letra “A”, o verbete “A de Agnès”, em que acompanhamos a cineasta cogitar sobre a origem de seu prenome de batismo, Arlette, como uma homenagem feita por sua mãe à cidade onde teria sido concebida, Arles, e discorrer que

⁴⁰² CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*, p. 43.

⁴⁰³ O que é ressaltado na intimidade das conversas com Bernardo Bertolucci, durante uma viagem pelas ilhas gregas, em um barco alugado pelo cineasta italiano, na companhia de sua esposa, Claire, de Demy e de Gabriela – uma especialista em montagem cinematográfica, bela como um Renoir, mencionada no verbete “B.B. comme Bernardo Bertolucci” (VARDA. *Varda par Agnès*, p. 11).

⁴⁰⁴ BARTHES. *Aula*, p. 16.

se tivesse sido concebida alhures, por exemplo, em Fontainebleau, seu nome seria Fontaineblette.⁴⁰⁵

Há assim, a concepção da cidade que atravessa o nome. Pois os jogos de palavra com o próprio nome fazem parte do convívio da cineasta.⁴⁰⁶ Entretanto, arrisco dizer que poderia ser visto nesse movimento um arriscar a identidade a partir do nome próprio, revelando-se como um procedimento que não dá a ver os limites entre o documental e o ficcional – uma das características de seus documentários.

Ponto de passagem

Desse modo, atravessando nomes e cidades, daqui pra lá, de lá pra cá, *Agnès deci, de-là Varda*,⁴⁰⁷ procuremos passar para o próximo ponto, concluindo essa apresentação. Entretanto, haveria o ressaltado de uma dança para essa conclusão. Pois se no início dessa apresentação deu-se a evocação de uma dança fotográfica, a partir das fotos feitas do cantor Benny Moré e da cineasta Sarita Gomez para o filme *Salut les cubains*, procuremos concluir também com uma dança.

Trata-se de uma dança que se deu, ao que parece de improviso, durante o discurso de recebimento de um óscar honorário ofertado a Varda pela Academia de Hollywood, em Los Angeles, em 11 de novembro de 2017. Sendo a primeira diretora a receber tal distinção, a cineasta, referindo em seu discurso a um bonito anjo feminista de nome Angelina Jolie, em um exercício de leveza, dança com a atriz – a “dança do cinema”.⁴⁰⁸

⁴⁰⁵ VARDA. *Varda par Agnès*, p. 10.

⁴⁰⁶ Não deixa de ser curioso, nesse sentido, observar em seu livro a entrada “*B comme Bavardage*”, no caso de uma fotógrafa que se torna cineasta, a inscrição de seu próprio nome no processo que supre aquilo de que as imagens fotográficas carecem – a voz, a fala, o comentário, e mesmo o falar excessivo: “*Dans le mot bavardage il y a Varda*” (VARDA. *Varda par Agnès*, p. 11).

⁴⁰⁷ Mini-série difundida pela TV francesa em 2011, realizada por Agnès Varda, a partir de seus encontros com vários artistas, em dois anos de viagens em torno do mundo. Cf.: <http://www.cine-tamaris.fr/shop/product.php?id_product=11>, acessado em 27 out. 2018.

⁴⁰⁸ Pode-se conferir o vídeo com o discurso falado em inglês, bem como ler sua tradução em português, no site: <<http://mulhernocinema.com/noticias/veja-o-discurso-de-agnes-vara-no-oscar-honorario-na-integra-e-com-traducao/>>, acessado em 8 set. 2018.

3 A ponto das zonas vibrantes da linguagem

Pontos de *Cléo de 5 às 7*

<<Mas o que é a inteligência?>>, perguntou ela quando, de facto é a pergunta que o sexo da paisagem, desde que há humanos, a si próprio se coloca.
 <<É um lugar onde a própria interrogação não é incerta>>, recebe como resposta
 mas *a objecto-de-beleza* não aceita, quer entardecer
 lançar os raios da sua beleza como um sol
 e extinguir-se como uma galáxia.

Maria Gabriela Llansol

La vie en close, c'est une autre chose.
 C'est lui, c'est moi, c'est ça.
 C'es la vie de choses qui
 n'ont pas un autre choix.

Paulo Leminski

Dois pontos oficiais. Primeiro, em 1962, *Cléo de 5 às 7*, de Agnès Varda, foi lançado durante o mês de abril. Neste mesmo ano o filme foi convidado a participar da seleção competitiva oficial do Festival de Cannes. Dessa seleção, o filme vencedor da Palma de Ouro foi *O pagador de promessas*⁴⁰⁹, de Anselmo Duarte; enquanto, dois prêmios especiais do júri foram concedidos (*ex aequo*) para *O eclipse*, de Michelangelo Antonioni, e para *O processo de Joana d'Arc*, de Robert Bresson.

Segundo, em 2012, o filme foi completamente restaurado e convidado, pela segunda vez após cinquenta anos de seu lançamento, para integrar uma seleção oficial do Festival de Cannes, desta vez a seleção dos clássicos de Cannes.⁴¹⁰

Pontos iniciais onde parece que uma porta se fecha

O filme se inicia a cores e com as cartas, aquelas das quais se diz que não mentem jamais. O primeiro enquadramento mostra, em plano fixo e de cima para baixo, as mãos de uma cartomante embaralhando as cartas (o som que primeiro se ouve é esse ruído) sobre um tecido grosso com padrões regulares de símbolos, esse tecido ocupa todo o quadro e à sua direita vê-se um abajur que projeta sua luz no jogo. Nesse mesmo

⁴⁰⁹ Filme brasileiro cujo o título foi traduzido em inglês como: *The given word*; e, em francês, como: *La parole donnée*. Informações retiradas do dossiê de imprensa de *Cléo de 5 às 7*, disponível para download no site do Ciné Tamaris: <<http://www.cine-tamaris.fr/films/cleo-de-5-a-7>>, acessado em 9 out. 2017.

⁴¹⁰ Informações retiradas do dossiê de imprensa de *Cléo de 5 às 7*, disponível para download no site do Ciné Tamaris: <<http://www.cine-tamaris.fr/films/cleo-de-5-a-7>>, acessado em 9 out. 2017.

plano, a cartomante pede à consulente que corte o baralho e escolha nove cartas; donde se verá o movimento efetuado por uma mão jovem e delicada ornada por um anel⁴¹¹ (é o que se verá do corpo da protagonista a cores). O contraste entre mão jovem e as mãos idosas que abrem o jogo, anuncia a juventude da protagonista. Assim que as nove cartas são dispostas sobre o tecido de suporte, os créditos começam a ser projetados sobre seus versos. À medida que as cartas são viradas revelando seus desenhos, a cartomante diz que ainda não viu a consulente no jogo, quando a encontra, há um close na carta que a representa, e à direita da carta, no tecido, o genérico dá a ver o nome de Corinne Marchand, e, logo após, o título: *Cléo de 5 às 7*. A filmagem prosseguirá a cores somente enquanto durar o jogo de Tarot. Entretanto, se a câmera enquadra o rosto das personagens, juntas em plano americano, ou separadamente em close, a filmagem passa a ser a preto e branco, e marca os momentos em que o espectador passa a saber, da boca de uma ou de outra, que trata-se de uma artista, e que há o resultado de um exame médico a ser revelado neste dia, que há um amante, e que ela conhecerá um homem jovem e falante. Dessa forma a cor se vincula ao jogo, e ao destino que ele sugere, de maneira impessoal, pois quando há closes das personagens, onde se passa a ser pessoal, não há cor. Dois baralhos de Tarot são utilizados, o primeiro é finamente ilustrado e não traz números e sim letras nas cartas - ainda que haja duas que não tragam letras, as quais representam no jogo que está sendo feito a consulente e seu amante; o segundo baralho é o conhecido Tarot de Marseille. E deste baralho que surge a derradeira carta antes que a consulente interrompa o jogo (interrupção filmada em preto e branco), a carta de número 13, em cuja estampa se vê a representação de um esqueleto portando uma foice tendo a seus pés corpos humanos desmembrados, a carta da Morte. Do diálogo que se desenrola durante a leitura das cartas, o espectador depreende, tanto pela aflição da consulente quanto pela reserva da cartomante que tratar-se-ia de uma doença fatal, ainda que a cartomante tente atenuar o peso da carta de número 13, dizendo: “Esta carta necessariamente não significa a morte. Significa uma transformação completa de tudo em você.”⁴¹² Mas Cléo, nesse momento, não quer acreditar nisso, desmancha o jogo com suas mãos e oferece a mão direita numa tentativa de que se desvende seu futuro pela quiromancia; a cartomante, de fato, toma sua mão e a lê, mas não diz o que lê, diz

⁴¹¹ O anel da pérola com a rã, mais tarde se saberá.

⁴¹² Todas as citações em português dos diálogos ou da voz em *off* do filme são retiradas das legendas traduzidas do DVD, distribuído pela Continental Home Video. Entretanto, citarei em francês, em alguns momentos, devido à sonoridade, ou quando houver publicações que os tragam escritos.

somente que não sabe ler as suas mãos, o que causa mais desespero em Cléo, desespero que será contido ante o argumento de que seu choro estaria a assustar as pessoas que se encontram no corredor de espera, fora do recinto. Então, a protagonista se contém, paga à cartomante e abre, por si mesma, a maçaneta da porta de saída, e sai. Momento em que a câmera abandona Cléo apenas pelo instante em que a cartomante abre a porta de um pequeno cômodo para confessar a um homem que lá se encontra, e que provavelmente teria escutado o diálogo, que: “As cartas mostraram a morte, eu vi o câncer. Ela está condenada”.

Quando a câmera retornar à protagonista, veremos escrito na tela: “Capítulo I: Cléo de 17h.05 às 17h.08”, enquanto Cléo, cabisbaixa, passa pelo corredor onde algumas mulheres aguardam sua vez se consultar para descer a escada de saída do edifício. Aqui, junto aos passos escuta-se a música de Michel Legrand, que inicia. A câmera está parada no andar do qual a protagonista desceu, mas muda para um close em seu rosto de olhos baixos, daí para a janela de onde se vê as outras janelas do mesmo edifício. Quando a câmera retornar para a personagem, veremos, através da edição de imagens, a sobreposição de três closes frontais enquanto ela desce a escada⁴¹³; daí a câmera se afasta para mostrá-la, chegando ao saguão de saída em dois movimentos: o primeiro, filmado do piso em direção à escada, mostrando sua postura corporal ainda cabisbaixa, e o segundo, filmado da escada para o piso, mostrando o grande arranque que decora o fim do corrimão da escada e que quase esconde a protagonista e, também, o piso com seus motivos geométricos. É nesse piso que Cléo se deterá frente a um grande espelho que dá para outro grande espelho. Enquanto sua imagem se abisma ao infinito, ela se recompõe, até que câmera, em zoom ao seu rosto, nos mostrará o movimento crescente de um sorriso, enquanto ouvimos sua voz em *off*: “Não se apresse, linda borboleta. Feiura é um tipo de morte. E como sou bonita, estou viva”. Novamente um plano filmado da escada para o piso, mostrando-a de costas, a abrir a porta do edifício para o movimento da rua.

Ponto em que as cores não mentem jamais

Assim, na cena de abertura do jogo de Tarot, poderíamos ver simultaneamente três níveis de informação, ou três níveis formais distintos: aquele próprio do genérico,

⁴¹³ O que evoca um procedimento utilizado em *O ano passado em Marienbad* (1961), filme dirigido por Alain Resnais, a partir do roteiro de Alain Robbe-Grillet.

ou dos créditos iniciais, e dois níveis de narrativa: um a cores, o qual pertence às cartas, e um a preto e branco, no qual se conta a história de Cléo (seria o nível de onde se pode apreender a sinopse do filme) e que enlaça o nível das cartas, mas não se mistura a ele, pois uma coisa são as cartas e outra é a sua leitura. Desse modo, poderíamos dizer, como de fato o dissemos, que o nível das cores pertence às cartas, e não que as cartas pertencem ao nível das cores. São importantes o suficiente, as cartas, para abrirem o filme, antes dos créditos, antes da história a ser contada. Chame-se de destino ou de desconhecido, esse nível que mantém sua abertura até o fim da película, o qual, aliás, não determina o destino da personagem. E, assim, o cinema vardiano aponta, a meu ver, para a possibilidade de uma leitura em *um espaço matinal de contra-sangue*.

Vejamos a sinopse de Agnès Varda:

No dia 21 de junho de 1961, às cinco horas da tarde, Cléo explode em soluços na casa de uma cartomante. Ela espera o resultado de um exame médico. Ela tem medo de ter câncer. Ela sai para a rua. Todos a olham. Essa mulher esplêndida, coquete e caprichosa. Ela compra um chapéu e volta pra casa em um táxi. Durante os 90 minutos, entre os ponteiros que marcam o tempo, não a deixaremos um só instante. Sua governanta, seu amante e seus músicos não compreendem nada a seu respeito. Ela repete uma canção cuja letra a perturba. Ela volta a sair, só.

O medo a desperta. Ela começa a olhar os outros, aqueles da rua, aqueles dos cafés e uma amiga muito solícita. Ela vai a um parque olhar as árvores e encontra um soldado em período de licença das suas funções. Cléo se tranquiliza com a cumplicidade que nasce entre eles, nesse momento perigoso de suas vidas. Ele a acompanha ao hospital antes de voltar à guerra da Argélia.

Eles vivem um momento de graça neste dia, o mais longo do ano.⁴¹⁴

Então, esse seria o nível em que somos informados pela narrativa dos comportamentos da protagonista: tal como se aponta na sinopse, trata-se de uma mulher que se sabe bela e jovem (Corinne Marchand contava então 25 anos), e cuja beleza chama à atenção os olhares dos homens; é uma artista, uma cantora de sucesso, como se

⁴¹⁴ Tradução livre do original: “A 5 heures de l’après-midi, le 21 juin 1961, Cléo éclate en sanglots chez une cartomancienne. Elle attend le résultat d’un examen médical. Elle a peur d’avoir cancer. Cléo repart dans la rue. Tous la regardent. C’est une femme splendide, coquette et capricieuse. Elle achète un chapeau et rentre chez elle en taxi. Pendant 90 minutes, parmi des pendules qui marquent le temps, on ne la quitte pas un instant. Sa gouvernante, son amant et ses musiciens ne comprennent rien à son souci. Elle répète une chanson dont les paroles la bouleversent. Elle ressort, seule.

La peur l’a réveillée. Elle commence à regarder les autres, ceux de la rue, ceux des cafés et une amie prévenante. Elle va dans un parc regarder les arbres et rencontre un soldat en fin de permission. Une complicité que naît entre eux, en ce moment dangereux de leurs vies, apaise Cléo. Il l’accompagne jusqu’à l’hôpital avant de repartir à la guerre d’Algérie.

Ils vivent un moment de grâce en ce jour le plus long de l’année”. Retirado do dossiê de imprensa disponível em: <http://www.cine-tamaris.fr/IMG/pdf/dp_cleo_de_5_a_7_cannes_2012.pdf>, acesso em 10 out. 2017.

vê no autógrafo solicitado na loja de chapéus, ou na música gravada por ela que toca durante o trajeto do táxi; para além de ser supersticiosa, hábito estimulado rigorosamente pela governanta, beira o fatalismo – não à toa o filme inicia com uma tentativa de se prever o destino: prever aquilo do que não se poderia escapar? Entretanto, haverá um ponto de mudança, não necessariamente de mudança do destino, mas dos comportamentos: o encontro que acontece a partir das árvores do parque Montsouris. Encontro que apontaria para um fora do tempo dos relógios. Ou encontro que, mesmo na belíssima fotografia em preto e branco, convocaria cores, cores fantasmas – aquelas fora do espectro. Porém antes de chegarmos a esse ponto, precisaremos especular alguns outros.

Pontos a especular

Procuraremos especular a respeito de um ensaio intitulado “O que é um dispositivo?”, em que Giorgio Agamben realiza uma abrangente leitura genealógica desse importante operador teórico do pensamento foucaultiano, o qual não teria sido formalizado conceitualmente pelo próprio Foucault.⁴¹⁵ Para tanto, acompanhemos o filósofo italiano, que parte de como Foucault, ao final dos anos de 1960, enquanto escrevia *A arqueologia do saber*, designaria aquilo que depois passaria a nomear como “dispositivo”, ou seja, o termo “positividade”. A positividade, então, é rastreada até Hegel, através de uma obra de Jean Hyppolite, professor de Foucault.

Segundo Hyppolite, “destino” e “positividade” são dois conceitos-chave do pensamento hegeliano. Em particular, o termo “positividade” tem em Hegel o seu lugar próprio na oposição entre “religião natural” e “religião positiva”. Enquanto a religião natural diz respeito à imediata e geral relação da razão humana com o divino [...] “Uma religião positiva”, escreve Hegel numa passagem que Hyppolite cita, “implica sentimentos que vêm impressos nas almas por meio de uma coerção e comportamentos que são o resultado de uma relação de comando e de obediência e que são cumpridos sem um interesse direto”.⁴¹⁶

⁴¹⁵ Agamben cita os trechos de uma entrevista dada em 1977, mais tarde recolhida em *Ditos e escritos*, na qual Foucault se aproximaria de uma definição de dispositivo. Para nós, aqui, recito apenas uma pequena parte: “O dispositivo está sempre inscrito em um jogo de poder e, ao mesmo tempo, sempre ligado aos limites do saber, que derivam desse, e, na mesma medida, condicionam-no” (FOUCAULT por AGAMBEN. O que é um dispositivo? In: _____. *O que é contemporâneo?* e outros ensaios, p. 28).

⁴¹⁶ AGAMBEN. O que é um dispositivo? In: _____. *O que é contemporâneo?* e outros ensaios, p. 31. As citações de Jean Hyppolite são de *Introduction à la philosophie de l'histoire de Hegel*. Paris: Seuil, 1983, p. 43.

Tratar-se-ia, assim, de um poder exterior, uma coerção, que passaria a ser assimilado às crenças e aos sentimentos, revelando uma questão cara a Foucault: “a relação entre os indivíduos como seres vivos e o elemento histórico, entendendo com este termo o conjunto das instituições, dos processos de subjetivação e das regras em que se concretizam o poder”.⁴¹⁷

O filósofo italiano prossegue em sua genealogia do termo foucaultiano, passando por fora do pensamento de Foucault, mas indo ao encontro deste, ao modo da ampliação, através da genealogia teológica da economia, onde perpassa o momento do debate teológico em torno da trindade cristã, cujo temor era de que se trouxesse o panteísmo de volta, ao se multiplicar Deus em três pessoas, para ressaltar o argumento pró-trinitário que seria adotado pela patrística. O argumento teológico assinala que Deus é uno enquanto substância, mas triplo quanto à *oikonomia* – à administração da casa, casa que desde então passa a ser confiada pelo pai ao governo do filho, Cristo. Tal argumento acaba por converter-se em um esvaziamento da ontologia em favor da práxis, que passa a assumir um valor cada vez maior enquanto governo salvífico do mundo. Dessa fratura entre o ser divino e a ação divina derivaria que “os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir o seu sujeito.”⁴¹⁸. Quanto ao viés etimológico, quando a *oikonomia* se amalgama à noção de providência divina, o que se daria pelo século III à época de Clemente de Alexandria, a palavra utilizada pelos padres latinos seria *dispositio* – de onde se originaria o termo “dispositivo”. Entretanto, Agamben, afastando-se do âmbito filológico foucaultiano, propõe uma nova composição de conjunto para os dispositivos. Nessa proposição o existente se divide em “de um lado, os seres vivos (ou, as substâncias) e, de outro, os dispositivos em que estes são incessantemente capturados”. Dessa forma, Agamben chamará de dispositivo:

[...] qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um

⁴¹⁷ AGAMBEN. O que é um dispositivo?, p. 32.

⁴¹⁸ AGAMBEN. O que é um dispositivo?, p. 38.

primata – provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar.⁴¹⁹

Teríamos, então, dispositivos e seres vivos, ou substâncias. Entretanto, a substância, o ser vivo, não se confunde com o sujeito, ainda que possa parecer que se sobrepõem como um eco da metafísica, pois, por essa ótica do filósofo, o sujeito se constituiria do embate dos dispositivos e dos vivos, podendo um único vivo, um único indivíduo “ser o lugar de múltiplos processos de subjetivação: o usuário de telefones celulares, o navegador da internet, o escritor de contos, o apaixonado por tango, o não-global etc.”⁴²⁰. Isso porque os processos de subjetivação acompanhariam o crescimento sem limite dos dispositivos, disseminação sobre a qual o filósofo remarca “o aspecto de mascaramento que sempre acompanhou toda identidade pessoal.”⁴²¹. A partir desse ponto, o ensaio vai adensar-se de modo a: a) especular se o evento que estaria na origem da constituição do humano não seria resultado de uma cisão como aquela da *oikonomia* divina: fratura entre o ser e a ação, e se os dispositivos, ao contrário de um acidente, não teriam sua origem nesse processo mesmo de hominização – especulação que se dá seguindo Jacob von Uexkühl e Martin Heidegger, no que concerne ao Aberto;⁴²² b) sublinhar a profanação enquanto contradispositivo que restituiria aquilo separado e dividido pelo sacrifício ao uso comum;⁴²³ c) apontar, a partir do exame da confissão,⁴²⁴ que os dispositivos produzem também processos de dessubjetivação, a qual seria característica do atual estágio do capitalismo, para os quais o exemplo emblemático seria o *zappeur*; d) refletir sobre o obscurecimento da política, a qual presumiria sujeito e identidade sólidas, face ao resplendor da atual *oikonomia*: “uma pura atividade de governo que visa somente sua reprodução”,⁴²⁵ ao mesmo tempo em que problematiza esse governo e sua pletórica tecnologia de vigilância, no que diz

⁴¹⁹ AGAMBEN. O que é um dispositivo?, p. 40-41.

⁴²⁰ AGAMBEN. O que é um dispositivo?, p. 41.

⁴²¹ AGAMBEN. O que é um dispositivo?, p. 42.

⁴²² Para ver como o filósofo italiano trata esse conceito, veja-se: AGAMBEN. *O aberto*. O homem e o animal.

⁴²³ Sobre o conceito de comunidade, veja-se: AGAMBEN. *A comunidade que vem*.

⁴²⁴ Assim Agamben examina a confissão: “O exemplo da confissão é aqui iluminador: a formação da subjetividade ocidental, ao mesmo tempo cindida e, no entanto, dona e segura de si, é inseparável da ação plurissecular do dispositivo penitencial, no qual um novo Eu se constitui por meio da negação e, ao mesmo tempo, assunção do velho. A cisão do sujeito operada pelo dispositivo penitencial era, nesse sentido, produtora de um novo sujeito que encontrava a própria verdade na não verdade do Eu pecador repudiado” (AGAMBEN. O que é um dispositivo?, p. 46-47).

⁴²⁵ AGAMBEN. O que é um dispositivo?, p. 49.

respeito aos restos de sua governabilidade: àquilo que resta ingovernável, ao considerar virtualmente um terrorista o democrático cidadão inofensivo pós-industrial, remetendo à urgência de se avaliar corretamente a problemática do profanar dos dispositivos, para tanto indicando a necessidade de se “intervir sobre os processos de subjetivação, assim como sobre os dispositivos para levar à luz aquele Ingovernável, que é o início e, ao mesmo tempo, o ponto de fuga de toda política”.⁴²⁶

Assim, nesse ensaio, Giorgio Agamben parece intensificar o pensamento de Michel Foucault, no que diz respeito à questão dos dispositivos, que nos interessam para o que procuro refletir em seguida.

Pontos de espelhamentos

Em *Cléo de 5 às 7* há múltiplos espelhamentos.⁴²⁷ O título já introduz uma questão temporal, dir-se-ia, uma urgência. O modo da filmagem – em ponto de tempo real – intensifica essa questão, pois não há saltos narrativos, a câmera está colada à personagem. A impressão que se tem, ao ver a personagem descer a primeira escada é que foi filmado cada passo da descida, ainda que isso não seja verdade. Assim, tem-se um defasamento entre o tempo anunciado no título, o decurso de duas horas, e a duração do filme: de 90 minutos. Por outro lado, o filme espelha o espaço, através do “retrato de uma mulher inscrito em um documentário sobre Paris.” Desse modo, a cidade é documentada, durante o verão de 1962, a partir das errâncias da personagem.⁴²⁸

Ao caminhar pelas ruas de Paris, Cléo chama a atenção dos olhares dos homens. Entretanto, já na cena inicial do espelho em *mise-en-abyme*, Cléo chama atenção sobre si mesma com as já citadas palavras que relembramos: “Não se apresse, linda borboleta. Feiura é um tipo de morte. E como sou bonita, estou viva.”. No que se refere a essas palavras, sublinhemos dois pontos. O primeiro trata da identidade conferida pela beleza (ou por seu reflexo, uma vez que o close se dá no espelho), em que a personagem se diz, positivamente: ser bela = estar viva. Não parece uma personagem capturada, orientada,

⁴²⁶ AGAMBEN. O que é um dispositivo? p. 51.

⁴²⁷ Segundo Dominique Bluher, nos filmes de Varda, haveria um motivo recorrente: o espelho, o qual, nesse filme específico, cumpriria uma função quase matricial. Ver: BLUHER. *La miroitière*. À propos de quelques films et installations d’Agnès Varda, p. 297.

⁴²⁸ Nessas tomadas exteriores, percebemos a presença de letreiros, cartazes, nomes de loja; segundo Christian Metz, essa presença atestaria a acurada montagem da cineasta: “E os letreiros escritos – rupturas deliberadas no fluxo narrativo, outra confissão de montagem – em *Cléo de cinco a sete*, em *Viver a vida?*” (METZ. *A significação do cinema*, p. 192).

determinada, interceptada, modelada, controlada e assegurada em seus gestos, condutas, opiniões e discursos para esse clichê: ser bela = estar viva? Quem lhe confere a beleza? Os dispositivos? A certo momento dirá “Todo mundo me quer, ninguém me ama.”⁴²⁹ – quando se aproxima o ponto de virada, marcado pelo arrancar da peruca, em que a personagem decide partir em seu périplo por Paris, deixando para trás seus músicos, seus gatos, sua governanta e um amante distante.

O segundo ponto, que me parece um ponto de fuga já reservado pela cineasta na primeira cena em que surgem os espelhos, é o fato de que o vocábulo “borboleta”, por mais que possa assinalar a coqueteria, os caprichos, a volubilidade da personagem que nesse momento a narrativa da câmera busca construir, não deixa de apontar para um atributo do ser vivo que nomeia: a metamorfose. Tal metamorfose, no que condiz à personagem, pode ser descrita como um aprendizado do olhar:

Em um tempo que se diria real, *Cléo de 5 à 7* relata as deambulações de uma jovem cantora que espera os resultados de um exame médico. Face ao seu medo de ter um câncer mortal, Cléo se transformará de uma mulher objeto de olhar em uma mulher sujeito de olhar. É a história de seu despertar para a realidade, da aprendizagem que faz de um olhar que não se dirige mais a si, mas ao mundo a sua volta.⁴³⁰

Há assim uma metamorfose, uma travessia, que se daria de 5h às 7h. Nos primeiros capítulos - o filme é assim dividido, ver-se-á uma personagem que, talvez, não tenha olhos que para si: para suas roupas, sua peruca, seu chapéu novo, sua governanta, seus gatos, seu amante (curiosamente um amante que parece nunca ter tempo para ela), seus músicos, sua carreira, enfim, para si e somente si. E, em si, encontrar-se-ia seu atributo maior: sua beleza, a qual, aparentemente, sintetizaria sua vida. Aqui proponho a possibilidade de uma leitura a partir dos dispositivos, tal qual Agamben, na trilha de Foucault, os concebe. Observemos dois movimentos de dispositivos, subjetivantes ou dessubjetivantes dependendo do momento do filme, num fatalismo causal, cujo exemplo mais aparente seria o modo de enxergar o mundo pela via supersticiosa, sempre endossado pela governanta fatalista chamada Angèle, movimento que se imbrica ao segundo, qual seja, a via/vida cor de rosa que pareceria ser o modo de vida de uma

⁴²⁹ No original: “Tout le monde me veut, personne ne m’aime” (VARDA. *Varda par Agnès*, p. 48).

⁴³⁰ Tradução livre para o original: “*En temps soi-disant réel, Cléo de 5 à 7 relate les déambulations dans Paris d’une jeune chanteuse qui attend les résultats d’un examen médical. Face à sa peur d’être atteinte d’un cancer mortel, Cléo se transformera d’une femme objet de regard en une femme sujet de regard. C’est l’histoire de son éveil à la réalité, de l’apprentissage qu’elle fait d’un regard porté non plus sur soi, mais sur le monde qui l’entoure.*” (BLUHER. *La miroitière. À propos de quelques films et installations d’Agnès Varda*, p. 297).

pop star francesa no início dos anos 60. Trata-se, de fato, de um clichê feminino, de onde se ressaltaria a frivolidade de uma jovem e bela cantora de sucesso, fabricada aos moldes da indústria cultural daquele momento. Assim, no contexto do lançamento do filme, em 1962, não se poderia ver o discurso feminino do filme como um contradispositivo em relação ao dispositivo do cinema masculino, dominante nessa época? Nesse sentido, a transformação de uma mulher de objeto do olhar em sujeito do olhar, na narrativa fílmica, espelharia, na construção do filme, a assunção do olhar de uma mulher: Agnès Varda – a diretora. A diretora não é olhada, a diretora olha.⁴³¹ E ao olhar, filma; filma essa película que se constitui em crítica ao olhar da indústria cinematográfica sobre as mulheres.

Cléo é a mulher-clichê: alta, linda, loura, voluptuosa. Toda a dinâmica do filme encontra-se em mostrar esta mulher no momento em que recusa ser esse clichê, o momento quando ela não quer mais ser olhada, quando ela quer olhar por si mesma. De objeto do olhar, ela se torna sujeito que olha.⁴³²

Dessa forma, retornemos à diegese de *Cléo de 5 às 7*. O ponto de virada se anuncia, paulatinamente, a partir do instante em que Cléo resolve, no meio de um ensaio com seus músicos, tudo abandonar, a começar pela peruca, saindo de casa em uma deambulação pelas ruas da cidade. Nessa sua errância pelas ruas de Paris, poderemos perceber que a protagonista passa a ser afetada por aquilo para o que não olhava: a textura das ruas. Há assim um grande mal-estar frente aos histriões que se apresentam na rua, a devorar rãs ou a perfurar o próprio braço. Mas também um incômodo, ao não se adaptar a um café lotado, onde reclama-se da música que a protagonista pôs a tocar na *jukebox* e onde opiniões das mais variadas - da crítica de arte (comentários sobre Miró, Picasso) às considerações da guerra de independência da Argélia - parecem lhe tirar a tranquilidade que poderia ter para beber um conhaque. Entretanto é neste café que se lembra de sua amiga solícita, por ouvir-lhe o nome da boca de um frequentador. Daí lhe ocorrerá o primeiro bom encontro, que se dá com a

⁴³¹ Reenvio a uma história contada por Varda, na seção “F comme Fellini”, de *Varda par Agnès*, em que a diretora narra, em Roma, no ano de 1962, a “cantada” que recebe de um produtor com quem conversava sobre seu projeto “La mélangite”, e do espanto desse produtor quando vê aparecer Fellini, que a abraça e elogia justamente *Cléo de 5 às 7*. Conferir em: VARDA. *Varda para Agnès*, p. 18.

⁴³² Tradução minha, no original: “Cléo is the cliché-woman: tall, beautiful, blonde, voluptuous. The whole dynamic of the film lies in showing this woman at the moment she refuses to be this cliché, the moment when she no longer wants to be looked, when she wants to do the looking herself. From the object of the look, she becomes subject who looks” (VARDA citada por ANTHONY. From fauna to flora in Agnès Varda’s “*Cléo de 5 à 7*”, p. 88).

amiga nua, de uma nudez sem *close-up*, dir-se-ia, nudez de câmera aberta. Pois, de fato, assim veremos seu encontro com a amiga Dorotheé, que posa nua para os artistas plásticos do Boulevard Edgard Quinet. Essa amiga, e a nudez que anuncia, abrem caminhos, caminhos por onde o filme nos dá a ver a possibilidade da metamorfose da protagonista. Cito dois deles. O filme projetado dentro do filme. E o encontro no parque Montsouris, parque anunciado pela amiga.

Ponto dos olhos de Jean-Luc Godard

O filme projetado dentro do filme – *Os noivos da Ponte Mac Donald* – feito nos moldes do cinema mudo, inicia-se na ponte com um beijo de seus protagonistas – Jean-Luc Godard e Anna Karina (loura e usando um vestido branco), após o que, eles se despedem, e a noiva desce por uma escadaria. Então o noivo coloca seus óculos escuros e vê sua noiva descendo, porém morena e vestida de negro. Neste momento acontece um acidente e aparece um rabecão, onde a colocam aparentemente sem vida. O noivo corre para alcançar o carro funerário, em vão. Então ele compra, em uma banca de rua, uma coroa de flores e, em outra banca, um lenço. No momento em que tira os óculos para limpá-los com o lenço, avista sua noiva (novamente loura e vestindo branco) descendo uma escadaria – neste momento surge um letreiro com sua fala: “Ah! Eu via tudo negro por causa de meus óculos!”. Entretanto, a noiva se acidenta; mas, agora, ele consegue alcançá-la, livrando-a do enfermeiro que a queria colocar em uma ambulância. O filme termina com o noivo jogando fora seus óculos escuros e beijando a noiva.

Se pudermos ver, nesse filme mudo, que tem a duração de 3 minutos, a encenação do que tentamos apontar a título de dispositivo – os óculos escuros, ou a visão a partir dessa tonalidade –, estes funcionariam aí de modo emblemático. Assim, obediente à sua visão das coisas, o noivo chega mesmo a comprar uma coroa fúnebre, a qual terminará por ser depositada sobre o corpo jazente do enfermeiro. Poderíamos pensar no enfermeiro enquanto índice de outro dispositivo a instituição médica, da qual o amante livraria a amada, intervindo em seu destino. Entretanto, a palavra dispositivo parece capciosa, uma vez que, fora do contexto de Agamben e Foucault, a palavra dispositivo poderia talvez referir-se ao seu contrário: o contradispositivo; no sentido de uma trapaça salutar com a língua. Proponho, então, que alguns dispositivos condicionariam a tonalidade da visão da protagonista, definindo-a como um dado

adquirido até as proximidades de sua metamorfose. Desse ponto em diante, partiremos para outra abordagem.

Dessa forma, penso que há dois significantes importantes para a película principal, os quais são acentuados nas cenas do filme burlesco: a morte e o amor. Desse último, observamos que ao fim da exibição no *Cinéma Rue Delambre*, Raoul e Dorotheé encontram-se abraçados e se beijando, como a espelhar os noivos da ponte Mac Donald, enquanto Cléo encontra-se só. Aqui, procuramos pensar este encontrar-se só enquanto passagem de um estar só para um ser só – o que não seria sem consequências, uma vez que a língua portuguesa permite pensar isso.⁴³³ Dessa forma, leríamos esse encaminhamento ao ser só como possibilidade de sair da zona especular, tão presente no filme, pois que após a saída do cinema, na escada em que Cléo desce acompanhada por Dorotheé, nos é mostrado o último espelho do filme, um espelho que se quebra.

⁴³³ Procuro acompanhar o pensamento de Eduardo Vidal, elaborado a partir dos textos de Melaine Klein, “O sentimento de solidão”, e de Winnicott, “*The capacity to be alone*” (cuja tradução em português foi intitulada “A capacidade para estar sozinho”, enquanto o psicanalista prefere traduzir o título como “A capacidade de ser só”, remarcando sua “dimensão ética”). O psicanalista, em palestra proferida no “II Seminário de Estudos Literários da UFMG: Pensar a literatura incomparável”, no dia 29 de abril de 2016, na FALE/UFMG, nos esclare que: “A experiência clínica sempre nos surpreende. A palavra ‘só’, em português, não tem gênero – ‘eu sou só’ –, enquanto que ‘sozinho(a)’ tem. Escuto em algumas pacientes – cito mais o feminino – ‘eu estou sozinha’, talvez como uma reclamação, às vezes insistente, como se supusessem algum dia encontrar a metade que lhes falta – a crença na relação é grande. Há uma demanda ao Outro para que devolva a metade que falta, para que se faça a relação. Quando se supõe o Outro como podendo dar o complemento, a responsabilidade de ‘ser só’ se esvai, se perde. O Outro teria que responder e outorgar aquilo que falta. O ‘ser só’ é de outra ordem, sua dimensão ética é que permite passar de uma demanda, de uma expectativa e de um anseio, para uma dimensão desejante, que implica reconhecer a responsabilidade que temos por habitar a linguagem. E o analista pode dizer apenas: ‘se é só’; entre ‘estar sozinho(a)’ e ‘ser só’ há uma diferença. Se uma língua tem essa possibilidade, isso não é sem consequências, o que se ouve aí não é igual. Na linguagem ‘sou só’ e não há alternativa, desde o nascimento até a morte e em cada momento crucial, em cada ato” (VIDAL. *Psicanálise e literatura: minha solidão encontra a sua*, p. 155).

Ponto de encontro II

Sendo aquilo que sou, e sem reservas,
minha solidão encontra a sua.⁴³⁴

Jean Genet

Amar é dar o que não se tem.

Lacan

O ponto de encontro dá-se em uma pequena ponte no parque Montsouris, pelo rumorejar das águas de uma cascata: “Você gosta do barulho da água?” - Antoine, o soldado sem armas, pergunta, e Cléo responde que sim. A partir de então desenvolve-se o encontro anunciado pelas cartas na abertura do filme. Encontro em que se ressalta a poesia, através dos diálogos e da direção de Agnès Varda, através da interpretação de Corinne Marchand e de Antoine Bourseiller, e através da fotografia de Liliane de Kermadec. Na interseção da direção e da fotografia seria preciso incluir o ingovernável da paisagem da locação externa: voos de pássaros, oscilações de folhas, rumor do vento, reflexos do sol na corrente de água – dir-se-ia uma *inexpugnável beleza*.

Assim, veremos o começo do encontro: câmera fixa com a cascata ao fundo, plano americano, e uma movimentação dos atores em torno desse olhar fixo da câmera, sem música, com o som da água corrente, dos pássaros do e vento. Ressalte-se o jogo de sombras e luz, intensificado pelas árvores e pela arquitetura da ponte. Em um segundo momento a câmera, distanciada, os filma fixamente de baixo para cima, ainda com a cascata ao fundo, e os personagens parecem imergir na paisagem, a partir de uma consonância entre esta e uma interpretação sem sobressaltos por parte dos atores, através de uma dicção pausada e mesmo tranquila – como se o atributo da tranquilidade conferido por Cléo a Antoine contaminasse a cantora. Sabemos, então, que esse encontro se dá sob os auspícios de Flora, a divindade do verão, pois se trata do primeiro dia dessa estação – é Antoine quem o anuncia ao pronunciar para Cléo: “C’est Flore! C’est vous!” – “Você é Flora!”.

⁴³⁴ Trata-se de uma tradução de Eduardo Vidal: “A frase diz assim: *Etant ce que je suis, et sans réserve, ma solitude connaît la vôtre*. ‘Sendo aquilo que sou, e sem reserva, minha solidão encontra a sua.’ Na tradução que fiz, houve um deslizamento de ‘conhece’ para ‘encontra’. Se não, seria: ‘Sendo o que sou e sem reservas, minha solidão conhece a sua’” (VIDAL. *Psicanálise e literatura: minha solidão encontra a sua*, p. 149).

A partir daí, o encontro continua começando, a cada momento, a cada mudança de câmera. Assim, o espectador não sabe o que acontecerá. Nenhuma possessão é declarada, não há a nem convenção de um beijo cinematográfico e tão pouco uma rejeição definitiva por parte de Cléo.⁴³⁵ Observa-se uma economia de poucos *closes* de rosto - o que não achata a paisagem no fundo, e muitas tomadas filmando os personagens de costas durante os diálogos. Assim, é marcante o ressaltado da paisagem – seja a do parque Montsouris, seja aquela em movimento do trajeto do ônibus aberto que os levará à Salpêtrière, seja a dos jardins dessa instituição médica, seja a do passeio em que caminham quando termina o filme. Dessa forma, com relação aos personagens, não há um abismar-se um no outro, a câmera compartilha com eles a paisagem, compondo um poema de amor, arriscamos, no sentido que René Char escreve: “O poema é o amor realizado do desejo que permaneceu desejo”.⁴³⁶

Nesse sentido, se o filme compõe um poema de busca do amor, o compõe a partir da proximidade da morte, tanto a morte presente na guerra de independência da Argélia, quanto a presunção de morte anunciada por um diagnóstico de câncer. Essa presença da morte é reafirmada pelo seguinte fragmento de diálogo, iniciado quando os personagens se dirigem para sentar em um banco do parque Montsouris, após surgir em letras na tela “Capítulo XII – Antoine das 18h.12 às 18h.15”.

- [...] Você parece estar esperando alguma coisa mais do que alguém.
- Um resultado de exame.
- Você é estudante?
- Não, exame médico.
- Você está preocupada?
- Sim.
- Do que você está com medo?
- Câncer. Terei certeza hoje à noite.
- Poderia ser uma outra coisa.
- Uma cartomante confirmou isto.
- Você acredita nas cartas?

⁴³⁵ Em um primeiro momento, há uma intensa insinuação corporal por parte de Antoine, que conversa aproximando seu rosto do rosto de Cléo, o que poderia ser lido como o explicitar do desejo desse homem por aquela mulher. Nesse contexto, pensa-se que há dois momentos em que Cléo poderia tê-lo rejeitado definitivamente: Quando ele fala que “Hoje o sol deixa Gêmeos para entrar em Câncer...” – ao que Cléo lhe retruca para deixar de falar assim e se despede com um “Com licença.”, saindo do campo de visão da câmera; e no momento em que lhe pergunta se é casada e recebe como resposta, durante um recuo corporal da personagem: “Não. Pareço como se estivesse saído para uma ronda?” (VARDA. *Cléo de 5 às 7*, cap. XI).

⁴³⁶ CHAR citado por BLANCHOT. *Uma voz vinda de outro lugar*, p. 62.

- Sim. Tenho medo da noite... pássaros, tempestades, elevadores, agulhas... e agora, esse grande medo da morte.
- Na Argélia, você iria se assustar o tempo todo. Eles morrem por nada, é isso o que me transtorna. Eu preferiria morrer de amor por uma mulher.
- Você nunca se apaixonou? Várias vezes, mas nunca tão profundamente quanto quero. Mas sempre foi culpa das mulheres elas só gostam de ser amadas. Elas têm medo de se dar, elas amam pela metade. Os corpos delas são como brinquedos, não há vida nelas. Então, estou parando no meio também. Desculpe-me por dizer isso. [...].⁴³⁷

Após este fragmento, acontece uma bela transição, a partir do silenciar das palavras por alguns segundos, enquanto a câmera, que os filmava de frente, passa a filmá-los por trás do banco, revelando à direita de Antoine a presença da cascata. Este é o momento em que o soldado propõe à cantora acompanhá-la ao hospital.

- Quando você saberá?
- Vou telefonar ao doutor no hospital.
- Por que não ir diretamente para o hospital?
- Tenho medo de encará-lo pessoalmente.
- Irei com você. A gente pode se despedir na estação depois.
- Vamos de taxi.
- O ônibus é mais divertido.⁴³⁸

No instante em que se levantam do banco, surge o letreiro: “Capítulo XIII – Cléo e Antoine de 18h.15 às 18h.30” – o capítulo final, aquele que tem o mesmo número da carta da Morte segundo o Tarot de Marseille mostrado na abertura do filme.

Há, assim, essa presença da morte a intensificar o encontro. Pois, se pudermos pensar que se trata do encontro de duas solidões – uma que retornará ao fronte no dia seguinte e outra ameaçada por uma doença fatal –, esse encontro se faz intenso por atravessar o campo do erotismo.⁴³⁹ Nesse sentido, os personagens nasceriam⁴⁴⁰ em uma contemporaneidade que se inscreveria em um tempo imensurável, que atravessa o tempo dos relógios, qual seja, o tempo de uma aproximação: vida e morte.

⁴³⁷ VARDÁ. *Cléo de 5 às 7*, cap. XII.

⁴³⁸ VARDÁ. *Cléo de 5 às 7*, cap. XIII.

⁴³⁹ Segundo Georges Bataille, “o erotismo é aprovação da vida até na morte” (BATAILLE. *O erotismo*, p. 20).

⁴⁴⁰ Tomo emprestada a expressão de Eduardo Vidal, fora de seu contexto, apenas em sua materialidade de letra, que faz deslizar o verbo conhecer (*connaître*) a co-nascer (*co-naître*). VIDAL. *Psicanálise e Literatura: minha solidão encontra a sua*, p. 151.

Essa aproximação estrutura o filme sem negar o tempo dos relógios, tempo dos relógios que alinhava toda a narrativa. Dessa forma Agnès Varda, em seu ensaio “*peinture pour paris*” remarca que o leitmotiv do filme viria das pinturas de Hans Baldung Grien – onde normalmente vemos uma jovem ser enlaçada por um esqueleto. Daí seu desejo de fazer um filme que aproximasse a beleza e a morte.⁴⁴¹

Cléo é bela, pensa estar às portas da morte, e afirma que todos a querem e ninguém a ama; normalmente não escuta o que os homens falam pra ela, mas diz ter se esquecido disso. Antoine parece desejá-la, mas confessa estar desiludido com o amor das mulheres. É o dia mais longo do ano, seria a festa de Flora – deusa das flores e dos jardins.

Diante de tal contexto festivo – “em tempo de festa, o que é habitualmente proibido pode sempre ser permitido, às vezes exigido”⁴⁴² –, procuremos observar o nascimento do amor. O nascimento de Eros, tal qual nos fala Lacan a partir de *O banquete*, de Platão.

Poros, o autor cuja tradução tenho à minha frente, simplesmente por estar diante do texto, o traduz, não sem pertinência, por *Expediente*. Se isso significa *Recurso*, certamente é uma tradução válida. *Astúcia* também, já que Poros é filho de Métis, que é mais a invenção que a sabedoria. Diante dele, temos a personagem feminina que vai ser a mãe do amor, Penia, a saber, *Pobreza*, ou mesmo *Miséria*. Ela é caracterizada no texto como *aporia*, a saber, sem recursos. É isso o que ela sabe sobre si mesma: recursos, não os tem. O termo *aporia*, vocês o reconhecem, é aquele que nos serve como referência ao processo filosófico. É um impasse, aquilo frequentemente a que entregamos os pontos, ficamos sem recursos. Eis, portanto, a Aporia fêmea diante de Poros, o Expediente, o que parece bastante esclarecedor.

O que é muito bonito nesse mito é a maneira pela qual a Aporia engendra Amor com Poros. No momento em que isso se deu, era Aporia quem velava, quem tinha os olhos abertos. Contam-nos que ela viera para os festejos de nascimento de Afrodite, e como qualquer Aporia que se preze, nessa época hierárquica, permaneceu nos degraus, próximo da porta. Por ser Aporia, isto é, por nada ter a oferecer, não entrou na sala do festim. Mas a felicidade das festas é que justamente acontecem coisas ali que invertem a ordem comum. Poros adormece. Adormece porque estava embriagado, e é isso o que permite a Aporia fazer-se emprenhar por ele, e ter esse filhote que se chama o Amor, cuja data da concepção vai coincidir, portanto, com a data do nascimento de Afrodite. É por isso mesmo, nos explicam, que o Amor terá sempre alguma relação obscura com o belo, aquilo que se vai tratar, com efeito, no desenvolvimento de Diotima. Isso está ligado ao fato de que Afrodite é uma deusa bela.

⁴⁴¹ VARDÁ. *Varda par Agnès*, p. 48.

⁴⁴² BATAILLE. *O erotismo*, p. 105.

Aí estão as coisas ditas claramente: é o masculino que é desejável, é o feminino que é ativo. Pelo menos, é assim que as coisas se passam no momento do nascimento do Amor.⁴⁴³

Dessa forma, o amor nasce de um feminino que nada tem para dar, mas que deseja; e de um masculino que não esperava concebê-lo, mas que o faz, em sua passividade, porque desejável. Nesse sentido, por essa via da atividade/passividade dos gêneros, se pensássemos o advento do amor durante esse encontro que se dá no dia mais longo do ano, ele, o amor, nasceria a partir do momento em que Cléo se tornasse desejante. Então, esse nascimento se resguardaria para além do fim do filme, mas já se anunciaria desde o seu começo, fazendo ouvir, de fato, sua possibilidade ao som do ruído da água no parque Montsouris. Assim, quanto ao amor, dir-se-ia que há um caminhar para esse ponto atrativo.

Pontos à luz preferida

Afirmar, distinguir, elevar
quebrar os nós
desatar o afecto preso
romper o medo
inquirir
cuidar do humano
nada propor que não tenha sido antes um risco vivido pelo próprio rosto no texto. Criar lugares vibrantes a que se possa ascender pelo ritmo, criar na linguagem comum lugares de abrigo refúgios de uma inexpugnável beleza,
reconhecer-se nobre na partilha da palavra pública,
do dom de troca com o vivo da *espécie terrestre*.

Maria Gabriela Llansol

A partir deste ponto, seria necessário nos deter nos efeitos do que seja conceber *um espaço matinal de contra-sangue*. O que de consequências geraria essa concepção? Recordemos que Maria Gabriela Llansol não “adorava – sabia-o para sempre – qualquer forma de poder ou de violência.”, e, também, que o que a move é o desejo de “criar, com tantos outros, e no espaço da nossa Cultura,” esse outro espaço. Dir-se-ia um espaço de espaçamento de leitura. Onde se respirasse, onde houvesse sopro de vida.

Peço-vos que atenteis neste ponto de partida:
nós estamos sempre a contar coisas uns aos outros.

A maior parte das vezes, são histórias de furor e de sangue. Sabe-se. Mas não sempre. Às vezes, acontece-nos

⁴⁴³ LACAN. *O seminário – livro 8: a transferência*, p. 125.

como acontece aos amantes nus que falam de coisas anódinas, pequenas confidências em troca, enquanto se acariciam e se contemplam.

Nesse instante, os corpos brilham porque, nesse trânsito, a palavra aí existe, mas sem importância útil, e os corpos, sem que nós o saibamos, a absorvem — e fulgem.⁴⁴⁴

Sim. Estamos sempre a agir assim: contando, recontando coisas, talvez por uma pulsão de falar, uma incapacidade de não confessar algum ocorrido. Entretanto, desde a popularização dos meios técnicos de reprodutibilidade de imagens e sons, essa pulsão de falar amplia-se enormemente. Por essa ampliação, reproduziríamos o que vemos e ouvimos, um tanto quanto sem observação crítica a respeito. Assim, eis que falamos por imagens audiovisuais – como, por exemplo, no estágio atual de desenvolvimento dos celulares - ao mesmo tempo recipientes e propagadores disso que Guy Debord chamou de sociedade do espetáculo. Uma sociedade que fomentaria a expressão, no sentido que nos diz Gilles Deleuze:

Às vezes agimos como se as pessoas não pudessem se expressar. Mas, na verdade, elas não param de se expressar. Os casais malditos são aqueles em que a mulher não pode estar distraída ou cansada sem que o homem diga “O que há com você? Expresse-se...”, e o homem sem que a mulher etc. O rádio, a televisão fizeram o casal transbordar, o espalharam por todos os lados, e estamos perfurados por palavras inúteis, por quantidades dementes de palavras e imagens. A burrice nunca é muda ou cega. Tanto que o problema não é mais fazer com que as pessoas se expressem, mas sim proporcionar-lhes vácuos de solidão e de silêncio a partir dos quais teriam, finalmente, algo a dizer. As forças de repressão não impedem as pessoas de se expressar, pelo contrário, obrigam-nas a se expressar. Delicadeza de não ter nada a dizer, direito de não ter o que dizer, pois esta é a condição para que se forme alguma coisa rara e rarefeita que mereceria um pouco ser dita.⁴⁴⁵

Assim, nesse “turbilhão da vida”⁴⁴⁶, porém turbilhão da vida a refletir o espetáculo, formado pelo bombardeamento incessante de informações pela mídia, o filósofo nos apontaria para “os vácuos de solidão e silêncio” como condição para que se formasse uma raridade, uma fala “que mereceria um pouco ser dita.” Dessa forma,

⁴⁴⁴ LLANSOL. Para que o romance não morra, p. 118.

⁴⁴⁵ DELEUZE citado por COMOLLI. *Ver e poder*, p. 62.

⁴⁴⁶ Referência à canção interpretada por Jeanne Moreau no filme *Jules et Jim*, de François Truffaut, baseado no livro de Henri-Pierre Roché. Referência que pode ser vista descontextualizada, uma vez que o filme não trata do “casal” padrão referido por Deleuze. TRUFFAUT. *Jules et Jim*, 1962.

procuramos pensar aqui que a absorção desse turbilhão, contribuiria, faria parte de algum modo, para a estruturação da fantasia e do desejo, como o diz Jean-Louis Comolli: “Nossas fantasias e nossos desejos são estruturados como roteiros.”⁴⁴⁷ Essa estruturação, arriscamos, derivaria de um olhar rotineiro para um único mundo concebível – o mundo do poder, a partir de sua face espetacular.

Não é possível fazer uma oposição abstrata entre o espetáculo e a atividade social efetiva: esse desdobramento também é desdobrado. O espetáculo que inverte o real é efetivamente um produto. Ao mesmo tempo, a realidade vivida é materialmente invadida pela contemplação do espetáculo e retoma em si a ordem espetacular à qual adere de forma positiva. A realidade objetiva está presente dos dois lados. Assim estabelecida, cada noção só se fundamente em sua passagem para o oposto: a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real. Essa alienação recíproca é a essência e a base da sociedade existente.⁴⁴⁸

Haveria, assim, essa dinâmica de interdependência entre o consumo dos produtos espetaculares e a própria espetacularização das relações sociais. De tal forma que não seria possível opô-las no pensamento. De onde resultaria essa reciprocidade da alienação. Frente a isso, observemos uma resposta de Llansol a uma questão acerca da “problemática da civilização”:

E, no entanto, se há coisa que mais define o mundo, muito mais do que a apetência pelo poder, é a necessidade de afecto. Embora, para mim, haja uma forte correlação entre as duas ordens de factos. Seja como for, a televisão que se vê entendeu isso e o que se ouve, onde quer que se vá, confirma isso mesmo. A conversa é da ordem do lamento, deseja-se uma espantosa deslocação do bem-estar dos corpos, que, apesar de tudo <<indicar>> que é impossível, está a provocar rupturas dos pontos de fixação do poder. Por outro lado, este continua, inertemente, a impelir os corpos a manifestarem-se fora do mútuo. Não é só lá longe daqui que se dá o embate entre a crença e a razão. Também aqui. As vidas continuam calendarizadas como desterros, como verdadeiros fragmentos de inferno. A maior parte resiste a sair da dor que sente, porque ou nunca houve tecido, ou o tecido se rompeu. Vês, é isto a sedução o corpo não se coloca face à luz de que sente a falta, mas na melhor postura perante os holofotes. O romance respondeu, retratando a tudo isto.⁴⁴⁹

⁴⁴⁷ COMOLLI. *Ver e poder*, p. 169.

⁴⁴⁸ DEBORD. *A sociedade do espetáculo*, p. 15.

⁴⁴⁹ LLANSOL. *O espaço edénico*, p. 149.

Assim, pensemos que o mundo do poder ofereceria holofotes. Oferecê-los-ia a partir dos retratos do romance, da *narratividade*, mas também a partir de outros meios que se apropriaram dessa *narratividade*. Entre esses meios, o cinema, pois este deslocaria o espectador, ou deslocar-se-ia rumo à intimidade do espectador, uma vez que, ainda que o espectador “esteja na sala, ele está no filme, ou, antes, o filme está nele, em sua tela mental.”⁴⁵⁰ Isso se daria, dentro do contexto que aqui trabalhamos, por sedução.

Daí a importância, segundo Llansol, de se distinguir entre sedução e fascínio. Pois seria no campo dos afetos, um campo que apontaria para um fora do poder, que surgiria o fascínio. Nesse sentido, observemos Vania Andrade a tecer as seguintes considerações indo de encontro a *O espaço literário* de Maurice Blanchot:

– O fascínio, por outro lado [ao da sedução], parece atender a um chamamento radical, traz a marca de uma sina, ou uma assinatura digital no corpo do inexorável. O fascínio des-possui. Em Blanchot, o fascínio está ligado à essência da solidão e esta à obra e ao “escrever”: espaço de desaparecimento em ato, espaço de ninguém em alguém, espaço da intimidade exterior. O pensamento exterior blanchotiano é, assim o de um olhar fascinado. “O fascínio é o olhar da solidão”. O fascínio está ligado à visão que cega, mas “a cegueira ainda é visão, visão que já não é possibilidade de ver mas impossibilidade de não ver”. Chamamento do fora na dissolução de um “eu”, num terceiro impessoal. Extasiamento. O ver pressupõe uma distância: uma separação que já é reencontro; um toque, um contato na decisão da distância; um olhar capturado pela imagem (ou por uma cena fulgor?), em que o sentido, num borrão de luz, se perdeu. O fascínio é o arrebatamento do olhar, arrebatamento tal que “faz dele um clarão neutro extraviado que não se extingue”, meio onde “o olhar se condensa em luz, onde a luz é o fulgor absoluto de um olho que não vê mas não cessa, porém de ver”. Luz do abismo: *ponto-voraz*. Escrever, diz Blanchot, “é dispor a linguagem sob o fascínio”.⁴⁵¹

Sim, dir-se-ia, escrever desta forma: escrever pelo fascínio, em uma “atividade prática do silêncio”⁴⁵². Oferecer uma inquietação mais simples, cujo apoio se dá por outra afirmação, que não aquela dos holofotes, aquela da sedução de se viver em um único mundo, o do poder. Daí a necessidade de se ampliar o pensamento para que conceba mais de um único mundo. “Ela afirma que o sopro de vida é leitura.”⁴⁵³, um tão

⁴⁵⁰ COMOLLI. *Ver e poder*, p. 106.

⁴⁵¹ BAETA. *Esse é o jardim que o pensamento permite*. Fragmentos no litoral da textualidade Llansol, p. 118-119.

⁴⁵² LLANSOL. *Amar um cão*, texto não paginado.

⁴⁵³ LLANSOL. *Um beijo dado mais tarde*, p. 112.

grande recado da “clorofila – a primeira matéria do poema.”⁴⁵⁴ Assim, aqui, afirmemos: “Eu sei que, pouco a pouco, passaremos a viver noutra fundo de livro e de linguagem e teremos, então, uma inquietação mais simples”.⁴⁵⁵

Dessa forma, se a vida pedir: lê-me. Diremos: sim. Mas não assim, pelo poder. Ler-te-ei com o cinema de Agnès Varda, onde tu bem te encontras, à luz de *um espaço matinal de contra-sangue*.

Ponto de paisagem

Deixar-se fulgorizar é, de certo modo, aceitar atravessar o <<excluído>> do mundo. Aceitar ser pertença do imenso vivo, ainda tido por inerte. Humanos, falamos aos humanos e vemos que nem tudo é humano sem que, por esse facto, seja inferior ou menos digno. Animais, falamos aos animais e vemos que nem tudo é animal sem que, por esse facto, se devam considerar mais vivos. Quando somos árvores, é difícil lutar contra o sentimento que as habita de que os humanos e os animais são espécies insensíveis. De resto, pra qualquer árvore, a insensibilidade à beleza é o facto mais trágico do vivo.

Maria Gabriela Llansol

Na abertura de *O livro das comunidades* podemos ler:

*O falar e negociar o produzir e explorar constroem, com efeito, os acontecimentos do Poder. O escrever acompanha a densidade da Restante Vida, da Outra Forma de Corpo, que, aqui vos deixo qual é: a Paisagem. Escrever vislumbra, não presta para consignar. Escrever, como neste livro, leva fatalmente o Poder à perca de memória. E sabe-se lá o que é um Corpo Cem Memórias de Paisagem.*⁴⁵⁶

Remarquemos que o escrever se encontraria além dos “acontecimentos do Poder”, acompanhando “a densidade da Restante Vida”, acompanhando a *Paisagem* – a “Outra Forma de Corpo”.

Entretanto, em *Onde Vais, Drama-Poesia?*, à luz do *sexo de ler*, à luz do *luar libidinal*, essa corporeidade conferida à paisagem, será tratada propriamente como sexo,

⁴⁵⁴ LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 12

⁴⁵⁵ LLANSOL. *Um beijo dado mais tarde*, p. 112.

⁴⁵⁶ LLANSOL. *O livro das comunidades*, nota introdutória.

o terceiro, além daquele do homem e daquele da mulher: “Esta é a novidade: a paisagem é o terceiro sexo.” - entretanto, “A paisagem não tem um sexo simples. Nem o homem, nem a mulher.”⁴⁵⁷

Assim, a *paisagem* é corpo. A *paisagem* é sexo. E com ela, se há vitalidade para tanto, recordemos aqui o sopro de vida enquanto leitura, faz-se o *sexo de ler*.

É vital conhecer a paisagem.

Por um lado, cada uma das suas raças — a floresta, o bosque, o mar, os animais, a falésia, o jardim, a encosta, o vale, o deserto —, induz uma modalidade particular de relacionamento. Por outro, é dela e nela que se formam e se modificam as forças que ora dividem, ora unificam os sexos propriamente humanos. A Beleza e a Harmonia não se produzem de forma platónica, nem nascem da exclusiva vontade dos homens.

Sempre que avança ao seu encontro, sob a forma de Beleza, o que têm de mais verdadeiro, deveriam acolhê-lo com gratidão porque precisam do sexo da paisagem, fonte única de toda a Beleza.

Parece-me claro que o centro da paisagem são as florestas e, na sua forma mais acessível, os bosques. Nas florestas, reúnem-se e formam-se a maior parte das forças que, nos humanos, se irão constituir em personalidades renovadas e enriquecidas. Não é nas florestas que se criam as ilusões e a aspiração ao novo? Não é na paisagem que o humano medita e contempla? Não é na sua força que busca a força de cismar?⁴⁵⁸

Há, assim, a *paisagem*. Desmedida. Assim como não há medida comum, relação, entre os sexos masculino e feminino.⁴⁵⁹ Dessa forma, há a abertura de caminho para o *amor ímpar* — pois “a melhor forma de amor é aquela que se abre para fora de si mesma”.⁴⁶⁰ Por essa via, vejamos se esse tipo particular de escrever, a *cinescritura*, também acompanharia a densidade da *restante vida*.

⁴⁵⁷ LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 44.

⁴⁵⁸ LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 45.

⁴⁵⁹ Aponto para o importante ensaio de Lucia Castello Branco, “Por graça da textualidade”, no qual a ensaísta realiza, a partir do aforisma de Lacan, “não há relação sexual” — presente em *O seminário — livro 20: mais, ainda*, uma leitura do *amor ímpar* em Maria Gariela Llansol. CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós: Llansol — a letra — Lacan*, p. 67-91.

⁴⁶⁰ LLANSOL citada por CASTELLO BRANCO. *Encontro com escritora portuguesa*, p. 109-110.

Partiremos, assim, de um primeiro ponto, o qual concerne à paisagem de Paris⁴⁶¹ – cidade que tem por alcunha “cidade luz”; de fato, poderíamos pensar, cidade da escrita da luz: Daguerre; e também, cidade da escrita do movimento: Lumière.

O filme é passagem e paisagem. Paisagem de Paris, passagem de Cléo. Mas, também, passagem de Paris pelo tempo daquela filmagem. Dessa forma, o filme compõe-se dessa paisagem, realizando o documentário dessa Paris de lá. Arquitetura. Urbanismo. Modelos de veículos. Sentido do tráfego. Costumes. Roupas. Letreiros. Lojas. Cafés. Cinemas. Cartazes. Contexto histórico, político, cultural. E, sobretudo, rostos nessa cidade. Dir-se-ia que “tudo participa nas diversas partes”⁴⁶² para um certo encontro, deveras inesperado, diverso do pretendido: “estar às voltas com a desordem das vidas, com o indecível dos acontecimentos do mundo, com aquilo que do real se obstina em enganar as previsões.”⁴⁶³ Dentro desse encontro documental⁴⁶⁴, que filma Paris e ao fazê-lo desloca esta cidade para o espectador⁴⁶⁵, observamos o deslocamento de Cléo.

Entretanto, por mais que pareça ser vital para o filme que Cléo transite por Paris, não poderíamos considerar a paisagem parisiense como parte da *paisagem* llansoliana: pois as “raças” arroladas acima não fazem uso da ordem simbólica; ainda que cada locação filmada possa induzir “a uma modalidade particular de relacionamento” para a construção da personagem e para sua metamorfose. Isso podemos dizer: a personagem se constrói em movimento, passo a passo, ao ar livre, ou nas cenas internas: como no ensaio com os músicos e na cena que nos dá a ver o filme mudo (também filmado ao ar livre). Isso, esse colocar-se a caminho, sem se deter, talvez a aproximasse dos vagabundos⁴⁶⁶, dos quais nos fala Llansol, por um momento de vacância, por um

⁴⁶¹ Remeto a um ensaio de Barbara Mennel, que traça relações entre a cidade de Paris e os filmes da *Nouvelle Vague*, entre eles *Cléo de 5 à 7*. MENNEL. *The city of love: Paris*.

⁴⁶² LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 44.

⁴⁶³ COMOLLI. *Ver e poder*, p. 176.

⁴⁶⁴ “A parte documentária do cinema implica que o registro de um gesto, de uma palavra ou de um olhar, necessariamente se refira à realidade de sua manifestação, quer esta seja ou não provocada pelo filme, mesmo ele sendo um filtro que muda a forma das coisas. A forma delas, sim mas não sua realidade. Realidade referencial colocada antes de tudo pelo cinema documentário e que se impõe a ele com sua lei” (COMOLLI. *Ver e poder*, p. 170).

⁴⁶⁵ “O cinema não filma o mundo, mas o altera em uma representação que o desloca. Esse – leve – deslocamento que é chamado ‘realismo’ procede da impressão de realidade; mas ele produz também uma impressão de irrealidade: a cidade filmada se parece com a cidade da passagem, exceto pelo fato de que distingue dela por um suplemento de exaltação” (COMOLLI. *Ver e poder*, p. 179).

⁴⁶⁶ Já Janice Mouton destaca a *flanêrie* de Cléo no ensaio “From Feminine Masquerade to Flaneuse” em que remarca a importância de Paris na estruturação da personagem, observando que se num primeiro

momento de vazio. Assim, estaria distribuída na *paisagem*: “Na paisagem, ou na geografia imaterial da espécie terrestre, os seres humanos distribuem-se em vagabundos, em formadores, em construtores e em poetas.”⁴⁶⁷

Entretanto, arrisco dizer que, a partir de duas cenas, poderíamos fazer um leitura com a *paisagem* llansoliana enquanto tal. A cena do parque Montsouris, com sua exuberante paisagem. Mas também uma outra cena, que concerne à casa de Cléo, àquilo de ingovernável que a câmera capta por lá, os gatos filhotes – os quais não falam.

E disse-lhe. Nunca serás humano. Nem mortal. Esse é o nosso dom. Voltou-se para mim, como olham os gatos incomodados quando lhes pedimos que falem. Tanto tempo juntos, e nem uma só palavra. Em troca de uma única. Mas, se abrissem a boca, tornar-se-iam súbditos. Sabem que, na palavra, há a capacidade de dizer. Existe também, íntimo, o poder de não voltar atrás. Que destrói o fulgor reversível do afecto.

Não falarás, disse-lhe. Essa é a nossa dor.⁴⁶⁸

Dessa forma, pela cena dos gatos – “esses anjos independentes da guarda”⁴⁶⁹ tão presentes nos filmes e na vida de Agnès Varda, aproximemo-nos da morte, a partir de um dos raros livros de Llansol em que haveria morte. Assim em *Amar um cão*, leremos que: “A morte é dar como verdadeiro o que é.”⁴⁷⁰ Nessa tônica, se vislumbrarmos que o filme nos mostra uma jovem mulher que parece se considerar quase morta (diz na viagem do primeiro táxi que já não tem vida), poderíamos pensar que esta jovem mulher também estaria a ponto de “dar como verdadeiro o que é”?

Tratar-se-ia, pois, de um percurso em um decurso de horas. Para considerar-se quase morta, como um dado adquirido, a personagem parece ligar-se excessivamente ao sentido das palavras, como se fossem palavras de ordem. Tanto as palavras das ciências, representadas pelo diagnóstico médico, quanto às palavras das ciências ocultas, remarcadas pela leitura das cartas de Tarot – ambas, discursos de poder que não acordam com a *paisagem*, uma vez que esta, a *paisagem*, não é consulente nem paciente, esta *é*, no *há*.

momento Cléo observa a multidão pela janela do táxi, após abandonar o apartamento fará parte dela. MOUTON citada por MENEL. *Cities and Cinema*, p. 75.

⁴⁶⁷ LLANSOL. *Onde vais drama-poesia?*, p. 44.

⁴⁶⁸ LLANSOL. *Lisboaleipzig 2* – o ensaio de música, p. 21.

⁴⁶⁹ LLANSOL. *Amar um cão*, texto não paginado.

⁴⁷⁰ LLANSOL. *Amar um cão*, texto não paginado.

Assim, as palavras são importantes o suficiente para indicar à personagem caminhos por onde olhar. Nesse sentido, vejamos o “Capítulo II – Angèle de 17:08h às 17:13h”. Há, então, a paisagem de Paris, através da qual, acompanhamos Cléo e sua governanta, quando, após saírem da loja de chapéus, entram no segundo taxi disponível em um ponto, pois o primeiro é presumido ter uma placa cujos números trariam azar. Acompanhemos, pois, essa corrida taxi, cujos diálogos iniciais apontariam para um ponto de letra.

Por essa via, ao embarcarem no táxi, saberemos pela fala de Cléo que trata-se de um automóvel Citroën do modelo DS (*déesse*). Contudo, a motorista lhes afirma ser de outro modelo, o ID (*idée*).⁴⁷¹ Aqui, cogitamos que, neste momento do filme, o que levaria Cléo, bem como Angèle, além do táxi, é a ideia. A ideia de seus medos, de suas superstições. Por esse ângulo de visão, seria emblemática sua pergunta à motorista: “Você não tem medo da noite?” – de onde se remarca a noite e seus obscuros perigos, entre os quais a violência dos homens. Sobre essa violência masculina, a mulher que dirige e leva Cléo em seu deslocamento – essa que lhe diz “Não sou do tipo medrosa” –, essa mulher comentará a respeito de sua resistência a um ataque sofrido, o que lhe valeu ter sua fotografia estampada nos jornais da noite. Haveria aí um contraponto entre a guia destemida e a passageira cujo olhar, orientado pelo temor da morte, encontraria evocações desta algures por onde mira, revelando uma expectativa fúnebre de contato com o mundo. Tal olhar, pensemos, compreenderia o mundo enquadrado pela morte, tal como a câmera nos dá a ver neste enquadramento a partir da janela do automóvel.

⁴⁷¹ Remarquemos os diálogos em francês desta primeira cena em taxi: “Cléo: *C’est une déesse, j’aime ça. / Chauffeur: C’est pas une DS. C’est une idée. / Angèle: Une idée comme une drôle d’idée? / Chauffeur: Oui, C’est ça.*” Varda. *Cléo de 5 à 7*. (1962). Sandy Flitterman-Lewis possui um ensaio intitulado “From Déesse to Idée: Agnès Varda’s *Cléo from Five to Seven*”. FLITERMAN-LEWIS citada por ANTHONY. From Fauna to Flora in Agnès Varda’s *Cléo de 5 à 7*, texto não paginado. A respeito do Citroën DS, Roland Barthes, em “La nouvelle Citroën”, assim o apresenta: “La <<Déesse>> a tous les caractères (du moins le public commence-t-il par les lui prêter unanimement) d’un de ces objets descendus d’un autre univers, que ont alimenté la néomanie du XVIII siècle et celle de notre science-fiction : La Déesse est d’abord un nouveau Nautilus.” BARTHES. *Mythologies*, p. 151. Entretanto, na tradução para o português, não se mantém o trocadilho: “O “Deus” tem todas as características (pelo menos é o que, unanimemente, o público começa a lhe atribuir) de um daqueles objetos que, descidos de outro universo, alimentaram a neomaia do século XVIII e da nossa ficção científica: O Deus é, de imediato, um novo Nautilus.” BARTHES. *Mitologias*, p. 152.



Figura 4 – Fotograma de *Cléo de 5 à 7* – Agnès Varda (1962).

O temor revelar-se-ia aí em foco. Ainda que o enquadramento não seja propriamente aquele de um quadrado, conforme nos diz Barthes, em “O novo Citroën”: “Aqui os vidros não são janelas, aberturas furadas na escura lataria, são grandes espaços de ar e de vazio, têm a curvatura exibida e a brilhância de bolhas de sabão [...]”⁴⁷².

Essa situação, onde se veria tudo enquadrado⁴⁷³ pela ideia da morte (ID = *idée*) mudaria a partir de uma força de cismar advinda da força da *paisagem*, pelo devir através do som de seu nome: Florence, o qual evoca Flora – divindade (DS = *déesse*) já anunciada pelo jogo de palavras com o modelo do automóvel.

⁴⁷² BARTHES. *Mitologias*, p. 153.

⁴⁷³ Esse enquadramento, há que se entendê-lo à maneira audiovisual. Dessa forma, não só o que vê alimenta a expectativa aziaga da protagonista, mas também o que ouve. Um exemplo dessa audição condicionada se dá quando Antoine, referindo-se aos signos zodiacais, lhe diz que o sol sairá de Gêmeos para entrar em Câncer, e Cléo o faz se calar.

Ponto de escuta

O sentido abre-se no silêncio.

Jean-Luc Nancy

Essa abertura de caminho para se devir através do som nos parece preciosa. Por ela, para passarmos da ideia ao corpo, pensemos naquilo que Cléo ouve. Até este momento, no Citroën, ouviu a cartomante, sua governanta, as conversas no *Café du Dôme*, aquelas outras entabuladas na loja de chapéus, a cantada pelo carro que emparelha ao taxi, o rumor da turba de estudantes de arte, a motorista e o rádio.

O rádio, além de dar a ouvir uma canção interpretada por Cléo, dará a ouvir também uma série de informações. Entre essas, remarcamos a publicidade de um novo shampoo de whisky para mulheres americanas; o presente do Sr. Krushchev ao Sr. Kennedy: um filhote da cachorra que foi ao espaço; o conflito na Argélia e o saldo mais recente das vítimas; o anúncio de que o museu de Fointanebleau encontrar-se fechado amanhã: 22 de junho; e, a operação mais recente de Edith Piaff, considerada por seu médico como milagrosa. Destas notícias, destacamos a concernente à guerra de independência da Argélia, importante para a estrutura do filme, uma vez que a documentarista se coloca contra o conflito: seu soldado não tem armas; o aviso do fechamento do museu, que ao indicar a data de amanhã aponta para a do dia anterior – onde sucede a ação, anunciando o primeiro dia de verão antes de Antoine; e, a menção à Piaff. Edith Piaff havia gravado “*La vie en rose*” – canção que, penso, estrutura o filme mudo de Varda, porém o estrutura a contrapelo: ali a visão é fatalista, os óculos são negros.

Além dos comentários radiofônicos, Cléo ouve seu amante, seus músicos, o rumor das conversas em um Café, o burburinho da cidade, em uma torrente de palavras contínua. Ressaltamos dois momentos sem palavras, e também sem música: no ateliê, onde só se ouve o ruído dos instrumentos nos moldes; e no parque Montsouris, depois de descer uma escadaria como uma diva de Hollywood (onde vemos que algo a afeta e a faz mudar de postura) e antes que Antoine entre em cena, onde se ouve a *paisagem*.

Isso nos convida a pensar que haveria um excesso de informações sonoras e visuais que lhe afetam, a evocar repetidamente, devido a sua expectativa, a presença da morte. Nesse sentido, há um ponto do filme em que as palavras, e até mesmo a música, tornam-se insuportáveis para a personagem. Pois dessa vez é de sua própria boca que

ouve a evocação fúnebre, o que revela sua leitura de mundo, uma leitura terminal, fechada “a qualquer esperança ponderada.”⁴⁷⁴

Por um outro lado, seu comportamento até esse ponto crítico revelaria também uma leitura que constrói uma imagem de si própria como para-ser-amada, como para-ser-desejada, e que, por isso, buscaria apoio na ação de seu amante (por mais que não o veja), nos cuidados de sua governanta (que reafirma a leitura fatalista, subscrevendo-se aos discursos de poder), na idolatria de seus músicos (que a idolatram, mas a fatigam ao tratá-la como uma “menina mimada”).

Assim, desse ponto crítico, veríamos que Cléo não suporta mais o peso do tratamento que lhe dispensam, como a uma criança que precisa de cuidados (é como sua governanta a define, em voz *off*, durante a crise de choro diante dos espelhos do *Café du Dôme*). Isso se dá durante a canção *Cri d'Amour*, cujo refrão reincidente canta uma ausência: “sans toi”.⁴⁷⁵ Desse ponto em diante, parece suportar a decisão de arriscar-se. Após sair de casa, vestindo-se de negro numa terça-feira (ultrapassando os limites impostos pela superstição de Angèle),⁴⁷⁶ ela passa por uma criança sentada no meio-fio tocando um piano de brinquedo – o que acordaria com sua decisão de atravessar esse tom de infantilidade que o convívio com aqueles que deixa em sua casa lhe imputa.

⁴⁷⁴ LLANSOL. *O Senhor de Herbais*, p. 47.

⁴⁷⁵ Esse refrão é precioso para a obra de Varda, pois aponta para *Sans toit ni loi*. Esse filme compartilha com *Cléo de 5 às 7*, o movimento de andar; porém, agora, a protagonista (Mona, mais jovem e menos burguesa que Cléo) palmilha as estradas e vilas do sul da França, região do Midi. VARDA. *Sans toit ni loi*, 1986.

⁴⁷⁶ Bataille após remarcar duas inevitabilidades: morrer e sair dos limites, nos dirá que: “Morrer e sair dos limites são, aliás, a mesma coisa” BATAILLE. *O erotismo*, p. 220.



Figura 5 – Fotograma de *Cléo de 5 às 7* – Agnès Varda (1962).

A ponto de se abrir

O texto é a alegria que me espera na linguagem

Maria Gabriela Llansol

Arriscar a identidade, seria de fato, um ponto crítico. O texto diz que se arrisque. Arriscar a ideia, uma ideia que dá pertença a um gregarismo – isso não é sem consequências. E arriscar o corpo, arriscá-lo a um pensamento que não se reflete mais, tal como percebemos, através da voz em *off* de Cléo, ao mirar-se no espelho de uma vitrine, assim que abandona seu espaço doméstico: “Minha face imutável de boneca... Este chapéu ridículo... não posso ver meus próprios medos... Eu achava que todo mundo olhava para mim. Só eu olho para mim. Deixa me nua.”⁴⁷⁷ Ao arriscar sua identidade de boneca, Cléo cairia no corpo? Cairia das nuvens?

Estar nas nuvens é realmente isso, sem se saber.
Uma espécie de audácia galante, de indiferença atenta.
Mas há na nossa língua, um matiz crítico para designá-lo,
não é como os franceses que têm a expressão “*être aux nues*” e que, quando gostam muito do que sentem dizem
mesmo “*le porter aux nues*”.

— Nós, portugueses, preferimos *cair das nuvens*.

— Tens razão. Mesmo no meio do texto. No real
onde ele é mais nó. Mais denso.

⁴⁷⁷ VARDA. *Cléo de 5 às 7*, (1962).

— Sim. Menos evocativo. De onde é mais difícil lançar a frase que recupere o suspiro que se ouve lá fora. O que vai vaguear, por não dito.

— E é bem certo que o que não se ouve, *não houve*. (Alguém suspira. Está tão distraído que não repara que disse: “É pena”.)

Não disse. O suspiro é que disse: — É pena.

— Sim. Sim. Esse é um som que escreve.

— Nessa palavra, a língua portuguesa é mais rica do que a língua francesa, creio. Pena, diz-se “plume”, pena de ave. É instrumental, mas evoca voo, e também penugem. Um levantar leve, que pode acabar nas nuvens.

A língua portuguesa também afirma o mesmo. Mas diz também *pena*, melancolia, nostalgia.⁴⁷⁸

Acompanhemos, então, “esse som que escreve”. Assim, tudo vale à pena: a melancolia e sua travessia. Pensemos que Cléo a realiza, a travessia de sua melancolia. Arriscamos que isso se dá pelo corpo. Dessa forma, o capítulo VIII – de 17:45h a 17:52h, tem por título: “Alguns outros”, o qual pretendemos ler como “alguns outros corpos”, os quais irão compor ou decompor relações com o corpo da protagonista: aumentando a força de existir ou diminuindo-a. No sentido de Spinoza, segundo Deleuze: “Quando um corpo “encontra” outro corpo, uma ideia, outra ideia, tanto acontece que as duas relações se compõem para formar um todo mais potente, quanto que um decompõe o outro e destrói a coesão das suas partes”.⁴⁷⁹

Haverá, assim, para a travessia da melancolia, encontros. Tanto os bons quanto os maus. Pois, trata-se de afeto. Dessa forma, o corpo da protagonista se entristece com o corpo *desbelo* dos histriões. Por isso, avança. Em um café, há decomposição na relação com os outros corpos, mas o anúncio de uma composição que se dará mais tarde: o nome de Dorothée é mencionado por um dos frequentadores. No ateliê, há aumento da potência de agir: trata-se de uma amiga solícita, a qual anuncia o parque. No parque Montsouris, há o início da apoteose de composição da relação: três sexos.

⁴⁷⁸ LLANSOL. *Lisboaleipzig 1: o encontro inesperado do diverso*, p. 114.

⁴⁷⁹ DELEUZE. *Espinosa. Filosofia prática*, p. 25.



Figura 6 – Fotograma de *Cléo de 5 à 7* – Agnès Varda (1962).

Ponto de travessia

o que é uma travessia senão o sonho de que temos a linguagem?

Maria Gabriela Llansol

A travessia se dá pelo sexo da *paisagem*. Não mais a busca de um amor complementar, mas o que se abre *ímpar*, ao revelar que <<um eu é pouco para o que está em causa>>⁴⁸⁰ - no movimento das águas correntes, as quais se miradas não refletem a imagem de forma especular. Daí que de espelhos se passe às escadas – o filme se estrutura por espelhos, mas também por escadas, estas, índice de movimento, passagem para outras alturas. Há uma escada em que o último espelho mostrado no filme se quebra. Há outra por onde Cléo desce em poses de uma Cléopâtre de Hollywood, porém à força da *paisagem*, depõe a impostura de seu gesto, logo deporá seu codinome. Ao som das águas, um desconhecido lhe fala.

⁴⁸⁰ LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 182.



Figura 7 – Fotograma de *Cléo de 5 às 7* – Agnès Varda (1962).

A travessia se dá também pelas palavras, pela fala, uma vez que “falar reduz sempre um pouco nosso objeto à dimensão humana -, traz para perto de nosso alcance, em partes menores forçosamente, o absoluto que nos oprime.”⁴⁸¹ Há, então, aqui, uma hipótese que vê o encontro a dar-se “pelo tratamento do que mais universal foi dado ao homem — um lugar e uma língua”⁴⁸² Pois, o tratamento ao lugar ressalta nas posturas dos corpos dispostos à *paisagem*. Dir-se-ia que são corpos desmunidos, corpos de *restante vida*, uma vez que “Desmunir-se é a regra do abrir.”⁴⁸³

O tratamento se encaminha ao aberto, pelas palavras. Por vezes em ponto de letra. E um som se escreve: Florence – “O devir de cada um está no som do seu nome.”⁴⁸⁴ – Cléo devém em Flora, com a coincidência milionária de todos os erros – pois Antoine remarcará, a divindade de abertura do verão é Ceres. Flora abre a primavera. Entretanto, o nome deposto, Cléo, ressoa ainda uma homenagem: Cléo de Mérode.

⁴⁸¹ KEHL. O sexo, a morte, a mãe e o mal, p. 145.

⁴⁸² LLANSOL. Para que o romance não morra, p. 121.

⁴⁸³ LLANSOL. *A restante vida*, p. 101.

⁴⁸⁴ LLANSOL. *Um falcão no punho*.

O tratamento dado ao filme por Agnès Varda passa de uma abertura pelas mãos a uma abertura pelos pés. Das mãos do jogo de Tarot, onde Cléo apelaria mesmo à quiromancia (talvez querendo agarrar aquilo que só se pode percorrer) - passa a avançar com os pés, para além de uma definição, dir-se-ia, anunciando “Chegaremos onde não sabemos por caminhos que não sabemos.”⁴⁸⁵

Nesse sentido, também o filme avança. Como o fez através de um questionário distribuído aos espectadores de um cinema de Paris, em abril de 1962. Nele assina Serge Daney, então com 18 anos, e quanto à profissão declara-se estudante, mas sobretudo cinéfilo. Nele se responde à questão nº 5: “Em sua opinião, esta mulher, Cléo está condenada?” E Daney escreve: “NENHUMA IMPORTÂNCIA. O que conta, é o olhar que a gente põe sobre o mundo quando se crê condenado.”⁴⁸⁶ E essa é, em outras palavras, a tese aqui defendida. A leitura enquanto efeito nos corpos. Pois “a consciência é naturalmente o lugar de uma ilusão. A sua natureza é tal que ela recolhe efeitos, mas ignora as causas.”⁴⁸⁷ Por essa via de leitura, far-se-ia a “experiência de Deus”⁴⁸⁸ ao descobrir-se que: “Subjacente ao *Deus sive natura* que o move, o texto afirma que há um *Amor sive legens* para o entender. O percurso de um corpo como súmula da sua potência de agir.”⁴⁸⁹

O tratamento do filme dado pela diretora se faz percurso do aberto ao aberto. Abertura enquanto anúncio. O filme se compõe de toda uma série de anúncios, aonde não se vê o desenrolar de uma intriga, dos anúncios não se chega a um desenvolvimento final, apenas um desenvolvimento formal: o corpo da personagem ao passar de Cléo a Florence. À partida, talvez se pensasse, que todas as cartas já estão marcadas, que tudo já está exposto. Mas se tudo está exposto, o filme continua a avançar através de uma irreduzível exposição de anúncios. Nesse sentido, anuncia um beijo cinematográfico dos enamorados, chamemo-los assim, mas tal beijo será dado mais tarde – ao fim da película “como se fosse possível despir (e não expor) o que está nu”.⁴⁹⁰

⁴⁸⁵ LLANSOL. *Um falcão no punho*, p. 135.

⁴⁸⁶ Tradução livre minha. No original: 5/ “A votre avis, cette femme, Cléo, est-elle condamnée? – AUCUNE IMPORTANCE. Ce que compte, c’est le regard qu’on pose sur le monde lorsqu’on se croit condamné.” VARDÀ. *Varda par Agnès*, p. 236.

⁴⁸⁷ DELEUZE. *Espinosa. Filosofia prática*, p. 25.

⁴⁸⁸ LLANSOL. Para que o romance não morra, p. 121.

⁴⁸⁹ LLANSOL. *Ardente texto Joshua*, quarta capa.

⁴⁹⁰ LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 224.

Essa anunciação leva à leitura enquanto abrir-se: leitura pelo matiz que “Abre-se a si mesmo. Escreve-se”.⁴⁹¹ Nesse sentido, haveria uma nudez anunciada numa certa renúncia à nudez reincidentemente afirmada por Cléo, a qual ao perder a continuidade de comportamento, dir-se-ia, uma desconexão com essas memórias lá, absorveria “o presente numa constante iniciação”, assim, a “encontrar-se num estado de nudez”⁴⁹². Dessa forma, na cena final, vemos o casal a caminhar em silêncio em direção à câmera (a qual, por seu movimento, mantém a perspectiva pela distância de filmagem), ouvimos passos, vemos os movimentos dos ombros cadenciados, um ao lado do outro, quase lhes sentimos a respiração; então Florence dirá: “Meu medo parece ter acabado” – mais passos, em cadência, e a impressão do respirar, então as últimas palavras: “Eu pareço estar contente.” – mais avanço, passos, passos, e um além do olhar.

Procuro cogitar, assim, que seu olhar, talvez, pudesse considerar que, no parque, que “apareceram os primeiros rebentos à árvore”, talvez admitindo que “a morte é dar como verdadeiro o que é”⁴⁹³. Em uma afirmação de vida. Pois, pela via do som, escreve-se: “apoptose rima com apoteose”.

o texto escreve nas folhas dispersas
 <<apoptose rima com apoteose>>,
 senta-se no alto da falésia e olha, com os olhos da terra, o mar
 é a hora do crepúsculo,
 quando sobressaem com clareza as proporções do homem e
 do resto do mundo;
 quantas vezes este pinhal, esta falésia, este vento
 não poderão dizer <<por aqui passou um texto?>>,
 criado entre elementos fortes, indomáveis e diferentes;
 a árvore que escutou o drama-poesia
 tornou-se mais árvore
 e, movida pelas emoções humanas, caminha;
 os seus passos vão de ela própria à próxima árvore, ao vento
 que sopra, à falésia austera e de festividades efêmeras
 uma maior soberania, um sentir mais complexo,
 a certeza de que a evolução não será uma catástrofe
 e escutamos o mistério a que teremos de dar destino _____
 é noite,⁴⁹⁴

⁴⁹¹ LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 222.

⁴⁹² LLANSOL. *Um beijo dado mais tarde*, p. 35.

⁴⁹³ LLANSOL. *Amar um cão*, texto não paginado.

⁴⁹⁴ LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 180.

Ponto dos filmes de blocos de encontro

Nunca olhes os bordos de um texto. Tens que começar numa palavra. Numa palavra qualquer se conta. Mas, no ponto-voraz, surgem fugazes as imagens. Também lhes chamo figuras. Não liguês excessivamente ao sentido. A maior parte das vezes, é impostura da língua. Vou, finalmente soletrar-te as imagens deste texto, antes que meus olhos se fatiguem. O milionésimo sentido da voz, “tiro o lápis da mão”, o gesto de partir a luz, o pensamento de uma criança, cópias da noite, passeio noturno, “era um dia verde”, o afecto do negro, sob o lenço da noite. O indizível é feito de mim mesma, Gabi, agarrada ao silêncio que elas representam.

Maria Gabriela Llansol

Começaremos a ler com esse desígnio. Começaremos em uma palavra. “Numa palavra qualquer se conta.” Uma palavra que anunciaria o mútuo, ao apontar à partilha dos bens da terra, ainda que só à luz do que sobraria, confiada à inscrição de um direito antigo, um direito de compartilhar os restos.⁴⁹⁵ Uma palavra que teria vindo do baixo latim *glennare* para o francês *glaner* e para o inglês *to glean*. Por esse campo, pensamos encontrá-la nos dicionários de português, a exemplo de outras palavras antigas, decaídas em desuso, ou em estado de abandono - que entraram para o arcaico⁴⁹⁶ -, como ‘dendrolatria’ ou ‘ailurofilia’. Mas essa palavra não veio dar na língua. Começaremos, estranhamente, por uma palavra que falta à língua portuguesa. Talvez assim se pudesse representar o silêncio, como comentário, como silêncio à volta de tão belos textos.

Nesse intuito, observemos as traduções do título do filme lançado em 2000 de Agnès Varda, *Les Glaneurs et la Glaneuse*. Em português temos duas: *Os respigadores e a respigadora* (Portugal) e *Os catadores e eu* (Brasil). A tradução portuguesa aproxima-se da tradução espanhola, *Los espigadores y la espigadora*, enquanto a brasileira segue a estrutura da tradução inglesa, *The Gleaners and I*. Quanto a isso, procuro observar o fato de que houve escolha, durante o ato tradutório, com relação à perda da marca do gênero que poderia se exprimir em português: *Os catadores e a*

⁴⁹⁵ BÍBLIA Sagrada. A.T. *Levítico*, 19 9: “Quando vocês fizerem a colheita da lavoura nos seus terrenos, não colham até o limite do campo; não voltem para colher o trigo que ficou para trás, nem as uvas que ficaram no pé; também não recolham as uvas caídas no chão: deixem tudo isso para o pobre e o estrangeiro.”, p. 136. Cf “Le Droit de glaner”, bônus de *Les Glaneurs et la Glaneuse* + *Deux ans après* – 2 films d’Agnès Varda.

⁴⁹⁶ Expressão que tomo emprestada a Manoel de Barros, e ao seu poema “Ruína”. BARROS. *Ensaaios fotográficos*, p. 31.

catadora. Essa escolha possibilitou a mudança do substantivo feminino francês (*la Glaneuse*) pelo pronome, mudança que atuaria menos como uma substituição do que um desdobramento – ao evitar a repetição e adensar o título, esse “eu”, apontaria não somente para o teor autobiográfico desta película, mas se desdobraria no conteúdo programático da obra vardiana, obra que procuramos ler a partir daquela llansoliana, a qual, a se tratar especificamente da autobiografia e de suas fugas, apontaria para *escrever como o duplo de viver*. Assim, procuro escandir: *cinescrever* como duplo de viver - o que acordaria com o convívio estético do cinema vardiano, que se tratou no capítulo 2. Prossigamos, pois.

Dessa maneira, a palavra que falta, aquela do direito aos restos, é, a partir da tradução do título, desdobrada em um “eu” - um eu que colhe, recolhe, escolhe, lê⁴⁹⁷ o que encontra pelo campo do afeto. *Amor sive legens*⁴⁹⁸. Dessa forma, dos restos se faz leitura. Entretanto, por mais que esse “eu” colha, recolha, escolha, leia, há de o fazer acorde a *um eu é pouco para o que está em causa*⁴⁹⁹. Pois o que está em causa, não é a mediocridade da autobiografia, e, sim, encontros. Os quais, nesta altura, chamaria, a pensar em uma *figura* llansoliana, porém sem querer restringi-la, mas pluralizá-la em seu próprio encontro com a *cinescritura*: *o(s) encontro(s) inesperado(s) do(s) diverso(s)*.

Ponto no tempo sem ponteiros

*Une pendule sans aiguilles, cela me convient.
On ne voit pas le temps qui passe.*

Agnès Varda

eu deslumbro-me quando o tempo se
suspende, e me permite parar a contemplar o
espaço sem tempo.

Maria Gabriela Llansol

Porém, antes de chegarmos aos pontos de encontros anunciados acima, busco precisar um ponto específico com relação, ainda, à composição de *Cléo de 5 às 7*. Pois,

⁴⁹⁷ Acepções do verbo latino *legere*. In: REZENDE. *Dicionário do latim essencial*, p. 204.

⁴⁹⁸ *Figura* llansoliana desdobrada do princípio *Deus sive Natura*, de Espinoza. LLANSOL. *O jogo da liberdade da alma*.

⁴⁹⁹ LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 182.

tanto *Os catadores e eu*, como *Visages Villages*, compor-se-iam, a meu ver, de uma outra forma, a qual se dá sim também a partir de encontros, porém, de encontros, nesses casos, intensificados pelo passar do tempo no próprio corpo da cineasta.

Procuro diferenciar tais encontros em bloco, para colocar em evidência o caráter fragmentar, não-linear das películas que passamos a tratar. Assim, na seção anterior dedicada ao filme *Cléo de 5 às 7*, vimos os encontros filmados de Cléo que fariam parte do nível da narrativa, da história, que poderia ser colocada em súmula, ou sinopse. Referem-se, desse modo, à personagem. Dessa forma, procurei ler a metamorfose de Cléo a partir de seus encontros pelas ruas de Paris e, sobretudo, a partir de seu encontro simultâneo com Antoine e com a *paisagem* no parque Montsouris. Naquela altura, ao levar em consideração a textura dos elementos propriamente cinematográficos, arrisquei afirmar que esse encontro “apontaria para um fora do tempo dos relógios”. Trata-se, então, de minha leitura da história de Cléo, daquilo que poderia advir à protagonista, e que envolveria a sua mudança de olhar. Porém, essa história nos é contada em um filme que se estrutura meticulosamente a partir do tempo dos relógios, mensurado pelos capítulos cujos títulos trazem as horas. Devido a sua estrutura narrativa linear, talvez esse filme permitisse uma leitura também a partir do regime da *narratividade*. Entretanto, pela forma em que se conta, penso que a narrativa se abre às texturas das imagens e da malha sonora, imagens que não nos fazem mal nem medo, alguma música, algum silêncio e palavras anódinas trocadas pelo casal acompanhado à *paisagem*. Dessa forma, arrisquei fazer sua leitura pela *textualidade*.

Já com relação aos três filmes dos quais nos aproximamos agora, penso que têm uma mesma forma de composição: encontros filmados com a própria cineasta, decorrentes de um primeiro encontro verdadeiro marcado no corpo pelo tempo. Por essa ótica, parece não estar mais em causa a linearização da narrativa cinematográfica enquanto uma história, mas, sim, sua composição enquanto montagem de blocos de encontros.

Nesse sentido, considero emblemática uma cena em *Os catadores e eu* que trata da recolha de um resto - o pequeno relógio sem ponteiros encontrado em companhia do amigo da cineasta, o músico e cantor, François Wertheimer – que se veste de branco há 25 anos. O relógio sem ponteiros não dá mais a ver as horas. Mas se dá a ver nisso que não mais mostra, e que surge intensamente na bela tomada em que ouvimos ao fundo o

canto de Wertheimer e vemos o rosto da cineasta a passar por detrás deste pequeno relógio (*pendule*)⁵⁰⁰ transparente, fixo sobre uma bancada em sua casa da Rua Daguerre.

Vejo a cena emblemática, porque penso que está em causa o encontro, e não o tempo linear da narrativa de uma história. Nesse sentido o encontro se daria a ver enquanto fragmento que abre a múltiplas possibilidades. Aqui procuro encontrar esta possibilidade de leitura: relógio sem ponteiro, inútil para medir o tempo; relógio danificado, e, por isso mesmo, convenientemente digno enquanto coisa, ou objeto, para expressar o pensamento da filmagem. O filme ensaia. Interroga a partir do movimento das imagens. Faz pensar. Penso neste relógio transparente e sem ponteiros, e vejo sua potência para desmedir o tempo, através do traçado de Varda em seu gesto de deslizar-lhe por detrás. Esse traçado pela transparência do relógio sem ponteiros, a meu ver, aponta para um tempo subvertido àquele do meridiano de Greenwich, para o tempo que transparece na opacidade do que resta – sem medição, sem captura pontual – de vida. De vida, com júbilo, de *restante vida*, com seus restos, resíduos, manchas na pele que envelhece.

Procuró pensar, assim, se esse relógio sem ponteiros poderia apontar também para uma zona de maior intensidade entre estas películas que se comporiam a partir dos encontros de Agnès Varda – *Os catadores e eu* e *Visages Villages* – e a *textualidade*. Penso isso a partir de um precioso apontamento que me foi feito a respeito de uma coincidência de datas: *Cléo de 5 às 7* é lançado em 1962, ano em que Maria Gabriela Llansol publicava seu primeiro livro em Lisboa, *Os pregos na erva*.⁵⁰¹

Acompanhemos pelo apontamento. A distância entre os dois filmes, sabendo-se que um deles se abre em continuação, é de 38 a 40 anos: *Cléo de 5 às 7* foi lançado em 1962, enquanto *Os catadores e eu* sai em 2000; e sua continuação, *Dois anos depois*, vem justamente dois anos depois. Por essa ótica, Llansol publicaria em 2000: *Onde vais, drama-poesia?* e *Cantileno*; e, em 2002: *O Senhor de Herbais*, bem como sua tradução dos poemas de Paul Éluard, *Últimos poemas de amor*. Entretanto, um ano fundamental para a *textualidade* é o de 1977, quando vem a público *O livro das comunidades*, ano em que Varda estreava *Une chante, l'autre pas*.

Mas qual seria, a exemplo do ano de 1977 para a *textualidade*, o ano fundamental para a *cinescritura*? Penso no ano de 1984, quando é exibido o filme, em

⁵⁰⁰ Pequeno relógio sem ponteiros que se contrapõe àquele grande relógio filmado no museu d'Orsay.

⁵⁰¹ Coincidência que me foi apontada pela Profa. Silvana Maria Pessôa, durante o exame de qualificação em 02/05/2017.

cujos créditos iniciais surge a possibilidade dessa palavra, *Ulisses*. Ano em que Llansol concluía a trilogia *Geografia de rebeldes* com a publicação de *Na casa de julho e agosto*, e iniciava também a outra trilogia, *No litoral do mundo*, com a publicação de *Causa amante*.

Ponto da *dedirrósea aurora* da *cinescritura*⁵⁰²

Nesse deserto lúgubre, me surge, de repente, tal foto; ela me anima e eu a animo. Portanto, é assim que devo nomear a atração que a faz existir: uma *animação*. A própria foto não é em nada animada (não acredito nas fotos “vivas”) mas ela me anima: é o que toda aventura produz.

Roland Barthes

Procuro conjecturar que há três procedimentos em *Ulisses* que o configuram como a aventura inaugural dos filmes *cinescritos* enquanto blocos de encontros. Entretanto, trata-se de três procedimentos cuja pura indistinção vacila, amalgamados que se encontram em um fazer que advém, pensemos pelo matiz llansoliano, a partir do viver como duplo de *cinescrever*. Além do mais, esses três procedimentos não constituem uma novidade com o lançamento de *Ulisses*, uma vez que também se espalham, ainda que bastante diluídos, ao longo da vasta obra da cineasta. Porém, não se pode observá-los como parte da composição de *Cléo de 5 às 7*.

Por essa via, um procedimento que configura a *cinescritura* se dá a ver com a inscrição do corpo de Varda nas imagens, sua atuação à frente das câmeras no filme enquanto entrevistadora. Outro procedimento trata da voz que alinhava as imagens, a narração da própria diretora em *voz-off*. E há ainda o procedimento aglutinador: a composição do filme a partir da filmagem dos encontros entre a cineasta e o que ou quem ela encontra; encontros aos quais o roteiro se alarga à rota das estradas, ajustando-se em abertura para acompanhar as sugestões daquele que Varda diz ser seu melhor assistente: o acaso.⁵⁰³ Dessa forma, os filmes realizados em ponto de blocos de encontros, independente de seus títulos e temas específicos, deixariam entrever um pretexto para se fazer cinema de partilha: a partir dos outros (outras pessoas, outras obras, partilhados no convívio da experiência fílmica) – cinema de partilha que procuro

⁵⁰² *dedirrósea aurora* – utilizo a expressão de Manoel Odorico Mendes, em sua tradução da *Odisseia*, de Homero.

⁵⁰³ Segundo a cineasta nos conta em *Visages Villages*. VARDÁ. *Visages Villages*, 2017.

ler, com Llansol, enquanto a filmagem de um texto único, mais do que filmes. Texto de encontros.

Assim, se algum desses procedimentos pode ser visto, diluído, em algum momento da obra vardiana⁵⁰⁴, ganham intensidade a partir do encontro com o tempo. Tratar-se-ia, então, desde de 1984 – data de exibição de *Ulisses*, de uma sutil diferença na modalidade dos encontros a partir da qual o filme se compõe. Pois, uma vez que trata de uma fotografia, dir-se-ia que o encontro se dá em “um ponto enigmático de inatualidade”⁵⁰⁵.

Em 1984, Agnès Varda completou 30 anos de carreira. A cineasta encontrava-se então com 56 anos. O olhar que lança à fotografia não poderia ser dissociado dessas três décadas de experiência cinematográfica, não se pode deixar de ter percorrido esse caminho. E seus filmes, de agora em diante, levam em consideração à tela o envelhecer de uma mulher que começou a filmar aos 26 anos. Isso se torna evidente em *Os catadores e eu*, de 2000, e em *Visages Villages*, de 2017. Porém, já em *Ulisses*, essa questão do envelhecimento é abordada, a partir da aventura de interrogar uma imagem, e aqueles que partilharam de sua composição, 28 anos depois.

Dessa forma, procuro destacar que os encontros intensificam o convívio estético pela consideração da maturação da trajetória e das marcas do tempo no corpo, o que se dá a ver nos poros da pele, apontando, e cada vez mais, para um respirar mais intenso. Despontaria, então, essa linha, de *restante vida*, para os filmes *cinescritos* a partir de *Ulisses*. Entretanto, recordemos que, aqui neste trabalho, considero *cinescritura* enquanto nome para abranger a obra cinematográfica vardiana desde seu princípio em 1954.

Acompanhemos esse filme em sua particularidade quanto aos encontros. Quando digo encontro em relação à Varda, penso nas pessoas que ela encontra e filma. Penso, também, nas obras e nas paisagens que ela encontra e filma através de suas tantas viagens. Mas, penso, sobretudo, no encontro que se abre à possibilidade do filme, encontro enquanto achado. No caso de *Ulisses*, o achado parece ser uma fotografia. Uma fotografia que, ao se tornar a aventura do filme, põe em questão o registro de algo

⁵⁰⁴ Por exemplo: já em 1957 Varda, então grávida, se fazia filmar nua na abertura do genérico de *L'Opéra-Mouffe*. Quanto à voz-off, a cineasta divide em 1963 a narração de *Salut les Cubains* com Michel Piccoli. Com relação aos encontros filmados, lembremos a filmagem de seu encontro com seu tio grego, em 1967, em *Oncle Yanco*; bem como a filmagem de seus encontros com os murais da Califórnia em 1980, em *Mur murs*.

⁵⁰⁵ BARTHES. *A câmara clara*, p. 78.

que realmente aconteceu⁵⁰⁶ em sua relação com a memória daqueles que participaram do evento fotográfico. Além disso, o filme também encontraria outros caminhos a partir da leitura da fotografia em questão.⁵⁰⁷

Assim, procuro pensar se este filme encontra passagem para *Os catadores e eu* e *Visages Villages* – filmes que, de fato, colocam em cena o encontro do tempo com o corpo da cineasta. Entretanto, no meio dessa trama, há uma traição de *Ulisses*. Pois, neste curta-metragem, o corpo da cineasta não aparece filmado – a não ser que possamos admitir que esteja escondido fora de campo.⁵⁰⁸ Mas talvez haja quem se esqueça desse fato, tamanha a presença corporal que a voz-off de Varda imprime ao filme. É o meu caso, assumo a cegueira desse esquecimento – esquecimento a partir do qual seria preciso dizer: ninguém me cegou.

Avancemos, então, esta leitura à volta de *Ulisses*, à volta dessa escritura cinematográfica por Agnès Varda pela primeira vez denominada *cinescritura*. Procuro bordejá-la, tendo em vista, uma vez que se trata de um filme realizado a partir de uma fotografia, a lição barthesiana de *A câmara clara*, onde o “eu” infixo por leveza, divisão e dispersão, jamais coincide com sua imagem fixa por pesadume, imobilidade e obstinação – imagem esta em que a sociedade se apoia.⁵⁰⁹ E, concomitante a isso, recordo também que aquilo que retira peso à imagem, como nos diz Barthes, em busca do grau zero de seu corpo, não é a indiferença, mas “o amor extremo”⁵¹⁰. Extremismo de amor que poderia evocar, pois que ler uma imagem ainda significa ler, a quarta capa de *Ardente Texto Joshua*, de Maria Gabriela Llansol, onde vemos que: “Subjacente ao *Deus sive natura* que o move, o texto afirma que há um *Amor sive legens* para o entender”

⁵⁰⁶ “Uma foto equivale a uma prova incontestável de que determinada coisa aconteceu. A foto pode distorcer; mas sempre existe o pressuposto de que algo existe, ou existiu, e era semelhante ao que está na imagem.” SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 16.

⁵⁰⁷ Segundo a cineasta, é a partir desse filme, de sua experiência com a leitura que as crianças fazem da foto e do desenho de *Ulisses*, que encontra a possibilidade de filmar *Une minute pour une image* – uma série de 170 pequenos curtas de 2 minutos, difundida pelo canal de televisão francês FR3 de 31 de janeiro a 22 de julho de 1983, e que contou com Marguerite Duras fazendo a leitura da foto de Deborah Tuberville, *Elle à l'École de Beaux-Arts* (1977). VARDA. *Varda par Agnès*, p. 265.

⁵⁰⁸ Apesar de considerar improvável a admissão do corpo da cineasta fora de campo, aponto para esta consideração de Roland Barthes sobre as diferenças entre o quadro fotográfico e a tela de cinema: “Todavia, o cinema tem um poder que, à primeira vista, a fotografia não tem: a tela (observou Bazin) não é um enquadramento, mas um esconderijo; o personagem que sai dela continua a viver: um ‘campo cego’ duplica incessantemente a visão parcial” (BARTHES. *A câmara clara*, p. 53).

⁵⁰⁹ BARTHES. *A câmara clara*, p. 19.

⁵¹⁰ BARTHES. *A câmara clara*, p. 19.

Assim, prossigamos. A primeira menção à *cinescritura* surge em 1984 nos créditos deste curta-metragem, *Ulisses*, como “um filme cinescrito por Agnès Varda”. Não deixa de ser curioso que a assunção deste nome, *cinescritura*, se dê em um filme realizado a partir de uma fotografia, também ela intitulada *Ulisses*. Acho curioso, porque o nome aponta para o legendário, porém, o filme não funciona como uma legenda para a foto. Pois não se limita a uma interpretação, antes, se abre a uma multiplicidade de sentidos, em meio aos quais a foto permanece em seu mistério de existir. Assim, há vozes que compõem o filme, porém, sem convergirem para uma única voz – a voz legendada que faltaria à fotografia: “A legenda é a voz que falta, e espera-se que ela fale a verdade. Mas mesmo uma legenda inteiramente acurada não passa de uma interpretação, necessariamente limitadora, da foto à qual está ligada”.⁵¹¹

Nesse sentido, o que abre o filme às multiplicidades das vozes é o encontro, encontro que se faz textura do filme. Dessa forma, a partir dos encontros filmados, o filme se livra da possibilidade de legendar a foto, da possibilidade de contribuir para a “literalização de todas as relações da vida” de que Walter Benjamin fala em seu ensaio de 1931, “Pequena história da fotografia”.⁵¹²

Assim, não é de legenda que se trata. Trata-se de se deixar o foco naquela fotografia, envolta em questões múltiplas que não convergem para uma única interpretação. Pois, à força de inquirir, prossegue-se a filmar. À volta dessa mudez fotográfica, ocorrem blocos de vozes, como as vozes das crianças – a quem é ofertado o espaço do comentário da foto, bem como o do desenho que uma criança teria feito a partir da fotografia. Mas também blocos de vozes e de imagens da época da fotografia, blocos de registros sonoros e visuais que são recuperados e orientados pela *voz-off* de Varda para contextualizar a foto.

⁵¹¹ SONTAG. *Sobre a fotografia*, p. 125. Já Roland Barthes esclarece que uma foto “diz isso é isso, é tal! Mas não diz nada mais; uma foto não pode ser transformada (dita) filosoficamente, ela está inteiramente lastreada com a contingência de que ela é o envoltório transparente e leve.” BARTHES. *A câmara clara*, p. 14.

⁵¹² Neste ensaio, a respeito das legendas que acompanham as fotos, Benjamin dirá que: “A câmara se torna cada vez menor, cada vez mais apta a fixar imagens secretas e efêmeras, cujo efeito de choque paralisa o mecanismo associativo do espectador. Aqui deve intervir a legenda introduzida pela fotografia para favorecer a literalização de todas as relações da vida e sem a qual qualquer construção fotográfica corre o risco de permanecer vaga e aproximativa.” BENJAMIN. *Pequena história da fotografia*, p. 107. O que também não deixa de recordar a cena da câmera de vídeo digital, menor, mais leve, mais portátil, através da qual Varda prossegue em seu projeto de filmar com uma mão sua outra mão. VARDA. *Os catadores e eu*, 2000.

Pela aventura da leitura da fotografia através do filme, inscrever-se-ia uma pergunta na escrita do movimento da luz: partículas de história ou ondas de desmemória?

A respeito dessa questão, recorro uma leitura que, a meu ver, acompanha intensamente uma importante *figura llansoliana*, a *rapariga desmemoriada* – variante de outra *figura*, *Témia*, a *rapariga que temia a impostura da língua*.

A leitura, para nossos olhos acostumados, constitui-se de acúmulos, de acúmulos de memória e de sentidos. Mas, e se a leitura se deixasse trabalhar não por acúmulos, mas por esvaziamentos, por cúmulos de vazio e desmemória?⁵¹³

Nesse sentido, encontro e travessia aproximar-se-iam. E o filme atravessaria ondas de “cúmulos de vazio e desmemória”, entretanto comportando-se também a recolher o que resta do choque entre as partículas de história oficial e o tempo, e também das partículas de histórias muito pessoais e o trabalho da memória.⁵¹⁴ Assim, procuro ler que a fotografia, à força de existir, motivaria uma profusão de imagens inesperadas, tecidas a partir do esquecimento.

À beira mar uma cabra, uma criança e um homem. É uma fotografia que tirei em 1954: a cabra estava morta, a criança chamava-se Ulisses e o homem estava nu. A partir dessa imagem fixa que podemos ver e imaginar como quisermos, eu fiz um filme para ver e imaginar a minha maneira. Mas a minha memória armou-me uma armadilha. Viagem ou *rêverie*, voltei trazendo outras imagens: as do reencontro com os personagens fotografados – Ulisses e o homem nu – 28 anos depois, as das notícias daquele dia, o domingo 9 de maio de 1954, e as que eu tirei com essa criança quando não estava sentada nas pedras da praia. Mas a fotografia tirada à beira mar existe e essa imagem – antiga mas sem data visível – guarda o seu mistério apesar das minhas lembranças, das minhas divagações e dos olhares atuais que nela se põem. O filme explora, de fato, o imaginário e o real. O filme interroga uma imagem.⁵¹⁵

O testemunho da diretora a respeito do filme baseado na fotografia acordaria com essa *figura llansoliana*, no sentido de que, ao acolher a impossibilidade, o mistério

⁵¹³ CASTELLO BRANCO. *Chão de letras*, p. 210.

⁵¹⁴ A respeito do trabalho da memória, Lucia Castello Branco nos diz que este se revela como “uma operação transformadora, tradutora, criadora, em um original, já reduzido em apenas um traço no momento de sua inscrição, será menos resgatado que reinventado, menos ponto de chegada que ponto de partida para a construção de outra estória.” CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*, p. 39.

⁵¹⁵ VARDÁ citada por SILVA, Tatiana Levin Lopes da. *A “Cinescrita” de Agnès Varda: a subjetividade incorporada ao campo do documentário*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009, p. 54.

(o desconhecido), rompe-se com a possibilidade da linearidade interpretável, em um movimento que ultrapassaria o imaginário de uma interpretação fixa, rumo ao imaginante (aquilo que se dá em imagens) de uma filmagem desse tipo em que o outro constituiria, à ordem do mútuo, o sujeito da obra. Dessa forma, procuro cogitar se, nesse discurso cinematográfico, poderíamos ver a seguinte passagem: aquele que diz eu (a diretora) passa a dizer ele (o outro a quem é permitida a voz – em polifonia). Isso passa pela escritura, e por isso se passa a chamar *cinescritura*. Esse testemunho do mistério da nudez/nudez fotográfica, penso vê-lo aproximado da árdua matéria do enigma⁵¹⁶, e, enigmaticamente, da *clorofila – a primeira matéria do poema*.⁵¹⁷ Matéria pela qual se fia Llansol: ler é ser chamado a um combate que instaura a cena de leitura⁵¹⁸ – cena que, penso, acorda com *a rapariga desmemoriada*, de *O jogo da liberdade da alma*.

Perder a memória, não ter memória, pensei, é absorver o
presente numa constante iniciação,
encontrar-se num estado de nudez⁵¹⁹

Por meio desse combate específico – mas que trata também de reconhecimento – “Um poema que procura um corpo sem-eu, e um eu que quer ser reconhecido como seu escrevente.”⁵²⁰ – pela *textualidade* do *drama-poesia*, “em torno do qual silenciosamente gira toda a criação”,⁵²¹ vejamos *Ulisses*.

⁵¹⁶ LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 10.

⁵¹⁷ LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 12.

⁵¹⁸ “Legente, o que diz o texto? Que ler é ser chamado a um combate, a um drama.” LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 18.

⁵¹⁹ LLANSOL. *O jogo da liberdade da alma*, p. 35.

⁵²⁰ LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 18.

⁵²¹ LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 18.



Figura 8 – Fotograma de *Ulisses* – Agnès Varda (1984).

O filme se inicia silenciosamente com esta fotografia acima, *Ulisses*, ocupando toda a tela. Após alguns segundos, surge a voz-off de Varda, acompanhando a música original de seu primeiro filme, composta por Pierre Barbaud, música que traz o som incidente do mar ao fundo. Face à mudez da fotografia, seus modelos são convocados a falar.

O homem nu, Fouli Elia, diretor artístico da revista *Elle*, será filmado em seu escritório, onde diz não se lembrar da foto da praia, mas sim do menino. Quando lhe são mostradas algumas fotos dessa época em que se encontra vestido, declara se recordar da verdade das roupas, mas não da verdade da pessoa que as vestiu. Entretanto, o filme insiste em sua busca de verdade: interpelado pela diretora em seu bloqueio que “torna-se rapidamente uma contralembrança”,⁵²² o homem ainda nu diz não querer se lembrar de quem era, em uma imagem 28 anos mais jovem.

Ulisses (cujo nome de batismo é Antoine, devido ao calendário litúrgico, e que na foto possuiria 8 anos), aparece filmado com a esposa e duas filhas (Iris e Aurora) em sua livraria. De certa forma, parece se recusar polidamente a reconhecer a foto e o desenho que teria feito para ela como partes de sua infância. Essa aparente recusa se intensifica a ponto de quase tartamudear, quando Varda o incita à lembrança. Em algumas dessas cenas filmadas com Ulisses e sua mãe Bienvenida atrás do filho, o som

⁵²² BARTHES. *A câmara clara*, p. 78.

encontra-se dessincronizado com relação à filmagem: ouvimos o diálogo do livreiro com Varda, mas vemos as imagens de mãe e filho com as bocas fechadas.

Assim, a cineasta filma a ausência da palavra recordada de seus dois modelos, mas filma também seus corpos indizíveis a partir da *inscrição verdadeira*⁵²³ – onde não há fala que confirme a recordação do dia da foto, há, entretanto, a potência dos corpos que reagem à provocativa argumentação da cineasta. Diante da ausência da confirmação verbal de lembranças de seus modelos masculinos e adultos, a cineasta avança em busca de artifícios.

O primeiro artifício propõe um sucedâneo para o terceiro modelo – a cabra morta – “tornada imagem de cabra”, como nos diz a cineasta. Assim, Varda nos dá a ver algumas imagens imóveis de cabras, como as de Picasso (aquela feita de cestos, retalhos e sucata, e aquela chamada Almateia, a que alimentou Zeus) e a do Monsieur Seguin, para, em seguida, nos apresentar uma cabra filmada em movimento. Trata-se de uma cabra viva, da qual talvez se pudesse pensar que faz sua leitura, ao mastigar a foto em questão.

O segundo artifício amplia o espaço de leitura já oferecido à cabra, instaurando uma multiplicidade de vozes infantis – o que me faz pensar em outro sucedâneo, então, para a criança que Ulisses fora. Assim, Varda convoca as crianças e seus comentários espontâneos para a fotografia, e também para o desenho com o traço infantil, baseado nela. Após o encontro com as crianças, a cineasta nos prepara para o próximo artifício com este comentário: “As crianças dizem: humano, verdadeiro, real. O que era real nesse dia quando eu estava na praia, o que acontecia nesse 9 de maio de 1954?”⁵²⁴

O terceiro artifício faz incidir uma profusão de imagens cinemáticas e televisivas da época, construindo um recenseamento da data em questão – 9 de maio de 1954 (feriado em comemoração à rendição nazista – ofuscado pela derrota francesa no vilarejo de Diên Biên Phu – no Vietnã) – através de seu contexto político, social, esportivo, artístico, cinematográfico, e antropológico (a cineasta diz que “não fazia parte dos 60 mil franceses que já tinham TV, em 1954”⁵²⁵ – e também que não ia ao cinema nessa época, mas tinha o desejo de fazer cinema – seu primeiro longa-metragem teria as filmagens iniciadas no mês seguinte).

⁵²³ COMOLLI. *Ver e poder*, p. 226.

⁵²⁴ VARDÁ. *Ulisses*, 1984.

⁵²⁵ VARDÁ. *Ulisses*, 1984.

Assim, o filme *Ulisses* traz a voz de uma memória oficial. E, nesse sentido, é importante observar que, durante as primeiras imagens do início deste artifício, a voz-off que ouviremos não é a de Varda, mas de uma voz masculina, proveniente de alguma narração de atualidade cinematográfica – uma voz que diz, a respeito da batalha perdida pelos franceses no vilarejo de Diên Biên Phu: “Seus defensores escreveram uma página da História que testemunha a existência moral de uma nação.”⁵²⁶ E a página da História continua sendo escrita com as bombas lançadas pelos franceses ao norte do Vietnã, no delta do Tonkin, conforme a cineasta diz, já tendo recuperado a palavra da voz-off. Durante uma tomada que se congela ao mostrar silhuetas sombreadas através do vidro de um auditório de algum evento da época – fotograma que antecede aquele da foto de uma maratona de dança, essa palavra da cineasta nos dirá que “os atores da História, os que fazem a memória oficial, passam como as sombras vistas da caverna de Platão, ou giram como os dançarinos da maratona iniciada em maio.”⁵²⁷

Após o périplo imagético pela memória oficial, a cineasta retoma o assunto, trazendo-o para o campo da fotografia, ao mencionar a mostra fotográfica que preparava então – essa mostra continha, entre outras, fotos da família Calder, de Salvador Dali, de Jean Villar, de Gérard Philipe, mas também a fotografia em questão, *Ulisses*, a partir da qual a cineasta diz que “perseguiu uma ideia de imagem”.⁵²⁸ Nesse perseguir, passa-se um extrato do filme *Polícia e Ladrão* (Mario Monicelli, 1951), na cena que mostra Aldo Fabrizi perseguindo Totò (onde Varda menciona que não tinha TV à época). E, então, veremos a última série de imagens, que concerne a atrizes, a diretores e a filmes de cinema – através da foto de uma colagem de jornais da época – porém, são filmes que a cineasta não vira, então. Não os vira, é fato, mas torna-se cineasta, pois as filmagens de seu primeiro longa-metragem se iniciam no mês seguinte – junho de 1954 –, mês cuja recordação é clara na memória de Varda. E, assim, a diretora conclui o que chamei aqui de terceiro artifício.

Et voilà. J'ai situé cette image dans ma vie et dans son époque comme on nous disait de le faire à l'école mais les anecdotes, les interprétations, les histoires, rien n'apparaît dans cette image, j'aurais pu la faire dimanche dernier ou hier, mois... ou quelq'un

⁵²⁶ VARDÁ. *Ulisses*, 1984.

⁵²⁷ VARDÁ. *Ulisses*, 1984.

⁵²⁸ VARDÁ. *Ulisses*, 1984.

*d'autre... L'image est là c'est tout. Une image on y voit ce qu'on veut, une image c'est ça et le reste.*⁵²⁹

Dessa forma, ao cabo dos artifícios, a fotografia permanece em seu mistério, como se a cineasta fracassasse em sua viagem de retorno ao dia da foto. Afinal, “vê-se o que quer numa imagem, uma imagem é isso, e o resto.” Esse resto é precioso.

Diante desse movimento de retorno que não se dá, mas onde a viagem continua, inclusive avançando com os percalços, procuremos, acompanhá-la, a cineasta, em seu fracasso de retorno ao dia da foto, a partir de um resto, pelo menos assim o vejo, o resto da inscrição da luz na nostalgia.

Assim, nesse sentido de viagem de retorno, o título do filme não deixa de sugerir o movimento de retorno que a epopeia homérica de Ulisses, *Odisseia*, nos convida a ler. Entretanto, como se trata de uma fotografia, e se a vemos enquanto um objeto de melancolia, disseminador de nostalgia, por marcar inevitavelmente a realidade do tempo passado⁵³⁰, proponho ler o filme de um modo que aponte a outra nostalgia. Esse outro modo de leitura, o qual penso concernir aos encontros e às suas aberturas, acordaria com “a nostalgia inexpugnável dos seres que estão por vir.”⁵³¹

Por essa via, que lança o porvir inexpugnável à nostalgia, o retorno à foto *Ulisses*, relevado nas imagens do filme *Ulisses*, revela o advento da cineasta que escreve e dirige seu primeiro filme nesse mesmo ano de 1954 (ano em que fez a foto) – *La Pointe Courte*. Dessa forma, absorvida em seu presente de 1982 (ano das filmagens), a realizadora Agnès Varda advém com a fotografia, através de uma aventura começada em 1954, assim, esse precioso começo se mantém prosseguindo através de *Ulisses*.

Nesse advento mais velado que revelado, tal como o vejo, dir-se-ia que o filme da foto põe a nu o fato de a cineasta ser cineasta por escrever cinema e assim ler a vida. Dito de outro modo, por entrar “no trabalho magnífico de existir”⁵³² – entrar com uma câmera que toma posição a partir do afeto.

Nesse movimento a partir do afeto que a câmera filma, ressalta-se um reencontro: Benvenida, mãe de Ulisses, a quem o filme é dedicado, cuja emoção ao lembrar da doença que o filho tinha à época da foto e que poderia tê-lo deixado manco,

⁵²⁹ Extratos da voz-off de Ulisses. VARDÁ. *Varda par Agnès*, p. 263.

⁵³⁰ Aponto para o ensaio de Susan Sontag, “Objetos de melancolia”. SONTAG. *Sobre a fotografia*, p. 63-97.

⁵³¹ LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 201.

⁵³² LLANSOL. *O jogo da liberdade da alma*, p. 58.

impregna a película, constituindo o único reconhecimento do filme. Reconhecimento não legendário, nesse sentido, reconhecimento não quanto a foto *Ulisses*, mas quanto ao filho Ulisses. Pelo encontro do advento com o reconhecimento, a filmagem desponta em um movimento nostálgico, cujo vetor aponta para o futuro, o futuro indeterminado, através do qual uma marca do passado ressoa, arrisco dizer, ainda que com lágrimas, sem melancolia.

Assim, pela filmagem das lágrimas de Benvenida, pelo reconhecimento das cicatrizes, reconhecimento que, insisto ainda, não se daria pela melancolia, mas, talvez, por retorno móbil e pungente do que já não resta, mas ainda assim retorna; por essa filmagem das lágrimas, o que resta do projeto de retorno vardiano ao contexto da foto, dar-se-ia a ver nas palavras de Varda para Bienvenida: “Seu amor maternal era tão evidente que ela se tornou a imagem forte do filme mais que todas as minhas buscas e mais que seu filho que dá nome ao título. Eu fazia comentários sinceros, ela dizia palavras verdadeiras.”⁵³³ O que, penso, apontaria ao “amor extremo” enquanto possibilidade de retirar o peso de significação da imagem de um corpo.⁵³⁴

Dessa forma, convido a pensar que o filme seria projetado em uma direção onde já não se trataria apenas do nome do título, mas da imagem forte, desta intensidade que resta: comentários sinceros, palavras verdadeiras, colocados em filmagem a partir do afeto, em uma busca de verdade da realizadora – busca pela composição de um filme de encontros. Por outro lado, um nome se inscreve e, pela primeira vez, a partir desse filme, o qual realiza o ato de fundar a *cinescritura*. Com esse resto intenso, comentários sinceros e palavras verdadeiras, procuro construir silêncio à volta de *Ulisses*, dessa película sensível à luz, no sentido de uma luz preferida por Llansol, “uma luz que realiza sempre a função da luz – extrair objectos iluminados dos objectos apagados”.⁵³⁵

⁵³³ VARDA. *Varda par Agnès*, p. 136. No original “*Son amour maternel était si évident qu’elle devient l’image forte du film plus que toutes mes recherches et plus que son fils au prénom-titre. Moi je faisais des commentaires sincères, elle disait des paroles vrais.*” (tradução minha).

⁵³⁴ BARTHES. *A câmara clara*, p. 19.

⁵³⁵ LLANSOL. *Um beijo dado mais tarde*, p. 103.

Ponto do *millionésimo* sentido da voz

Como apelativo é o grão da voz;
como soberano é o corpo nas suas transparências e no
seu porte.

Maria Gabriela Llansol

A voz, enquanto distinta das sonoridades [...], ressoa.

Lacan

A voz de Agnès Varda parece acentuar a característica da composição a partir de encontros que procuro realçar. Principalmente, quando essa voz se dá a ouvir através de seus textos lidos em *voz-off*.⁵³⁶ Mas não só: também quando a voz vem da captação do som direto durante as filmagens em que participa também à frente da câmera. Nesse sentido, a película vardiana parece se aproximar do espectador a partir do afeto dessa dicção, dando a vislumbrar um porte – tomada de posição –, e uma marcha, um avançar com a obra, em convívio estético.

Procuremos, então, pensar a voz enquanto tomada de posição. Mary Ann Doane, em seu ensaio de 1980 – “A voz no cinema: articulação de corpo e espaço”, afirma que: “Na história do documentário, esta voz tem sido predominantemente masculina, e o seu poder está na posse de conhecimento e na privilegiada, inquestionável, atividade de interpretação”.⁵³⁷ Entretanto, se há uma tomada de posição para se realizar “uma verdadeira ficção”⁵³⁸ – o que já anuncia um atravessamento do documentário tradicional, realizado nos primórdios do cinema falado, penso que essa voz se abre a um conhecimento que se dá, na partilha, a uma multiplicidade de outras vozes convocadas à existência no filme, e tratar-se-ia de conhecimento despossuído por não privilegiar

⁵³⁶ Tomo aqui a acepção de *voz-off* enquanto a gravação da voz realizada já com as imagens filmadas no momento da montagem e da mixagem. Nesse sentido, essa acepção parece estar de acordo com uso que geralmente se faz do termo no Brasil e na França. Conforme esclarece Ismail Xavier, em uma nota de pé de página: “No Brasil, como na França, usa-se em geral, a expressão *voz-off* para toda e qualquer situação em que a fonte emissora da fala não é visível no momento em que a ouvimos. Nos Estados Unidos, há uma distinção entre: (1) *voz-off*, usada especificamente para voz de uma personagem de ficção que fala sem ser vista mas está presente no espaço da cena; (2) *voz-over*, usada para aquela situação onde existe uma descontinuidade entre o espaço da imagem e o espaço de onde emana a voz, como acontece, por exemplo, na narração de muitos documentários (voz autoral que fala do estúdio) ou mesmo em filmes de ficção quando a imagem corresponde a um *flashback*, ou outra situação onde a voz de quem fala vem de um espaço que não corresponde ao da cena imediatamente vista” (XAVIER. *A experiência do cinema*, p. 459).

⁵³⁷ DOANE. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço, p. 467.

⁵³⁸ VARDA citada por MILON. La cinécriture d’Agnès Varda: “*Je ne filme jamais des gens que je n’aime pas*”, p. 133.

nenhuma interpretação como um ponto de vista definitivo. Conhecimento que se exime de manter uma relação de dependência com as imagens, no sentido de explicá-las ou duplicar suas informações; ao contrário, essa voz-off, penso, surge também do atrito com as imagens, a exemplo do que diz Deleuze para os filmes de Duras e de Allain Robbe-Grillet:

Entrando em rivalidade ou em heterogeneidade com as imagens visuais, a voz-off não tem mais o poder que só as excedia por se definir na relação com os limites delas: ela perdeu a onipotência que a caracterizava no primeiro estágio do cinema falado. Deixou de ver tudo, tornou-se duvidosa, incerta, ambígua, como em *L'homme qui ment*, de Robbe-Grillet ou em *India song*, de Marguerite Duras, pois rompeu as amarras com as imagens visuais que lhe delegavam a onipotência que a elas faltava. A voz-off perde onipotência, mas ganha autonomia.⁵³⁹

Assim, a dar-se ouvidos à essa voz-off, já não se trata de certezas, mas de dúvidas. Dúvidas expressas com autonomia, em um tecido que se compõe também no atrito entre som e imagens. Isso é o que escuto nos filmes de que tratamos agora: *Os catadores e eu*, e *Visages Villages*. Filmes nos quais essa voz ganha corpo através da figuração da cineasta⁵⁴⁰ – uma vez que, ainda no documentário tradicional dos primeiros tempos do cinema falado, talvez como atributo de sua suposta onisciência, a voz-off “é frequentemente dissociada de qualquer figura específica.”⁵⁴¹

Assim, nas películas em questão, poderemos ver a filmagem do corpo da cineasta, e poderemos ouvir sua voz. O que se pode escutar dessa voz? O que procuro escutar é o que me atrai nas experiências específicas a cada um dos filmes relacionados. Experiências com as quais procuro fazer uma leitura llansoliana adiante. Entretanto, há sempre mais a escutar. Pois que essa voz diz. E diz, talvez, uma miríade de coisas. Porém, pelo fato de dizer, esse dizer não se esgota naquilo que diz.

Dizer não é sempre, nem é somente, falar, ou então falar não é somente significar, mas é também, sempre ditar, *dictare*, quer dizer, ao mesmo tempo dar ao dizer o seu *tom*, quer dizer, o seu estilo (a sua

⁵³⁹ DELEUZE. *Cinema II* – a imagem-tempo, p. 296.

⁵⁴⁰ A questão da filmagem do corpo da cineasta no filme, procuro vê-la agora, enquanto figuração da autora em sua obra, acompanhado pela ótica de Roland Barthes: “A figuração seria o modo de aparição do corpo erótico (em qualquer grau e sob qualquer modo que seja), no perfil do texto. Por exemplo: o autor pode aparecer em seu texto (Genet, Proust), mas de modo algum, sob a espécie da biografia direta (o que excederia o corpo, daria um sentido à vida, forjaria um destino). [...] Do mesmo modo, e mais ainda que o texto, o filme será *seguramente* sempre figurativo (daí por que apesar de tudo vale a pena fazê-lo) – mesmo que não represente nada.” BARTHES. *O prazer do texto*, p. 66.

⁵⁴¹ DOANE. *A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço*, p. 467.

tonalidade, a sua cor, a sua aparência) e para isso ou nisso, nesta operação ou neste *jeito* do dizer, *recitá-lo*, recitar-se-o ou deixá-lo recitar-se (fazer-se sonoro, de-clamar-se e ex-clamar-se, e citar-se a si mesmo (pôr-se em movimento, chamar-se, segundo o valor primeiro da palavra, incitar-se) reenviar ao seu próprio eco e, tal fazendo, fazer-se).⁵⁴²

Há assim esse fazer. Cinematográfico. Que assoma, a partir de *Ulisses* (e eis porque não pude me desviar desse filme) e se assume como uma voz própria adquirida. O que revela uma escuta. O que revela uma escrita: *cinescritura*. Ponto de aproximação também, a meu ver, com a *textualidade* de Maria Gabriela Llansol. Assim, a escritora portuguesa e a cineasta se aproximam pela prática da escuta, a escuta da escrita – dir-se-ia, em um ponto vago extremamente preciso: “e escutamos o mistério a que teremos de dar destino _____”.⁵⁴³ Tal qual nos esclareceria a continuação da citação acima, de Jean-Luc Nancy:

A escrita é também, muito literalmente e mesmo no valor de uma <<arqui-escrita>>, uma voz que ressoa. (Aqui, escrita literária e escrita musical tocam-se, sem dúvida, de alguma maneira: de costas, se se quiser. Coloca-se então, para uma e para outra, a questão da escuta desta voz enquanto tal, enquanto não reenvia senão a si: quer dizer, a escuta do que não está já codificado. Talvez não escutemos nós nunca senão o não-codificado, o que não está ainda enquadrado num sistema de reenvios significantes, e não entendamos senão o já codificado que descodificamos.)⁵⁴⁴

Se a escrita se abre à escuta, penso que os filmes tratados escrevem o movimento do corpo de Varda à escuta de outras vozes, de outros corpos e de outras obras (obras não somente cinematográficas). Nessa escrita, se o que é privilegiado não é o ponto de vista do sentido fechado, da interpretação unívoca, penso que o privilégio se faz a partir do encontro: *encontro inesperado do diverso*. Privilégio estendido também ao espectador, destinatário do filme: encontrar-se também ele à escuta de uma voz, a voz da malha sonora do filme – “(uma <<voz>>: é preciso compreender o que soa de uma garganta humana sem ser linguagem, o que sai de uma goela animal ou de um instrumento qualquer que ele seja, até mesmo o vento nas ramagens: o murmúrio ao qual damos ou prestamos ouvidos).”⁵⁴⁵

⁵⁴² NANCY. *À escuta*, p. 62, 63.

⁵⁴³ LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 180.

⁵⁴⁴ NANCY. *À escuta*, p. 63.

⁵⁴⁵ NANCY. *À escuta*, p. 42.

Nesse sentido, do “que soa de uma garganta humana sem ser linguagem”, retornemos à voz-off de Agnès Varda. Procuremos escutá-la a partir da significância – “O que é a significância? É o sentido *na medida em que é produzido sensualmente*.”⁵⁴⁶ – ou, talvez mais precisamente, procuremos escutá-la consoante à “escritura em voz alta” da qual nos fala Roland Barthes.

Se fosse possível imaginar uma estética do prazer textual, cumpriria incluir nela: *a escritura em voz alta*. Essa escritura vocal (que não é absolutamente a fala), não é praticada, mas é sem dúvida ela que Artaud recomendava e Sollers pede. Falemos dela como se existisse.⁵⁴⁷

Sim. Falemos. A “escritura em voz alta” é transportada pelo “grão da voz”. E se a aproximamos da voz-off de Varda, é, também, a partir da experiência de ter percebido tanto corpo, tanta materialidade na voz da cineasta, que me perdi ao vê-la filmada em um filme no qual de fato não foi filmada – *Ulisses*.⁵⁴⁸ Assim minhas certezas foram abaladas: perdi-me em uma relação erótica com a voz da cineasta, uma vez que se trata do “grão da voz” – onde a relação não é subjetiva, mas erótica “(não é o “sujeito” psicológico que escuta em mim; o prazer que ele espera não vai fortificá-lo – exprimi-lo – mas, ao contrário, perdê-lo)”.⁵⁴⁹

Na Antiguidade, a retórica compreendia uma parte olvidada, censurada pelos comentadores clássicos: a *actio*, conjunto de receitas próprias para permitirem a exteriorização corporal do discurso: tratava-se de um teatro da expressão, o orador-comediante “exprimira” sua indignação, sua compaixão etc. A *escritura em voz alta* não é expressiva; deixa a expressão ao fenotexto, ao código regular da comunicação. Por seu lado ela pertence ao genotexto, à significância; é transportada, não pelas inflexões dramáticas, pelas entonações maliciosas, os acentos complacentes, mas pelo *grão* da voz, que é um misto erótico de timbre e de linguagem, e pode portanto ser, por sua vez, tal como a dicção, a matéria de uma arte: a arte de conduzir o próprio corpo (daí sua importância nos teatros extremo-orientais). Com respeito aos sons da língua, *a escritura em voz alta* não é fonológica, mas fonética. Seu objetivo não é a clareza das mensagens, o teatro das emoções. O que ela procura (numa perspectiva de fruição [gozo]) são os incidentes pulsionais, a linguagem atapetada de pele, um texto em que se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das

⁵⁴⁶ BARTHES. *O prazer do texto*, p.72.

⁵⁴⁷ BARTHES. *O prazer do texto*, p.77.

⁵⁴⁸ Na verdade, há fragmentos do corpo de Varda filmados, quando ela entrega a fotografia e as pedras da praia para o homem nu, o então diretor da revista *Elle*, Fouli Elia. Assim veremos as mãos, os braços com o tecido que os veste, o nariz, a testa e um pouco da franja do cabelo (pintado de preto na ocasião). Mas eu teria chegado a imaginar seu rosto por inteiro, talvez mesmo seu corpo.

⁵⁴⁹ BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 244.

consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não a do sentido, da linguagem. Uma certa arte da melodia pode dar uma ideia desta escritura vocal; mas, como a melodia está morta, é talvez hoje no cinema que a encontraríamos mais facilmente.⁵⁵⁰

Sim. Há esse encontro anunciado por Roland Barthes: a “escritura em voz alta” no cinema, onde encontro todos os filmes *cinescritos* com a voz-off de Agnès Varda. Pois penso que a cineasta toma o som da fala no grau de proximidade que filmou os poros de seu marido, Jacques Demy, em *Jacquot de Nantes*.⁵⁵¹

Basta com efeito que o cinema tome *de muito perto* o som da fala (é em suma a definição generalizada do “grão” da escritura) e faça ouvir na sua materialidade, na sua sensualidade, a respiração, o embrechamento, a polpa dos lábios, toda uma presença do focinho humano (que a voz, que a escritura sejam frescas, flexíveis, lubrificadas, finamente granuladas e vibrantes como o focinho de um animal), para que consiga deportar o significado para muito longe e jogar, por assim dizer, o corpo anônimo do ator em minha orelha: isso granula, isso acaricia, isso raspa, isso corta: isso frui [goza].⁵⁵²

Ponto da *arte de conduzir o próprio corpo*

O corpo vivo é uma forma ininterrupta. Dizer-se que é matéria, pensando vísceras e humores, é uma forma de maledicência, ou de cegueira. Ele é matéria, e só matéria de imagens feita, como quando o medo sobrevém, e o paralisa. O medo vem de si, a paralisia é sua. Estou certa de que o Texto modificou o corpo dos homens.

Maria Gabriela Llansol

Dessa forma, vimos que Roland Barthes, na última página de seu livro *O prazer do texto*, a partir da *escritura em voz alta*, fala de cinema. Gosto de pensar que, desse modo, poderíamos cogitar que anunciasse a *cinescritura* de Agnès Varda. Penso também que, ao falar de cinema, Barthes o faz falando de cinema enquanto texto, pois que é da escritura que se trata. Afinal, o *grão da voz* também é o corpo “na mão que escreve”⁵⁵³. Diante disso, procuro pensar a *escritura em voz alta* pelo ponto onde ler e escrever (escrever com o corpo) se tocam. Por esse ponto, encontraríamos a prática do *grão da voz* de que Barthes nos deu o exemplo com a leitura de seu discurso em 7 de

⁵⁵⁰ BARTHES. *O prazer do texto*, p.77, 78.

⁵⁵¹ VARDA. *Jacquot de Nantes*. 1994.

⁵⁵² BARTHES. *O prazer do texto*, p.78.

⁵⁵³ BARTHES. *O óbvio e obtuso*, p. 244.

janeiro de 1977, que constituía a aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do *College de France*.

Observo, então, que essa prática do *grão da voz* encontra ressonâncias na experiência da *textualidade* de Maria Gabriela Llansol.⁵⁵⁴ O que pode ser visto no depoimento de Augusto Joaquim, a respeito de sua própria experiência com a leitura desses textos, em que, ao sentir falta de uma *vis dramática*, a leitura em voz alta lhe dava apoio instrumental, não para fazê-lo compreender, mas para acompanhar o movimento inaugural da composição do texto, acolhendo sua palavra começante, ao infundir-lhe o paradoxal silêncio da leitura em voz alta, a qual “parece ser o único instrumento capaz de devolver ao texto, e dar a quem ouve, o silêncio em que foi feito.”⁵⁵⁵ Dessa forma, procuro pensar que a *textualidade* pede esta leitura em voz alta: “Ler alto está relacionado com a acústica – ensinou-me Bach –, há ondas e vibrações na sua formação que nunca aparecem escritas. Mas eu não quero uma leitura que seja um recitativo. (3 de Junho de 1978 – Jodoigne)”.⁵⁵⁶

Nesse sentido, penso que essas ondas e vibrações escrevem o corpo na leitura. Mas, claro, não se trataria de leitura que passa pela imposição do recitativo. Procuro pensar a leitura enquanto tomada de posição pelo corpo, também como *encontro inesperado do diverso* – em uma relação erótica, “textual, física (como se diz do acto de amor)”⁵⁵⁷. Recordemos “uma maneira distante de fazer amor: pelos olhos e pela palavra”⁵⁵⁸.

Dessa forma, procuro aproximar a leitura em voz alta, essa prática do *grão de voz*, de uma *figura* que me apareceria como cantora de leitura: *Témia, a rapariga que temia a impostura da língua*. Pelo tom de Témia, escutaria, ao modo ínvio e ardente o que a sabiá de Manoel de Barros não diz, junto a Lucia Castello Branco:

O fato é que os textos de Llansol, estes mesmos que nos ensinam a não ligar excessivamente ao sentido (porque se trata, na maioria das

⁵⁵⁴ Segundo Augusto Joaquim, nas noites de Herbais, Llansol lia alto os textos que escrevera durante o dia. “Muitas vezes, a Maria Gabriela acendia velas pelas casa. Fazia-se silêncio, ainda maior do que o habitual silêncio da aldeia, cães e gatos paravam de mexer, ela lia e eu ouvia”. JOAQUIM. Posfácio. In: LLANSOL. *Causa amante*, p. 167. Nesse sentido, recordo a gravação onde se percebe o “grão da voz” de Maria Gabriela Llansol em sua leitura do prólogo de *O Senhor de Herbais*. O registro encontra-se em um *compact disc* que me foi confiado por Lucia Castello Branco.

⁵⁵⁵ JOAQUIM. Posfácio In: LLANSOL. *Causa amante*, p. 170.

⁵⁵⁶ LLANSOL. *Lisboaleipzig 1* – o encontro inesperado do diverso, p. 11.

⁵⁵⁷ JOAQUIM citado por LLANSOL. *Lisboaleipzig 1* – o encontro inesperado do diverso, p. 143.

⁵⁵⁸ LLANSOL. *O livro das comunidades*, p. 11.

vezes, de impostura da língua), produzem, por seu próprio movimento em direção ao exterior, ao “fora de si”, um suplemento de sentido.

Esse suplemento, no entanto, nada mais realiza que o impossível encontro com o sentido que já havia nas coisas, sentido que, como já nos assinalara o Mestre Caeiro, reside no fato de elas “não terem sentido oculto nenhum”. Pois “as cousas são o único sentido oculto das cousas”.

É assim que se realiza, em seu movimento paradoxal, o *pensamento libidinal*: como um retorno à coisidade da coisa, em que se efetua, num duplo gesto, o que Derrida designaria como o *pas-de-sens*: o sem sentido que é também o passo de sentido.⁵⁵⁹

Poderíamos, então, aproximar “o sem sentido que é também o passo de sentido” do sentido da audição: à escuta de *uma língua sem impostura*?⁵⁶⁰ Perguntando-nos: o que há de coisa, sem sentido oculto, no corpo, no corpo que nos chega à orelha? Esse corpo que, a se dizer com Barthes, conseguiria “deportar o significado para muito longe”⁵⁶¹? Se sim, o *pensamento libidinal* convida à *escritura em voz alta*.

se uma força descritiva chegar a transformar-se numa criança rara, será o texto. Texto-querubim, nunca imaginei que pudesse ler-se em voz alta. Mas é preciso cuidar a leitura, porque a voz — se for incerta no seu deserto — mata, mata a leitura e o texto _____ o tom da voz a não impostura das suas pausas de silêncio _____ é determinante para o cuidado fraterno a ter com as figuras, que estão por detrás de nós, no seu desejo de abrir para si o Ler.

Ler é, então, semelhante a um vagido, e a criança, se for um verdadeiro texto-anjo

_____ cresce _____⁵⁶²

Mencionei essa possibilidade que perscruto no *grão da voz do pensamento libidinal*, porque, no caso de Agnès Varda, trata-se de “uma verdadeira ficção”, na qual, penso, escutar-se-iam ressonâncias de *uma língua sem impostura*, à luz da advertência de Llansol: “Uma ficção não pode ser simples, é o encontro inesperado do diverso.”⁵⁶³ Por essa via, pensemos, não se trataria de uma escolha simples e excludente:

⁵⁵⁹ CASTELLO BRANCO. *Nuvens de pensamento branco*, p. 239.

⁵⁶⁰ Recordemos o encontro na Praia das Maças, onde Llansol dirá à Lucia Castello Branco: “Tudo aquilo que estamos aqui a falar é uma impostura. Mas é possível, em algum momento, atingir a linguagem, a língua sem impostura. É isso que o meu texto quer” (LLANSOL citada por CASTELLO BRANCO. *Encontro com escritoras portuguesas*, p. 108).

⁵⁶¹ BARTHES. *O prazer do texto*, p.78.

⁵⁶² LLANSOL. *Os cantores de leitura*, p. 38.

⁵⁶³ LLANSOL. *Causa amante*, p. 18.

documentário ou ficção. Não. Trata-se de “uma verdadeira ficção”, o que nos abriria a uma outra forma de conhecimento. Algo talvez da ordem da “poética documentária” da qual nos fala François Niney, em *La poétique documentaire comme forme de connaissance*.

Falar de “poética documentária” pode parecer contraditório. A noção de “documento” supõe seu peso de realidade bruta: fato, dado, relatório, prova, demonstração, lugar comum, representações oficiais... Tudo oposto de “poesia”, conhecida geralmente como ornamento (inutilmente belo, belo porque inútil), suplemento de alma gratuito em um mundo oneroso.⁵⁶⁴

Além disso, essa poética documentária vardiana possui a característica, e isso desde o primeiro filme, do convívio estético. Em certo momento essa poética cinematográfica de convívio estético passa a exigir, penso, que se conviva também com a imagem do corpo da cineasta nos filmes – digo exigir, porque vislumbro esse movimento como uma tomada de posição ética: onde se escutaria em francês *peau-éthique*⁵⁶⁵ - a película se torna mais ética com a inclusão desse corpo. Inclusão que não deixa de remarcar o longo convívio através do corpo que envelhece junto à obra – não exatamente à medida que a obra envelhece⁵⁶⁶, mas à medida que essa se faz. O que daria maior materialidade à voz-off. Entretanto, a voz-off, mesmo sem a filmagem do corpo da realizadora, já me soa bastante material; já me soa bastante corporal, no sentido do *grão da voz*, por si só. Isso, uma vez que o tom enunciativo, a primeira pessoa nos filmes que estamos tratando, aproxima essa voz, torna-a íntima do espectador. O que estaria de acordo com o pensamento de Michel Chion a respeito da voz-eu [*voix-je*]: “uma certa maneira de soar e de ocupar o espaço, uma certa proximidade com relação à orelha do espectador, uma certa maneira de investi-lo e de arrastar sua identificação”⁵⁶⁷.

⁵⁶⁴ NINEY citado por SIQUEIRA. *O ensaio e as travessias do cinema documentário*, p. 72.

⁵⁶⁵ Avanço a proposta dessa expressão, a partir de um ensaio de Mireille Brioude, *Varda et l'autoportrait fragmenté: du film à l'exposition*. A ensaísta utiliza para descrever o movimento da filmagem da mão e do braço de Jacques Demy, em *Jacquot de Nantes*, através do subtítulo: “Peau-étique: métamorphoses filmiques et plastiques”. Ainda que se refira à fragilidade, à magreza, ao descarnado do braço de Demy [*étique*], não se pode deixar de escutar um apelo ético [*éthique*]. BRIOUDE. *Varda et l'autoportrait fragmenté: du film à l'exposition*, texto não paginado.

⁵⁶⁶ E essa obra envelhece muito bem, nas visões de Antony Fiant, Roxane Hamery e Éric Thouvenel: “Car, oui, le cinéma d'Agnès Varda vieillit bien et même très bien.” FIANT. HAMERY. THOUVENEL. *Agnès Varda: le cinéma et au-delà*, p. 15.

⁵⁶⁷ CHION citado por MÚRCIA. *Soi et l'autre (Les Glaneurs et la Glaneuse)*, p. 72. Tradução minha, no original: “une certaine manière de sonner et d'occuper l'espace, une certaine proximité par rapport à l'oreille du spectateur, une certaine façon d'investir celui-ci et d'entraîner son identification”.

Nesse sentido, observemos o que se pode escutar a partir do *grão da voz* vardiano em *Os catadores e eu*: “Timbre ligeiramente velado, tom vivo, naturalmente alegre, ausência total de afetação, raridade de entonações de compaixão, eis a materialidade da voz que produz uma presença tão acolhedora e próxima, relutante a toda efusão sentimental.”⁵⁶⁸ Há, assim, uma responsabilidade formal nessa voz-off de Agnès Varda. Essa responsabilidade é aqui evocada a partir da responsabilidade de Maria Gabriela Llansol.

eu, Maria Gabriela Llansol, sou responsável pelo texto que dou a ler,

ser-se humano é evolutivamente um progresso de leitura mas não é um privilégio, nem uma superioridade, nem um dado adquirido,

é um lado
mais legível do que outros para dar continuidade
e orientação à emergência do vivo no seio do universo,

desconhecendo, em cada acto, se este tem sentido _____ se não acabará destruído, e se tudo não foi praticamente em vão _____ o texto é sem promessa e sem garantia;⁵⁶⁹

Poderíamos ver, no excerto acima, de *Onde vais, drama-poesia?*, que há a responsabilidade sem onipotência, nem onisciência, mas através de uma busca, busca de conhecimento: *vejamos aonde nos leva a escrita*. Busca de conhecimento que se dá através de um fazer, no campo da experiência, intensificada pelo convívio estético diário. Responsabilidade que parece se tornar mais evidente com a “entrada da própria autora no que chama de *campo figural*” onde “ela passa a integrar a própria comunidade dos poetas que (...) ela desdiviniza em eus de sua voz e de sua escrita”.⁵⁷⁰

Observemos, então, como também uma busca de conhecimento se faz responsabilidade nas películas éticas de Agnès Varda, a partir de suas palavras em uma entrevista a Hans Ulrich Obrist. Trata-se de uma resposta cujo contexto versa sobre a surpresa da cineasta ao descobrir que 1/4 dos eleitores franceses votaram na extrema direita durante o primeiro turno da eleição presidencial de 21 de abril de 2002.

⁵⁶⁸ MÚRCIA. *Soi et l'autre* (Les Glaneurs et la Glaneuse), p. 72. Tradução minha, no original: “Timbre légèrement voilé, ton vif, facilement enjoué, absence totale d’affectation, rareté des intonations de compassion, voilà pour la matérialité de la voix, qui produit une présence aussi accueillante et proche que rétive à l’efusion sentimentale.”

⁵⁶⁹ LLANSOL. *Onde vais drama-poesia ?*, p. 187,188.

⁵⁷⁰ MACIEL. *A memória das coisas*, p. 137.

Se você me perguntar o que o artista pode fazer, eu respondo: continuar a fazer o que fazemos, no meu caso, fazer cinema com a ideia de partilha. Nunca busquei fazer “um bom negócio”, como se diz. Ou seja, escolher um romance conhecido, atores conhecidos, e fazer um filme que seja programado para “funcionar” – isso eu não sei fazer. Só fiz filmes quando sentia a necessidade real, lancinante por assim dizer, e também, outras vezes, por acaso. Acaso, no sentido em que a minha vida atravessa a vida de outras pessoas, porque eu encontrei pessoas e a partir disso pude fazer alguma coisa.⁵⁷¹

Nessa resposta, destaco a responsabilidade em “fazer cinema com a ideia de partilha” – na travessia das vidas ao acaso dos encontros. O que chamo, a partir do matiz llansoliano, estético convívio. Observemos ainda essa responsabilidade, acorde aos encontros, pelo viés das palavras da realizadora, na sequência do seguinte comentário de Obrist: “Com relação a *Os catadores e eu*, pensei ainda em Robert Musil, que dizia que ‘a arte está sempre onde é menos esperada’”.⁵⁷²

A palavra “arte” deveria ser retirada do vocabulário. É como a palavra “poesia”, é muito perigosa. Quando dizemos que alguém “faz poesia”, um problema já se coloca na associação das duas palavras. A palavra importante é “fazer”. É preciso fazer o que se sabe fazer ou o que se deseja fazer. Se eu faço uma montagem, fazer uma montagem consiste em reunir imagens que eu fiz e buscar uma colagem que terá sentido para mim no momento em que ela está sendo feita. Num filme de ficção tudo está mais ou menos organizado porque há uma história a ser contada, mas quando se faz um documentário, faz-se o que se pode com o que se filmou, previu ou improvisou, de acordo com os encontros que se fazem. Outro dia, no fim de uma feira em Nantes, encontrei uma pessoa com belos cabelos brancos, um velho com uma barba extraordinária, uma espécie de Papai Noel de fantasia. Ele estava agachado, catando uma alcachofra. Cheguei perto dele e perguntei se podia filmá-lo. Filmei como pude, porque havia barulho, carros passando, gente limpando. E em seguida ele se levantou, bruscamente. Filmei como pude. É claro que a montagem ficou difícil, porque não tínhamos boas transições nem bons ângulos, mas paciência. Que sorte ter encontrado esse homem que disse coisas tão bonitas: “Não se pode perder a mão, é preciso catar. Com os governos que se sucedem, quem vai se importar com os pobres?” Essa expressão é formidável: não se pode perder a mão”, como se me tivesse dito: “não se pode parar de filmar.”⁵⁷³

A cena a que a realizadora se refere encontra-se em *Deux ans après*, no capítulo chamado “O homem da alcachofra”. Gosto particularmente dos ângulos dessa filmagem: o homem agachado, a limpar a alcachofra, aponta para um inesperado (ou

⁵⁷¹ VARDA citada por OBRIST. *Entrevistas*, p. 117, 118.

⁵⁷² OBRIST. *Entrevistas*, p. 119.

⁵⁷³ VARDA citada por OBRIST. *Entrevistas*, p. 119, 120.

ingovernável) que a pose não dá. Só foi possível filmá-lo dessa forma devido à autonomia proporcionada pela pequena câmera digital que Varda trazia à mão. A mão que a cineasta não perdeu no momento de um encontro fulgurante.

Nesse encontro, por exemplo, comecei a falar com ele e, antes de ter tempo de chamar alguém – um técnico, um assistente –, comecei a filmar. É essa a liberdade das novas pequenas câmeras. Pude filmar sozinha e imediatamente uma cena pequena e desajeitada. Mas essa pessoa existe, tem belos olhos, um belo cabelo, falou da precariedade, disse algo de magnífico, que me emocionou: “O desperdício é um desrespeito a quem faz.” [...] Gostei desse homem imediatamente, e talvez nunca mais o veja... No trabalho, há essa relação que nos liga às pessoas – é por isso que eu gosto do documentário –, existe admiração, amor pelas pessoas encontradas, e depois elas se tornam temas de filmes, do cinema que outras pessoas vão ver. E será a vez de essas outras pessoas as conhecerem. Se você soubesse o número de cartas que recebi sobre *Os catadores e eu*, cerca de trezentas ou quatrocentas cartas. Porque as pessoas percebem esse afeto, essa vontade de fazer conhecer. É o mesmo que dizer a um amigo: “Uma pessoa incrível vem jantar hoje em minha casa. Venha também, porque gostaria que você a conhecesse.” Isso agrada aos espectadores, pois é como se eu lhes dissesse que eles não podiam deixar de conhecer esse homem que cata alcachofra e que tem belos cabelos.⁵⁷⁴

Assim, o encontro é compartilhado aos espectadores. Entretanto, voltemos à primeira partilha, a primeira partilha de sinceridade – digamos a exposição para se construir a *mise-en-scène* sobre um primeiro pensamento verdadeiro⁵⁷⁵ – o que se dá com o pedido de permissão⁵⁷⁶ para a filmar esse velho homem vegetariano e *squatter*.⁵⁷⁷ Não proponho imaginar a cena antes da cena filmada, mas afirmar que ela existiu e

⁵⁷⁴ VARDA citada por OBRIT. *Entrevistas*, p. 120,121.

⁵⁷⁵ LLANSOL. *Causa amante*, p. 19.

⁵⁷⁶ Observemos que a permissão nem sempre é concedida: “Quando eu me aproximava lentamente dos catadores, alguns deles não queriam falar comigo, não queriam que eu os filmasse. Um deles disse: “Você vai arruinar nosso negócio. Se você divulgar pra todos, eles virão catar as frutas.” Era bem interessante. Alguns não eram agressivos e discutiam os fatos do tema. Eu os respeitei. Se alguém não queria ser filmado, eu não roubaria uma imagem. Somente em uma cena no mercado, de muito longe, ou de costas. Eu quis mostrar aquele gesto, aquele gesto modesto, de pegar coisas no chão.” VARDA citada por ANDERSON. *The Modest Gesture of the Filmmaker*, p. 24. Tradução minha, no original: “When I slowly approached the gleaners, some of them didn’t want me to speak to them, didn’t want me to film. One person said, “You will ruin our business. If you tell everybody, they will come and pick the fruit.” It was so interesting. Some people were not aggressive, but discussed the fact of the subject. I respected them. Is somebody didn’t want to be filmed, I wouldn’t steal an image. Only in one scene in the market, and from very far, or from the back. I wanted to show that gesture, that humble gesture, of picking up things from the ground.”

⁵⁷⁷ Pela delicadeza necessária a essa primeira partilha de sinceridade, observemos com Comolli que: “Os homens reais que atuam nos filmes documentários não são, de modo nenhum, atores profissionais, à mercê de uma produção, de um contrato, de uma ordem. Eles entram em um filme apenas na medida em que assim desejam. Nada os obriga, e nós, cineastas, dependemos de sua boa disposição” (COMOLLI. *Ver e poder*, p. 175).

arriscar dizer que a voz de Varda aí teve tato suficiente para obter a permissão para colher a imagem desse homem. Pois a cineasta diz que gostou imediatamente do homem da alcachofra, e sabemos que ela afirma filmar somente pessoas de que gosta. Com isso procuro apontar para o tato ético da voz da realizadora. Ético em um sentido spinoziano: aquilo que lhe convém, aquilo que aumenta sua força de existir e sua potência de agir. Assim, tento realçar a importância desse cinema de afeto – que talvez sirva ao espectador, se ele reagir ao mesmo modo da cineasta, mas serviu primeiramente à cineasta, fazê-lo, realizá-lo. Daí que sua palavra seja justa – exatamente a que convém ao seu desejo de partilha, sem efusões sentimentais, sem considerações morais – e, viva. O que, talvez, se possa observar, na imediata sequência da entrevista a Obrit, quando este comenta: “Partilhar com os outros...”

Exatamente, estar com uns e partilhá-los com os outros... Tudo é relativo, é claro, pois *Os catadores e eu* não foi um sucesso de bilheteria. Em números, tivemos resultados relativos, nada de especial, mas em termos de impacto, em *feedback*, em termos de retorno de satisfação e emoção, o filme foi maravilhosamente bem recebido. E você não pode imaginar como isso é compensador. Pois, afinal, o que se quer? Que as emoções que sentimos e que, de certo modo, pudemos analisar, incorporar no processo do filme, montagem, mixagem etc. possam entrar diretamente em contato com o espectador. E mesmo quando isso só acontece com uma parte dos espectadores. E em contato também comigo, pois eu me coloquei no filme, de certo modo como catadora, e também como pessoa. Eu disse para mim mesma que não seria possível pedir que todas essas pessoas falassem com sinceridade, se eu própria não fosse sincera. Não seria justo.⁵⁷⁸

Assim, a exemplo do encontro com o homem da alcachofra, procuro pensar: se há encontro na primeira partilha de voz (momento de solicitar a permissão), ele atravessa o filme (segunda partilha da voz – a polifonia, após o processo de montagem e mixagem), e continua no retorno do mútuo: nas centenas de cartas dos telespectadores – as cartas enquanto resposta às vozes partilhadas. Dessa forma, do tato da voz (voz que não foi gravada no filme) ao contato com o espectador, tratar-se-ia de um encontro expandido.⁵⁷⁹ Por isso, arrisquei dizer que, em certo momento, a *cinescritura* passa a exigir o encontro com o corpo da cineasta, não somente através de sua *voz-off*, mas também da filmagem de seu corpo – corpo autorretratado, sim, mas também filmado no flagrante prazer de comer um figo, ou no exercício de não perder a mão a brincar com

⁵⁷⁸ VARDA citada por OBRIT. *Entrevistas*, p. 121.

⁵⁷⁹ Encontro que expande e prolifera no filme seguinte *Deux ans après* e na sua primeira exposição de artes visuais *Patatutopia*, na Bienal de Veneza em 2003.

os caminhões que passam. Um jogo pessoal que não se distingue da arte⁵⁸⁰ – *arte de conduzir o próprio corpo*, diríamos com Barthes, arte de *une glaneuse d'images*, diremos com Varda.

Essa voz-eu, quase sempre fora de campo, toma corpo às vezes no écran, se implicando, “se arriscando” na imagem. A voz não se sobressai à imagem, ela a acompanha, numa vontade de proximidade e subjetivação, arrastando pra lá a fragilização do sujeito. Essa voz, esse corpo tornam-se eles também objetos do olhar da cineasta, objetos filmados, ao mesmo título que os outros objetos, que as outras figuras do filme. A analogia é explícita e dupla. De uma parte através do modesto gesto de catar [*glanage*]: assim como as pessoas que pegam [*glanent*] e recuperam o que a sociedade rejeita, Varda apanha [*glane*] imagens e sons, *souvenirs* que ela recolhe para fazer um filme. De outra parte, através da intenção autorretratista: aparição de seu rosto, de sua mão – pousada sobre o autorretrato de Rembrandt. Por isso, Varda, em vez de permanecer exterior à comunidade que ela constrói, aí se insere em um gesto solidário e generoso, sem para tanto cair na exaltação servil ou no paternalismo complacente.⁵⁸¹

Dessa forma, a voz-off de Varda se abre, sem hierarquia⁵⁸², à polifonia de vozes dos outros catadores, seu *grão da voz* chama o de cada um deles, pois são filmados na singular intensidade de seus corpos: seus acentos, suas dicções, seus ritmos, seus sotaques e seus idioletos sociais. Empreende-se então o início de uma *mise-en-scène*

⁵⁸⁰ “Où s’arrête le jeu? Où commence l’art?” VARDÁ. *Les Glaneurs et la Glaneuse*, 2000.

⁵⁸¹ MÚRCIA. *Soi et l’autre (Les Glaneurs et la Glaneuse)*, p. 72. (Tradução minha). No original: “Cette voix-je, le plus souvent hors champ, prend parfois corps à l’écran, s’impliquant, ‘se risquant’ dans l’image. La voix ne surplombe plus l’image, elle l’accompagne, dans une volonté de proximité et de subjectivisation, entraînant par là la fragilisation du sujet. Cette voix, ce corps deviennent eux aussi objets du regard de la cinéaste, objets filmés, au même titre que les autres objets, que les autres figures du film. L’analogie est explicite et double. D’une part dans le glanage: tout comme les gens qui glanent et récupèrent ce que la société a jeté, Varda glane des images et des sons, des souvenirs qu’elle assemble pour faire un film. D’autre part, dans l’intention auto-portratiste: apparition de son visage, de sa main – posé sur l’autoportrait de Rembrandt. Du coup, Varda, au lieu de demeurer extérieure à la communauté qu’elle construit, s’y insère dans un geste solidaire et généreux, sans pour autant tomber dans l’exaltation servile ou le paternalisme complaisant.”

⁵⁸² A esse respeito, escutemos a cineasta: “Penso que documentário quer dizer ‘real’, que temos que encontrar essas pessoas reais, e deixá-las expressarem o que ela sentem sobre o tema. Quanto mais eu os encontrava, mais eu podia ver que eu não tinha que fazer afirmações. Eles fazem as afirmações; eles explicam o tema melhor que ninguém. Então, não se trata de ter uma ideia sobre o tema e ‘vamos ilustrá-la’. Trata-se de encontrar pessoas reais e descobrir com eles o que eles expressam sobre o tema, construindo o tema através de pessoas reais.” VARDÁ citada por ANDERSON. *The Modest Gesture of the Filmmaker – An Interview with Agnès Varda*, p. 25. (Tradução minha). No original: “I think that documentary means ‘real’, that you have to meet these real people, and let them express what they feel about the subject. The more I met them, the more I could see I had nothing to make as a statement. They make the statement; they explain the subject better than anybody. So it’s not like having an idea about a subject and ‘let’s illustrate it’. It’s meeting real people and discovering with them what they express about the subject, building the subject through real people.”

(que receberá o tratamento mais acabado, escritural, dramaturgico, na montagem), a partir da filmagem pelo acolhimento do outro: quando filmar é colocar-se à escuta.

Colocar-se à escuta da fala das pessoas, aquelas que nos propomos a filmar, no momento mesmo da filmagem, escutá-las, sugerir-lhes que se coloquem a partir disso, do fato bem simples de que há escuta. A câmera escuta. Que eles atuem, então, a partir de suas próprias palavras, ouvidas por nós, aceitas, acolhidas, captadas. Não as minhas palavras, mas as deles, e quanto a isso ninguém se engana. Sabe-se bem, muito bem, de quem são as palavras, a quem pertencem. Certeza. O reconhecimento de uma justeza. “As minhas palavras, as suas” – não é a mesma coisa. A partir dessa apropriação, o trabalho se constrói. Aqueles que filmamos são, antes de tudo, tomados em suas palavras, e é com essas palavras, com a língua e com a fala deles, que eles se sabem apreendidos pela câmera. Tomada de imagens, sim, que é vivida como uma tomada de linguagem. Blocos são tomados. Aquele que é filmado da blocos. Já estamos no terreno da colocação em forma, em cena, da dramaturgia: ela decupa os blocos.⁵⁸³

Assim, com a linguagem do outro constrói-se uma escritura fílmica. Tal escrita, em *Os catadores e eu*, deixaria entrever essa comunidade dos que se beneficiam com os restos. Talvez pudéssemos ver que as imagens aí se inserem enquanto restos dos corpos encontrados (escutados, enquanto filmados), incluindo-se o de Varda, por exemplo, nos autorretratos. Como aquele apresentado, tendo por fundo a enorme pilha de batatas sem categoria padrão, descartada pelo caminhão, e que anunciaria que, com relação à batata, para Varda, tratar-se-á de um “*affaire de coeur*”: “*J’ai entrepris cet exercice périlleux: filmer d’une main mon autre main qui glanait des patates en forme de coeur.*”⁵⁸⁴ Ou como aquele outro em que pousa a mão no autorretrato de Rembrandt, “*C’est-à-dire, c’est ça mon projet. Filmer d’une main mon autre main. Rentrer dans l’horreur. Je trouve ça extraordinaire. J’ai l’impression que je suis une bête. C’est pire, je suis une bête que je ne connais pas.*”⁵⁸⁵ Desses dois autorretratos, um com a mão em movimento de catar e o outro com a mão pousada – “*Mais c’est la même chose en fait. C’est toujours un autoportrait.*”⁵⁸⁶ – poderia se ter a impressão de que anunciam o conselho que Varda, dois anos depois, receberá do homem da alcachofra: “*J’essaie de pas perdre la main, comme on dit.*”⁵⁸⁷ Pois a cineasta não perde a mão, não para de filmar.

⁵⁸³ COMOLLI. *Ver e poder*, p. 55.

⁵⁸⁴ VARDA. *Les Glaneurs et la Glaneuse*, 2000.

⁵⁸⁵ VARDA. *Les Glaneurs et la Glaneuse*, 2000.

⁵⁸⁶ VARDA. *Les Glaneurs et la Glaneuse*, 2000.

⁵⁸⁷ VARDA. *Deux ans après*, 2002.

Entretanto, tanto caminha a cineasta – viva⁵⁸⁸ que se encontra na rota dos encontros –, que diria que ela não perde também o pé, concentrada “apenas na leveza e na firmeza do pé que sintetiza o caminho”.⁵⁸⁹

Ponto de fricção com o real

Eu me expresso com o que tenho. Contrariamente ao que ouvimos com frequência, a primeira pessoa no cinema é um sinal de humildade: ‘tudo o que posso lhes oferecer sou eu.’

Chris Marker

afectos, laços humanos, expectativas, perfis de pensamento tudo passa pelo crivo intransigente da noite, até que se atinja _____
se houver algo que resista à devastação interrogativa

_____ a base da espiral sobre que giram os destinos dispersos de mi- nha vida,
todas essas coisas que dizem *eu* a falar de mim, como se o seu corpo não recebesse, todos os dias, ordem de morrer.

Maria Gabriela Llansol

A experiência de Agnès Varda com o cinema parece passar, de fato, pelos encontros. Encontros que decorrem do convívio pessoal da cineasta. Nesse sentido, ela conta, em uma entrevista, que seus primeiros filmes em Los Angeles surgiram do fato de acompanhar Jacques Demy, quando *Os guarda-chuvas do amor* foi indicado ao Oscar em 1967; e também que a possibilidade de filmar seus vizinhos da rua Daguerre, nos anos de 1974 e 1975 em *Daguerreotypes*, acompanha a circunstância de precisar à época dispensar cuidados maternos a Mathieu Demy, então com três anos. A partir disso, comenta: “Tudo isso nos mostra que o acaso da vida privada, o acaso dos encontros determinam também o que fazemos”.⁵⁹⁰ É o que tenho procurado sublinhar aqui enquanto uma estética cinematográfica da proximidade dos acontecimentos pessoais: estético convívio. Estético convívio que atravessa a autobiografia, como a cineasta esclarece, frente ao comentário do entrevistador que alude a uma possibilidade de uma corrente entre vida e inspiração:

⁵⁸⁸ Agnès Varda diz, em uma entrevista, a respeito de *Os catadores e eu*: “*Making a film like this is a way of living.*” Varda citada por ANDERSON. *The Modest Gesture of the Filmmaker – An Interview with Agnès Varda*, p. 26.

⁵⁸⁹ LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 15.

⁵⁹⁰ Varda citada por OBRIT. *Entrevistas*, p. 118.

É isso, uma corrente de coisas verdadeiras ou não, vividas ou não. É mais leve do que uma corrente, são fios entre a criação e a realidade da própria vida. Eu não sou a favor do “tudo autobiográfico”, contar a infância ou a vida diária. Não tenho vontade de fazer cinema autobiográfico. Tenho vontade de fazer um cinema em que eu exista dentro do filme, e principalmente quando é um filme sobre os outros. No meu último filme (*Os catadores e eu*), apareço um pouco, meu cabelo, minhas mãos... e faço comentários no presente.⁵⁹¹

Assim, esse cinema parece não se afastar do cinema documentário e nem tampouco do convívio da cineasta, que proporciona a criação à medida do atrito com “a realidade da própria vida”. Dessa forma, essa ilusão da transparência fundamentar-se-ia não no verdadeiro – a representação da verdade (o que negaria a verdade da representação) –, mas na verdade do artifício. Pois há toda uma elaboração em jogo, elaboração acurada em um fazer de longa data, e que dá forma ao filme, principalmente no momento do processo da montagem e da mixagem, por meio dos “fios entre a criação e a realidade da própria vida.”

Quando me refiro à verdade do artifício, pensando nas artes plásticas enquanto campo privilegiado pela *cinescritura* nos filmes que abordamos (recordemos também que Varda estudou na Escola do Louvre), procuro apontar para um certo desnudamento da representação. Como penso existir esse desnudamento, por exemplo, com relação às Belas Artes, na série de pinturas de René Magritte, intitulada “A condição humana”, em que a presença das bordas do quadro sobreposto à paisagem questiona a representação direta da paisagem.⁵⁹² Dessa forma, procuro me aproximar de uma questão que, a meu ver, tangencia a proximidade entre ética e estética, e que se torna relevante, ao levarmos em conta, com Maria Gabriela Llansol, que “é a leitura que se demora infinitamente a desprender-se dos corpos”.⁵⁹³

Essa questão é desenvolvida por Francis Wolff, em seu ensaio “O poder das imagens”, onde o autor nos adverte sobre o que chama de “ilusão imaginária”: o “mais perigoso poder da imagem” seria “fazer crer que ela não é uma imagem, fazer-se esquecer como imagem”.⁵⁹⁴ – nesse sentido, a imagem religiosa desempenharia ao longo dos séculos um papel preponderante. Segundo o autor, estaríamos vivendo um

⁵⁹¹ VARDA citada por OBRIT. *Entrevistas*, p. 119.

⁵⁹² Devo essa consideração às questões levantadas na disciplina do Professor Ram Avraham Mandil, “O real e a realidade nas artes: literatura, pintura, cinema”, disciplina ministrada na FALE/UFMG, durante o segundo semestre de 2014.

⁵⁹³ LLANSOL. *O sexo de ler*, p. 11.

⁵⁹⁴ WOLFF, Francis. *Por trás do espetáculo: o poder das imagens*, p. 43.

recrudescimento desse poder perigoso da imagem em nossa contemporaneidade laica, quando a imensa maioria das imagens não é mais ordenada pela religião, mas está às ordens da ilusão de “um puro produto direto da realidade”:

Pois as imagens estão uma vez mais abandonadas a si mesmas, a seu próprio poder de representar, e criam a ilusão fundamental de *não representar*, de não ser imagens fabricadas, de ser o simples reflexo, transparente, aquilo que elas mostram, de emanar diretamente, imediatamente, daquilo que elas representam, de ser o puro produto direto da realidade, como outrora acreditávamos que emanavam diretamente dos deuses que representavam. O mais perigoso poder da imagem é fazer crer que ela não é uma imagem, fazer-se esquecer como imagem. Antes da arte [antes do séc. XIV], olhávamos para o ícone e acreditávamos ver o próprio deus, diretamente, sem representação. Depois da arte [depois do fim do “casamento da imagem e da arte”], olhamos para a televisão e cremos ver a própria realidade, diretamente, sem representação. A causa está ausente, o trabalho de produção da imagem não é mais visto na imagem, a imagem não pode ser vista como imagem. Diante dessas imagens ao vivo e em tempo real, atravessamos a tela, no real registrado, a representação é negada como representação, como diante do olhar de Cristo. Não pretendemos mais, ao pintar os deuses, que eles próprios se tornem visíveis, em pessoa, mas continuamos pretendendo, ao filmar o mundo, que ele se torne visível em carne e osso. Mas, nos dois casos, o céu ou a terra, há homens que criam as imagens, por inteiro, um homem que escolhe seu enquadramento, suas cores, que seleciona o que vai mostrar e o que vai esconder.⁵⁹⁵

Entretanto, para vislumbrarmos esse momento atual de proliferação das imagens transparentes, em que “a representação é negada como representação”, é importante que consideremos quatro pontos específicos. Assim, primeiro, é necessário observarmos que o autor conceitua a imagem pelo seu atributo representativo: “Toda imagem é uma imagem *de* alguma coisa.”⁵⁹⁶ – dessa forma, a abstração, as pinturas de, por exemplo, Pollock, Rothko, Newman, não são consideradas imagem. Em segundo lugar, é importante notar que a imagem, assim como a linguagem, é uma distinção do ser humano: “O que os animais não compreendem, o que eles ainda menos podem fazer, mas que todos os homens, de todas as civilizações humanas, podem compreender e fazer são os símbolos linguísticos e as imagens.”⁵⁹⁷ Além desses dois pontos, é preciso discriminar que a religião monoteísta cristã (que, enquanto doutrina monoteísta, teria vindo suprimir a prática da fabricação e do culto das imagens das religiões pagãs), ao

⁵⁹⁵ WOLFF, Francis. Por trás do espetáculo: o poder das imagens. p. 43,44.

⁵⁹⁶ WOLFF, Francis. Por trás do espetáculo: o poder das imagens. p. 21.

⁵⁹⁷ WOLFF, Francis. Por trás do espetáculo: o poder das imagens. p. 24,

contrário das religiões monoteístas judaica e islâmica, acabou por se constituir, desde o segundo concílio de Nicéia no século VIII, como iconófila, ou seja, a favor das imagens. Tal iconofilia, que será combatida pela Reforma no século XVI, é acolhida no seio do catolicismo justamente a partir do mistério da encarnação de Cristo, mistério que se encontraria no cerne da reprodução do próprio “mecanismo” das imagens.⁵⁹⁸ E, por último, não podemos deixar de levar em conta qual seria o período na arte do ocidente, a que o ensaísta se refere como “o casamento da arte com a imagem”. Tal período se iniciaria a partir de quando se teria passado a ver as imagens dos santos, da Virgem e de Cristo, ou seja, quando as imagens teriam começado a se tornar mais opacas: “Esse dia, lá pelo século XIV, é o do nascimento da arte, é o momento em que as imagens se tornam artísticas, ou, se preferirmos, o momento em que a arte se apoderou das imagens”.⁵⁹⁹ Esse apoderamento da imagem pela arte, que restringiria o poder das imagens, o restringe porque dá a ver, juntamente com a imagem, elementos de sua produção, sejam estes históricos ou estilísticos. Nesse sentido, Franz Wolff destaca três fenômenos interligados que teriam sido fundamentais para essa junção entre arte e imagem: as cenas pintadas tornar-se-iam menos hieráticas, mais humanas, mais tocantes no que condiz à emoção; o artesão daria lugar ao autor com suas obras únicas, cujas assinaturas seriam absolutamente relevantes. Eis o momento do nascimento dos

⁵⁹⁸ “É certo que o nascimento do monoteísmo é marcado pela luta contra o culto das imagens. A realidade absoluta, o além, o Deus bíblico são puras palavras. Deus é transcendente, inteiramente diferente dos homens e dos vivos, sem figura sensível. Daí a proibição das imagens no segundo mandamento. Entretanto, tudo muda com o cristianismo, porque Cristo é Deus, mas é também um homem visível. ‘Jesus lhe disse: Aquele que me viu viu o Pai’ (João, XIV, 8-9). E Paulo, na Epístola aos Colossenses (I, 15-20), vai ainda mais longe: ‘O Filho é a imagem do Deus invisível’. Desde então, toda a história das imagens no Ocidente confunde-se com as diferentes interpretações possíveis dessas palavras. Daí a luta sangrenta, e secular, entre iconófilos e iconoclastas, os que aceitam as imagens sagradas e aqueles que as destroem como profanas, uns e outros se tratando mutuamente de idólatras. Após diversos concílios iconoclastas, o Segundo Concílio de Nicéia, em 787, decide em favor das imagens, mas o debate perpetua-se ainda até o Cisma entre a Igreja do Ocidente e a do Oriente, em torno da questão dos ícones; e continuará até a época clássica, com Calvino, novo iconoclasta, que acusará a Igreja de ser retrógrada, idólatra, com seu culto às imagens da Virgem e dos santos. Como já observamos, se a questão das imagens é central na história do cristianismo, já que as duas outras grandes religiões monoteístas (judaísmo e islamismo) pura e simplesmente rejeitaram as imagens divinas, e por consequência as imagens sagradas em geral, e mesmo toda forma de figuração profana, dito de outra forma, todas as imagens, é porque o mistério da Encarnação (que é o fundamento do cristianismo) reproduz o mistério, ou melhor, o mecanismo da imagem. Cristo é o Deus-Homem, é Verbo e Carne ao mesmo tempo. é o Filho visível do Pai invisível, duas naturezas em uma só pessoa, como a própria imagem – como toda imagem, qualquer que seja. Um quadro tem todas as propriedades da matéria graças à qual ele representa, e ao mesmo tempo todas as propriedades da ideia que ele representa. Eis por que, no Ocidente também, para o cristianismo, e não somente nas religiões primitivas ou orientais, a imagem por excelência é a imagem sagrada, e a imagem sagrada está no centro de todas as manifestações religiosas, pelo menos em países católicos (e não protestantes)”. WOLFF. Por trás do espetáculo: o poder das imagens, p. 35-36.

⁵⁹⁹ WOLFF. Por trás do espetáculo: o poder das imagens, p. 39.

do nascimento dos artistas e, com eles, da história da arte: “Doravante, um quadro se inscreverá na história da arte, cada artista pintará não apenas em função do “tema” que lhe é encomendado, mas imprimirá nele seu próprio estilo, que definirá em relação a seus predecessores, [...]”;⁶⁰⁰ e, por fim, a mudança do modo de representação, o qual, desde então, se daria pela perspectiva geométrica, a qual inverte o ponto de vista fixo imposto pela representação do ícone religioso. “O ponto de vista fixo é o olho do espectador, quer dizer, efetivamente o do próprio pintor, e não mais o olho de Cristo ou do santo; [...]. Doravante, o verdadeiro olhar é o do homem sobre a imagem, não mais o da imagem sobre o homem”.⁶⁰¹ Esse seria o início do “casamento da arte com a imagem”, porém tal casamento chegaria ao fim, sete séculos depois.

Um dia, no entanto, na história do Ocidente, o casamento da imagem e da arte, que havia durado sete séculos, terminou. Cada um dos dois tomou seu caminho solitário, a imagem de um lado, a arte do outro. Como se passou isso? Foi fruto de três fenômenos históricos, quase simétricos aos precedentes. Assinalemos de início o fim da perspectiva e das leis da representação clássica, com Cézanne e, depois, com o cubismo. A seguir, sobretudo, o surgimento de uma técnica e de um procedimento automático de produzir imagens da realidade, tão fáceis, tão semelhantes, a fotografia, que teve duas consequências: de um lado, a dúvida em todos os grandes artistas sobre o valor das imagens enquanto tais (para que tentar reproduzir o real, que parece reproduzir-se tão facilmente sozinho?); de outro, o desaparecimento dos mercados da pequena pintura, do retrato pessoal ou familiar, que doravante será obra do fotógrafo, e do pintor paisagista, devido ao desenvolvimento do cartão-postal, no fim do século XIX. Enfim, o terceiro fenômeno, um pouco mais tardio, no início do século XX, e que assinala definitivamente o divórcio entre a arte e a imagem: o nascimento da abstração, com Kandinsky, Mondrian e Malevitch, os quais proclamam que a arte, a grande pintura, deve deixar de ser representativa.⁶⁰²

Assim, seria devido aos três fenômenos acima arrolados – o fim da perspectiva, o advento da fotografia e o nascimento da abstração – que a arte teria se afastado da imagem. Em decorrência desse afastamento, segundo Francis Wolff, “acabamos nos encontrando, *mutatis mutandis*, na mesma situação que a de antes da época da arte”, quando as imagens eram consagradas a um uso religioso, e dessa forma, “quando as imagens eram feitas de maneira estereotipada, com o único intuito de representar, com a

⁶⁰⁰ WOLFF. Por trás do espetáculo: o poder das imagens, p. 40.

⁶⁰¹ WOLFF. Por trás do espetáculo: o poder das imagens, p. 40-41.

⁶⁰² WOLFF. Por trás do espetáculo: o poder das imagens, p. 41-42.

mesma consequência, a transparência das imagens e a ilusão imaginária”.⁶⁰³ Entretanto, “as imagens hoje são produzidas em uma escala infinitamente maior, invasora, que na Idade Média”⁶⁰⁴ – em fluxo e em volume que as banalizam, mas não deixam de orientá-las para *a sociedade do espetáculo*, conforme Guy Debord denominou. Nesse sentido, é importante remarcar que o ensaísta buscou sondar as imagens, *por trás do espetáculo*, afirmando não crer, “na verdade, que elas [as imagens] tenham *mais* poder hoje do que no século XIX, na Antiguidade ou na Pré-História.”⁶⁰⁵ – uma vez que o poder seria o de não se fazer ver enquanto imagem, de não se fazer ver enquanto construção, representação: de negar o trabalho da representação. Entretanto, o ensaio se conclui abrindo a possibilidade de que se veja a opacidade nas imagens. Possibilidade conferida à responsabilidade de alguns artistas cujas obras permitiriam ver “a imagem na imagem”.

Às vezes, só a presença de um artista atrás da imagem tem o poder de mostrar a imagem na imagem, de nos mostrar ao mesmo tempo hoje no cinema como outrora na pintura, a realidade representada e a realidade da representação, de nos emocionar ao mesmo tempo pelo que mostra do real e pela imagem do real que nos mostra. No retrato de Descartes feito por Franz Hals, reconhecemos Descartes, reconhecemos Franz Hals, para nosso maior prazer e para a glória da imagem e da arte. Mas ocorre a mesma coisa hoje em dia. Em *Buena Vista Social Club*, reconhecemos ao mesmo tempo, para nosso maior prazer, o retrato do músico cubano Compay Segundo e o estilo do cineasta alemão Wim Wenders. Como outrora Ticiano, Vermeer ou Velázquez, os grandes artistas da imagem de hoje, como Eisenstein, Glauber Rocha, Lars von Trier ou Kiarostami, podem nos emocionar ao mesmo tempo, e na mesma imagem, pelo tema representado e por seu modo de representação. Este é o destino que desejamos a todas as imagens: um estilo que as faça ser vistas como imagens. Então, a questão não é “menos imagens!” Ou “mais imagens!” Mas menos imagens “transparentes” que pretendam mostrar o real escondendo-se! Mais imagens “opacas” por meio das quais possamos conhecer uma realidade única e reconhecer uma imagem única.⁶⁰⁶

Penso que outro não é o caminho aberto pela *cinescritura*. Por essa via, a presença da cineasta revela-se decisiva para tornar a imagem opaca em seus filmes, para fazer reconhecer seu estilo de artista – como refere Francis Wolff a respeito da lista de diretores arrolada acima. Assim Varda refere-se a si mesma: “No cinema, o estilo é a

⁶⁰³ WOLFF. Por trás do espetáculo: o poder das imagens, p. 45.

⁶⁰⁴ WOLFF. Por trás do espetáculo: o poder das imagens, p. 45.

⁶⁰⁵ WOLFF. Por trás do espetáculo: o poder das imagens, p. 17.

⁶⁰⁶ WOLFF. Por trás do espetáculo: o poder das imagens, p. 44-45.

cinescritura.⁶⁰⁷ Porém, sua presença não se limita ao detrás da imagem. É justamente na imagem, na frente da câmera que filma, que Varda traria, a meu ver, ainda mais opacidade à imagem de *Os catadores e eu*. Digo ainda mais opacidade, porque penso que já há opacidade através de outros aspectos, dentre os quais, por exemplo, o *mise-en-scène* teatral (um tom lúdico que abala a seriedade de um discurso terminante), o que poderia ser visto na cena do advogado togado, segurando o código civil filmado em uma plantação de repolhos. Essa cena desloca o peso da lei, ao mesmo tempo que não anula sua existência, mas faz a lei conviver esteticamente no discurso do filme: há o acolhimento dessa palavra legal, porém com o tratamento da *cinescritura*. Tratamento que acolhe também a beleza da paisagem⁶⁰⁸ onde se insere o campo de repolhos, filmada, tal qual o advogado, naquele momento lá, pela câmera da realizadora, em sua *inscrição verdadeira*.⁶⁰⁹

A inscrição verdadeira concerne à duração partilhada entre quem filma e quem é filmado, de tal modo que o tempo do filme se compõe com o tempo do mundo, que sempre deixa seu vestígio nas imagens, nos sons e nas falas. Se o documentário não perde sua diferença para com a ficção é justamente porque “um filme é feito de brechas por onde sopra o vento do real, a corrente de ar do inconsciente”. O real, aqui, refere-se tanto ao referente (apanhado em sua dimensão espacial e temporal) quanto à noção lacaniana. Comolli insistirá que a potência do filme documentário consiste justamente nessa sua dificuldade convertida em virtude: “O cinema, na sua versão documentária, traz de volta o real como aquilo que, filmado, não é totalmente filmável, excesso ou falta, transbordamento ou limite – lacunas ou contornos que logo nos são dados para que os sintamos, os experimentemos, os pensemos.” Evidentemente, se o documentário convoca o real dessa maneira, ele não desconhece o quanto toda representação é obra de linguagem e nem ignora o fato de que os signos jamais se fundem ao real, por mais intensa que seja a força acontecimental com que ele vem cindir a cena filmada.⁶¹⁰

Dessa forma, pela via do documentário, talvez pudéssemos ver mais imagens opacas sob o risco do real, conforme a afirmação de Jean-Louis Comolli citada acima.

⁶⁰⁷ VARDA. *Varda par Agnès*, p. 226.

⁶⁰⁸ Aponto para “A boa nova anunciada à natureza”, onde lemos que: “Sempre que avança ao seu encontro sob a forma de Beleza, o que têm de mais verdadeiro, deveriam acolhê-lo com gratidão porque precisam do sexo da paisagem, fonte única de toda a Beleza.” LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 45.

⁶⁰⁹ Recordemos, com Comolli, que o momento presente em que a cena foi filmada é “a única suposição de verdade possível no cinema. Filmando o que acontece *em sua presença* (diante ou atrás dela, pouco importa, mas *com* ela), a máquina cinematográfica *filma sempre no presente*” (COMOLLI. *Ver e poder*, p. 226).

⁶¹⁰ CAIXETA; GUIMARÃES. Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente, p. 44.

Procuremos arejar esse risco, a ver com Barthes “a inadequação fundamental da linguagem ao real”⁶¹¹, para pensar que diante dessa impossibilidade há a opacidade do artifício. Por isso referi à verdade do artifício, no caso de Varda, verdade que atravessa as escolhas feitas⁶¹² para dar forma ao filme e colocar em cena a *inscrição verdadeira*.

Ponto do gesto modesto que se conta

se a arte possui uma história,
as imagens possuem sobrevivências

Georges Didi-Huberman

O mutante é o fora-de-série,
que traz a série consigo.

Maria Gabriela Llansol

Verdade do artifício: “Onde termina o jogo, onde começa a arte?”⁶¹³ E a realizadora se faz partícipe do jogo que propõe, em *Os catadores e eu*: torna-se uma *glaneuse d’images*, por detrás e nas imagens, o que me faz vê-las como imagens opacas. Nesse sentido, considero emblemática a cena do filme que nos mostra o museu de Arras, onde a cineasta posa ao lado do quadro de Jules Breton, *La Glaneuse*, a mimetizar o gesto da imagem pictórica.

Entretanto, antes de chegarmos a esse gesto, a esse quadro, a essa cena, precisaremos perscrutar os três encontros prévios, ou três achados, que permitiriam à realizadora fazer o filme, que a motivariam a filmar os catadores. Em primeiro lugar há o gesto dos catadores de hoje em dia, o movimento de se abaixar para recolher o que sobra de alimentos após o encerramento das vendas na feira de rua, ou mercado ao ar livre.⁶¹⁴ Há também o encontro da cineasta com a câmera digital portátil (*Sony DV CAM DSR 300*), que impulsiona o terceiro achado: filmar seu próprio corpo enquanto matéria documental, em sua “potência de convicção”.⁶¹⁵

⁶¹¹ BARTHES. *Aula*, p. 23.

⁶¹² “[...] filmar, cortar, montar – escrever, em suma – é, evidentemente, manipular, orientar, escolher, determinar, em resumo interpretar uma realidade que nunca se apresenta a nós como ‘inocente’ ou ‘pura’, a não ser que assim a fantasiemos. Como os filmes de ficção, os documentários são colocados em cena” (COMOLLI. *Ver e poder*, p. 262).

⁶¹³ VARDÁ. *Os catadores e eu*, 2000.

⁶¹⁴ “There were three things. The first one was noticing the motion of these people bending in the open market.” VARDÁ citada por ANDERSON. *The Modest Gesture of the Filmmaker*, p. 24.

⁶¹⁵ Pois a cineasta se coloca em cena como os catadores que filma: “Esses homens e essas mulheres, seres reais tomados na relação filmada, nela irão manifestar (é o que convém esperar) toda sua

Eu tinha a sensação de que essa câmera me traria de volta aos meus primeiros curtas que fiz em 1957 e 1958. Eu me sentia livre nesse tempo. Com essa nova câmera digital, eu sentia que poderia filmar a mim mesma, envolvida como uma realizadora. [...] Depois, eu percebi que eu demandava tanto que essas pessoas se revelassem a si mesmas, que falassem comigo, que fossem honestas comigo, que eu deveria revelar alguma coisa minha também. Apesar de não ser uma catadora [*gleaner*] – eu não era pobre, eu tinha o bastante pra comer – havia outro tipo de coleta [*gleaning*], a coleta [*gleaning*] artística. Recolher ideias, recolher imagens, recolher emoções das outras pessoas, e, fazer isso dentro do filme. Porque eu estava também em um ponto de virada de idade [Varda completou setenta anos em 1998], Eu pensei que isso podia ser mencionado de alguma forma. [...] Para este filme [...] eu posso mostrar minha mão, ou meu cabelo, mas trata-se de minha percepção de minha idade como uma coisa subjetiva. É agradável e o filme mostra isso. Posso me sentir bem infantil quando brinco com os caminhões.⁶¹⁶

Assim, o encontro com o instrumento de registro, a câmera leve, leva à possibilidade da cineasta revelar-se e se colocar em cena no filme. Entretanto, essa possibilidade decorre também do convívio com os catadores, da vontade de partilha dessa sinceridade. Além disso, a possibilidade advém também do fato de a cineasta ter atingido uma idade avançada, e do desejo de fazer esse registro – de forma livre, leve, tal como poderia se sentir em seus primeiros trabalhos de curta-metragem, quando não tinha ainda 30 anos de idade. É curiosa a presença de vários tempos mencionados no depoimento acima. Extratos de tempo atravessados em um exercício perigoso: filmar com uma mão a outra mão a recolher caminhões. Perigoso exercício de ir, estar na estrada, e devir criança. Como se nos fosse mostrada uma impureza no tempo, suposto contínuo, da história de vida da artista.

singularidade: o que faz que um corpo, uma palavra, uma subjetividade se tornem em relação ao cinema (e talvez apenas a ele) únicos, insubstituíveis, não reproduzíveis (a não ser pelos meios mecânicos, laboratórios, cópias, projeções). O milagre terá acontecido: filmado, o corpo atinge uma potência de convicção, uma beleza que o corpo não filmado não conhece. Melhor que o teatro e a pintura, o cinema expõe o corpo humano em todos os seus estados: verdade (crueldade) da tomada cinematográfica, como não filmar a passagem do tempo nos corpos?” (COMOLLI. *Ver e poder*, p. 175-176).

⁶¹⁶ VARDA citada por ANDERSON. *The Modest Gesture of the Filmmaker*, p. 24. Tradução minha. No original: “I had the feeling that this is the camera that would bring me back to the early short films I made in 1957 and 1958. I felt free at that time. With the new digital camera, I felt I could film myself, get involved as a filmmaker. (...) Later on, I felt that I was asking so much of these people to reveal themselves, to speak to me, to be honest with me, that I should reveal something of myself, too. I felt that although I’m not a gleaner – I’m not poor, I have enough to eat – there’s another kind of gleaner, which is artistic gleaner. You pick ideas, you pick images, you pick emotions from other people, and then you make it into a film. Because I was also at a turn of age [Varda turned seventy in 1998], I thought it should be mentioned somehow. (...) I can show my hand, or my hair, but then it is my perception of my aging as a subjective thing. It’s joyful and it shows in the film. I can feel very childish when I play with the trucks.”

Por essa via, retornemos ao primeiro gesto, aquele de se abaixar, sem se rebaixar, como diz a letra do *Rap de récup*. Vejamos esse gesto que a cineasta chama de modesto em contraponto ao gesto augusto do sementeiro, segundo um ditado francês.⁶¹⁷ Esse gesto modesto é inventariado no filme em várias obras pictóricas – sendo a principal delas o quadro de 1857 pintado por Jules Breton, *Des glaneuses*. Esse inventário imagético apresenta também imagens cinematográficas do início do século sobre catadoras de então. Além disso, a cineasta recolhe depoimentos de diversas pessoas que não mais fazem o gesto, mas já o teriam feito quando bem mais jovens. O primeiro desses depoimentos é dado por uma senhora ao lado de seu cão, a qual nos diz que “*Glaner c’est l’esprit d’antan.*” e que interpreta o gesto, no sentido teatral, enquanto vemos alternarem-se as cenas do inventário imagético. Sabemos, então, que o gesto, modesto e antigo, descreve uma atividade preponderantemente feminina, coletiva e rural.



Figura 9 – Detalhe do quadro de François Breton – *Des glaneuses*, 1857.

Esse mesmo gesto, inventariado nas obras de arte, é redescoberto pelo olhar da cineasta no movimento dos catadores atuais. A diretora observa que apesar da imutabilidade do gesto, a sua prática muda na atualidade, deixa de ser exclusiva a um grupo de mulheres, torna-se solitária, e é encontrada, tanto no campo, quanto na cidade. Assim, ouviremos sua voz-off: “*Si le glanage est d’un autre âge, le geste est inchangé*

⁶¹⁷ “In France, we have a saying: “le geste auguste de semailleur [the majestic gesture of the sower].” That’s why I spoke in the film about le geste modeste de glaneur.” VARDÁ citada por ANDERSON. *The Modest Gesture of the Filmmaker*, p. 25.

dans notre société que mange à satiété.”, ou: “*A la ville comme à la campagne, hier comme aujourd’hui, c’est toujours le même geste modeste de glaner.*”⁶¹⁸

Dessa forma, Varda nos fala desse primeiro encontro prévio à configuração do filme, a redescoberta do gesto modesto do catador na atualidade. Entretanto, quando a diretora começa a filmar esse gesto – e trata-se das únicas tomadas feitas sem a autorização dos catadores –, esse gesto é colocado em imagem, e passa a sobreviver no filme. Esse movimento de revelar o gesto antigo presente na cena filmada – presente em uma imagem atual, penso, poderia se aproximar, talvez enquanto uma ilustração, do conceito da *Nachleben* de Aby Warburg.

A forma sobrevivente, no sentido de Warburg, não sobrevive triunfalmente à morte de suas concorrentes. Ao contrário, ela sobrevive, em termos sintomais e fantasmais, *à sua própria morte*: desaparece num ponto da história, reaparece muito mais tarde num momento em que talvez não fosse esperada, tendo sobrevivido, por conseguinte, no limbo ainda mal definido de uma “memória coletiva”.⁶¹⁹

Por essa ótica, Agnès Varda *cinescreveria* um documentário a partir da sobrevivência da imagem antiga de um gesto, o qual, ao ser incorporado pela cineasta, inscreveria também a imagem de seu filme no *tempo fantasmal das sobrevivências*.⁶²⁰

⁶¹⁸ VARDA. *Les Glaneurs et la Glaneuse*, 2000.

⁶¹⁹ DIDI-HUBERMAN. *A imagem sobrevivente*, p. 55.

⁶²⁰ DIDI-HUBERMAN. *A imagem sobrevivente*, p. 44.



Figura 10 – Fotograma de *Les Glaneurs et la Glaneuse*. Agnès Varda, 2000.

Então, vejamos a importância do achado da cineasta: um gesto, uma imagem. Imagem fixa na pintura, imagem em movimento no filme: gesto em andamento, dir-se-ia, como a própria cineasta. Pelo artifício da cineasta, a forma pictural reconectada à forma filmada, o filme se aproximaria da *Nachleben* de Aby Warburg.

Assim é o conceito de *Nachleben*, central no pensamento warburgiano, mas que prevalece igualmente no cinema, podendo ser ilustrado por filmes como os de Varda, graças a seu recurso à recorrência de imagens e a seu resgate pela imitação dos gestos representados. Pois trata-se de um conceito que, segundo as teorias de Jacob Burckhardt, reconecta formas, por assim dizer, imóveis, aparentemente estáveis, a forças, a articulações críticas, a movimentos que as animam.⁶²¹

Quanto à sobrevivência das imagens pela imitação do gesto representado, no caso de *Os catadores e eu*, deriva outro gesto, deriva outro quadro, *La Glaneuse*, pintado por Jules Breton, em 1877. Essa imagem constitui uma exceção ao inventário realizado pela cineasta a partir do gesto modesto das catadoras, pois trata-se de uma única mulher em pose ativa, com um feixe de trigo aos ombros, e descalça.

⁶²¹ BORGES, JESUS. Memória e gestos na obra de Agnès Varda, p. 67.



Figura 11 – Fotograma de *Les Glaneurs et la Glaneuse*. Agnès Varda, 2000.

É belo esse fotograma. Capta a *inscrição verdadeira* de detalhes do museu, do quadro de Jules Breton, e das pessoas filmadas em suas posturas hieráticas: os dois homens em torno de Varda se assemelham a bordas humanas para o quadro que a cineasta mimetiza, onde o pano ao fundo parece fazer às vezes da tela. Curioso pano, que aparece já na abertura do filme quando a gata Zgougou roça no dicionário. Tela por tecido, filma-se texto: *cinescritura*.

Já no próximo fotograma, a cineasta larga ao chão do museu o feixe de trigo e aponta sua câmera digital que traz à mão para a câmera que filma. Esse movimento de desfazer-se da pose altiva soaria como uma retratação da imitação da orgulhosa *glaneuse* de Breton e, ao mesmo tempo, sinalizaria decisivamente para a sua inscrição no filme. Então, sabemos que retrata-se como uma *glaneuse d'images*; e sabemos de seu gesto modesto de filmar uma “verdadeira ficção”, ou, sabemos de seu gesto modesto de *cinescrever* um documentário.

Sabemos também que todo filme de “ficção” comporta um viés documentário: os corpos dos atores são sempre filmados sob o regime da *inscrição verdadeira*. Quanto à *modéstia* do gesto documentário, muito distante dos *sunlights* (e das fontes de lucro) hollywoodianos, modéstia que sem dúvida explica o pequeno lugar que ele ocupa na

monumental história do cinema, eu veria nela facilmente o sinal decisivo de maior proximidade com a simplicidade dos primórdios.⁶²²

Sim. Sabemos também que a *cinescritura* se faz alinhada “à *modéstia* do gesto documentário”. Nesse sentido, é preciso o movimento de desconstrução da pose altiva de *La Glaneuse*, de Jules Breton. Entretanto, a imagem dessa mulher altiva, só e descalça constitui exceção ao gesto inventariado. Daí que Varda escolha esse quadro para entrar no filme como *glaneuse d’images*, pois a *glaneuse* cineasta também constitui uma exceção da imagem sobrevivente, talvez mesmo uma mutação, uma vez que seu gesto se expande da mão, através do instrumento de registro – a câmera, para o olhar. “*L’autre glaneuse, celle du titre de le documentaire, c’est moi. Je laisse volontiers tomber les épis de blé pour prendre la caméra.*”

Dessa forma, uma vez que a cineasta se filma a imitar uma pintura (e no primeiro momento, de forma fixa, como em uma fotografia) esse gesto mutante poderia fazer eco às palavras de Walter Benjamin, a respeito da fotografia no processo de reprodução das imagens: “Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho.” Entretanto, aqui, a fotografia está em movimento, a partir do gesto mutante de catar-filmar.

Ponto de andamento

Non, ce n’est pas: “Ô rage! Ô désespoir!” Ce n’est pas “Ô vieillesse ennemie.” Ce serait peut-être même vieillesse amie, mais il y a mes cheveux et mes mains que me disent c’est bientôt la fin.

Agnès Varda

eu sinto mesmo que o traço irrompe,
que tudo está ligado a tudo e que sem o
tudo anterior não existe o tudo seguinte...

Maria Gabriela Llansol

Tracemos um início. Há o gesto modesto que nos abre o filme com um *close up* de Zgougou – a gata do convívio estético de Varda e Demy. A gata conta. Sua face em primeiro plano. O plano se amplia: acima da máquina, o computador com monitor de tubo, a gata nos olha enquanto vemos na tela do micro: “*Ciné-Tamaris présente*”.

⁶²² COMOLLI. *Ver e poder*, p. 28.

Transição: na lombada do dicionário, que saberemos em breve tratar-se do *Nouveau Larrousse Illustré*, lemos “*Les Glaneurs et la Glaneuse*”, e, “*un film d’Agnès Varda*”. Agora identificamos o dicionário em vários tomos, a câmera dá um zoom na letra “G”. E então o dicionário é folheado, abre-se numa página durante um piscar de olhos. Leríamos então se pudéssemos, não “*G comme Glanage*” como a voz-off nos diz, mas o verbete “GLADIATEUR (lat. *gladiator*; de *gladius*, glaiive. [le fem. *gladiatrice* est rare]) n.m.” Podemos pensar que se trata uma coincidência o primeiro verbete evocar um combate? “Entre coincidência e artifício, o drama-poesia escolhe sem hesitação o artifício. Ataca o nó onde confluem as mais diversas fugas de tempo, e escolhe a *sua*. Não poderá jamais ser visto o drama, como verdadeiro ou falso, mas apenas como viável ou inviável.”⁶²³ A página passa rápido, não se pode pedir que espere ou se repita, é a diretora quem decide o tempo do nosso olhar. Outra página nos é apresentada, quando Zgougou se roça ao dicionário ao lado do tecido dobrado que servirá de fundo à imitação de Varda no museu de Arras. Nessa página poderemos nos deter o suficiente para reconhecer as ilustrações dos quadros originais que serão filmados posteriormente “*Des glaneuses*”, de François Millet (1857), no museu d’Orsay e, mais tarde, “*La Glaneuse*”, de Jules Breton (1877), no museu de Arras. Nessa mesma página, devido ao close no verbete, quase lemos: “GLANER (pour *glener* – du bas lat. *glenare*, que l’on trouve dès le VI s., et dont l’orig. est incert.)”.

Talvez aqui já pudéssemos ver que um filme configurado a partir de encontros não é simples. Sabemos que não se trata da linearidade de uma só história, de um só tempo, com começo, meio e fim. Pois se escreve com o gesto modesto de Varda, gesto de resistência poética documentária. Gesto que não é augusto, como uma marca de poder temporal, poder como a História, avatar de todas as histórias. Mas, modesto e insubmisso a essa homogeneidade temporal: abaixar-se sem rebaixar-se a outra linha de tempo que não seja aquela do encontro, recolhida no encontro, e costurada no tecido do filme. “Todos cremos saber o que é o Tempo, mas suspeitamos, com razão, que só o Poder sabe o que é o Tempo: a Tradição segundo a trama da Existência. Este livro é a história da Tradição, segundo o espírito da *Restante Vida*.”⁶²⁴ Com esse espírito procuro ler o filme. Os catadores, à margem da sociedade, vivem de seus restos, sim. Mas o

⁶²³ LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 87.

⁶²⁴ LLANSOL. *O livro das comunidades*, p. 10.

filme lida com essas imagens sem o nó da dor, pois sua leveza retira peso a imagens de caminhões.

Dessa forma, o filme começa pelo meio: *glaner*, dicionário, tecido, a gata – recolhida como imagem do convívio e acolhida em sua experiência de se aquecer sobre o microcomputador. Computador que anuncia também um meio com o qual se atinge maior velocidade: a câmera digital, o DVD (o primeiro que Varda produziu) e, mais tarde, a impressora do carro de JR, em *Visages Villages*. O dicionário, com suas entradas ou verbetes insubmissos à linearidade de leitura, é um recurso da experiência da cineasta, utilizado na composição de seu livro *Varda par Agnès*, em 1994. A meu ver, aponta também para a história de uma tradição que vai ser relida pelo filme, e, nesse sentido, as imagens filmadas de tantas obras de artes plásticas também apontam para essa releitura.

Então, por essa abertura do filme, penso em uma experiência, da qual um exemplo me parece precioso. Freud em quatro anos de noivado encontrara-se apenas quatro vezes com sua noiva, mas escrevera cartas para ela em um ritmo incessante todo esse tempo.⁶²⁵ Essa intensidade da escrita, que configura uma vida, parece não se distanciar, enquanto movimento de não perder a mão, daquela de Llansol. Pois a *textualidade* se nos mostra enquanto experiência em que vida e obra não se distinguem, tal como determinado pela “exigência da obra”, como observa Maurice Blanchot. Experiência de vida, sim. Mas experiência de atravessar a morte, também. O que poderíamos entender por experiência? Vejamos onde nos leva o dicionário, o *Novo dicionário de migalhas da psicanálise literária*, através do verbete ‘experiência’, realizado a partir da experiência com a escrita de Mauro Cordeiro Andrade:

Substantivo Mulher, como a literatura, a psicanálise e a língua brasileira. Substantiva também, como o que não tem par, e não-toda escrita na letra da significação. Ímpar, como o ponto de p de um poema, é falada antes mesmo de que se possa falar, e impossível de ser dita, inteiramente, mesmo depois de que dela já se tenha notícia. Fugacidade, batalha, certeza volátil, cúmulo e vacuidade. Media, para a loucura; desmedida, para pensar a razão. Bem poderia-se fazer-lhe alusão a partir de um primoroso oxímoro – dupla ponta, que se funde internamente em sua extrema oposição – como sua antecâmara e seu sucedâneo: *uma inflexível inflexão...*, ou *trabalho* e *ócio* (desocupação). Um *mise-en-âbime* de espelhos que se confrontam. Perde-se, entrega-se sob a força de atração da vivência, do acontecimento e da existência, com o que se declina e contracena.

⁶²⁵ Veja-se a esse respeito a tese de doutorado de Mauro Cordeiro Andrade. ANDRADE. *A experiência de Freud*. Escrita e invenção da psicanálise.

Mas como sua direção é sempre ultrapassar-se, mesmo com susto, perigo e surpresa, seu horizonte é a transmissão. Inédita, efêmera em sua perpetuidade. Estórias e histórias. Às vezes é preciso silêncio, apagamento e distância para que vá mais além. Talvez isso aponte para os circunrodeios necessários a seu tratamento. Sulco, traço, vestígio, tempo, leitura, escrita, tradução: corp’*a*’lavar. Ambiguidade vertical em fruto e fantasmagoria. Saber e conhecimento; paixão e ação; espírito e realidade (real); in(ex)terior. Fazer e ser feito, atravessar e ser atravessado, como humano e divino. Uma coisa meio equívoca. Fonte da língua brasileira, da psicanálise e da literatura.⁶²⁶

Procuremos atravessar da experiência ao cinema. Da mesma forma, a *cinescritura* de Agnès Varda, não se distingue de sua vida, e, também busca atravessar a morte. Com relação aos filmes de encontro, essa experiência acolhe novos meios digitais para se configurar por intensidades e multiplicidades: blocos de encontros, de contaminações de imagens, de fugas de tempo, de derivas. E do artifício do andamento. Com efeito, no cinema a questão do tempo – o andamento de uma cena, mas também a ordenação delas no filme, decorre da montagem. Nesse sentido, Varda nos esclarece que se trata de uma noção que aprecia, em uma entrevista quando da produção de seu primeiro DVD – onde *Deux ans après* nos é apresentado como um bônus.

É uma espécie de continuação do filme. Nos bônus do DVD, também estão pessoas que conhecemos e que, desde a primeira filmagem, mudaram de situação, para melhor ou para pior. Há uma noção que aprecio muito no cinema, e com a qual nos confrontamos especialmente quando preparamos um bônus: a noção de tempo. O tempo que passou no filme, mas também o tempo dos espectadores, o tempo da duração do filme a que eles assistem. E é um tempo que nós podemos manipular. Quando você vai um museu, observa uma obra durante dois segundos, dez segundos, dez minutos. Se ela o agrada, você volta. É você mesmo quem determina o olhar, a duração do seu olhar. Num filme, é o cineasta que decide se você vai olhar um plano ou uma imagem em dois, dez ou vinte e cinco segundos. Mas o fato de o tempo do qual o espectador via dispor para olhar uma imagem ser decidido por quem dirige ou monta – e isso pode ser excessivo ou insuficiente de modo que o espectador fique frustrado de não ter podido olhar como queria – importa muito. É uma decisão do cineasta – e isso pode ser até uma tirania – interessante – como em alguns planos de Jean-Luc Godard e de Chantal Akerman, por exemplo. A reflexão sobre a duração do olhar do espectador está na base da escolha da montagem. É fascinante. E o bônus introduz uma forma nova de relação com a temporalidade. Entre o tempo do filme e o tempo do bônus, dois anos se passaram. O que aconteceu durante esses dois anos?⁶²⁷

⁶²⁶ ANDRADE (Org.). *Novo dicionário de migalhas da psicanálise literária*, p. 131,

⁶²⁷ VARDA citada por OBRIST. *Entrevistas*, p. 123.

Sim, há a relação da passagem do tempo, dois anos, com relação ao filme *Deux ans après*, relação de passagem que nos é mostrada também na germinação das batatas em forma de coração. Entretanto, no depoimento acima, há duas referências diretas ao DVD. Trata-se de dois outros bônus. Um é *Petit musée des glaneuses*, uma mostra dos quadros com esse tema citados no filme – o que traz a configuração de museu para a estruturação desse suporte cinematográfico, o DVD. Aliás, no DVD, poderíamos pensar que o espectador é mais livre para ver uma imagem, basta pausar. Entretanto, Varda, talvez com uma interessante tirania, nos apresenta outro bônus que anula essa liberdade de pausar a imagem: *Pre-Filmm. Aide mémoire: Les Glaneurs em 3'*, com imagens aceleradas, em duração de três minutos de um filme cuja duração sem o recurso ao aceleração é de 78 minutos! Nesse fluxo tirânico, onde a pausa não tem lugar, o espectador se rende a esse efeito de leitura.

Entretanto, recordando *Os catadores e eu* em seu andamento próprio, penso que há um fluxo, não tirânico, mas por demais dinâmico das imagens, a ponto de afetar o espectador, principalmente se ele esperar pelo ritmo apaziguado da história linear de um filme aos moldes de Hollywood. Talvez daí decorra a ausência de retorno financeiro. Entretanto, houve retorno crítico. E, também, o precioso retorno que fez o filme proliferar em uma continuação, as cartas e presentes dos espectadores.

No sentido da profusão de imagens nesse filme, Jean-Claude Bernadet nos fala de uma proliferação que, a partir de um ponto de partida “se dá por deslocamentos e associações, que nos fazem passar de uma informação a outra, de uma ideia a outra”.

Temos um ponto de partida: a definição de *glaneur* e a reprodução do quadro célebre de Millet encontradas num dicionário. A partir daí, vamos nos deslocando ao sabor das viagens, dos encontros. Nos anos 60, em *Práxis do cinema*, Noël Burch apontava para o que considerava uma nova forma de narrativa no cinema e que ele designava como uma narrativa proliferante a partir de uma célula de base. *Os catadores* é um filme que prolifera.⁶²⁸

Sim. Proliferar é o andamento do filme. Nesse sentido, penso que a cena do museu d'Orsay, com a imagem acelerada dos visitantes à frente do quadro de François Millet,⁶²⁹ já anunciaria essa proliferação, não pelo andamento vertiginoso (só nesse momento a imagem está acelerada), mas pela vertigem do excesso. Há, assim, excesso. Excesso de informações, de imagens, de pessoas, de batatas, de caminhões, de

⁶²⁸ BERNADET. *Os catadores e eu*, p. 25.

⁶²⁹ Em um belo contraponto à imagem fixa, parada, do quadro *Des glaneuses*.

paisagens, de encontros, de decisões e de indecisões – um excesso da escritura: *cinescritura*. Um encontro se abre e contamina as próximas imagens, como no caso da infiltração no teto da casa de Varda se abrir à reprodução das telas dos pintores abstratos. E tudo importa, tudo é captado, até mesmo a gota de água que tomba do teto infiltrado.⁶³⁰ De tal forma que o gesto sobrevivente nas imagens dos catadores modernos sobrevive também no filme, enquanto “traço” que dá a ver o “traçado como ato”.⁶³¹ Assim, filmar nos mostra que catar é captar imagens: “*Pour ce glanage-là, d’images, d’impressions, d’émotions, il n’y a pas de législation*”.

E sim, não há lei para esse gesto modesto do olhar da cineasta. Talvez esta: fazer um cinema de partilha, filmar pelo afeto, e, desse modo, realizar uma filmagem que afeta o espectador. Por essa lei, então, se configurariam os 41 blocos de encontros, ou 41 capítulos desse DVD, sendo que um de seus bônus, *Deux ans après*, se configura em 27 blocos ou capítulos.

Ponto(s) do(s) encontro(s) inesperado(s) do(s) diverso(s)

O cinema está aí e nós o fazemos. Nada preexiste ao cinema. Tem-se vontade de o fazer, em geral, porque sua prática não exige nenhum dom particular. É um pouco como dirigir automóvel.

Marguerite Duras

Fazer um filme, para mim, é escrevê-lo com os olhos, com as orelhas, com o corpo é estar dentro, ao mesmo tempo invisível e presente.

Jean Rouch

Dessa forma, copio os títulos dos capítulos do(s) filme(s) para tentar evidenciar essa configuração. Assim, vejamos primeiro os títulos dos 41 capítulos ou blocos de encontros do DVD da parte dedicada a *Les glaneurs et la glaneuse*. Cada bloco refere-se a múltiplos encontros, como esse do Cap. 1 cuja descrição vimos acima, onde a página do dicionário que passa rápido, pela pausa permitida no DVD, dá a ver o

⁶³⁰ Curiosa gota d’água, que poderia ser tomada como vivo, pois remete, aqui, a uma outra gota d’água: “A mudança de olhar abre um campo vastíssimo ao vivo. De quem é esta gota de água? É minha, ou pertence-lhe a si? Por que não sobe ela aos nossos lábios? Estas interrogações transformam a gota num vivo, num sexo que se vem situar em relação aos nossos” (LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?* p. 215, 216).

⁶³¹ DIDI-HUBERMAN. *A imagem sobrevivente*, p. 158.

primeiro verbete: *Gladiateur*. Além do mais, diferentemente de *Deux ans après*, os capítulos não trazem o título na tela, pois o filme já tinha sido lançado no ano 2000. É importante observar que as transições entre os capítulos se perdem, pois cada capítulo não dá acesso ao contínuo do filme, apenas a si próprio. Os capítulos que, abaixo, trazem o asterisco, no encarte do DVD e na filmagem do DVD, abrem acesso às novidades das pessoas, ou coisas, em questão dois anos depois.⁶³²

- 1 *G comme glaneuse*
- 2 *Des glaneuses de J.F. Millet et une glaneuse*
- 3 *Le glanage de l'an 2000 avec rap'*
- 4 *La Glaneuse de J. Breton e Agnès glaneuse numérique*
- 5 *Vieillesse. Cheveu. Mains. Prendre la route*
- 6 *Glanage de patates derrière les machines*
- 7 *Le formatage des patates et les déchets par tonnes*
- 8 *Deux jeunes agriculteurs **
- 9 *Comment savoir où sont les patates jetées*
- 10 *Découverte des patates-couers*
- 11 *Claude M. en caravane. Sa vie **
- 13 *Gislaine. Sa vie en caravane **
- 14 *« Chef » et glaneur*
- 15 *La route, Agnès et les camions*
- 16 *Le Jugement Dernier*
- 17 *Les vignes AOC de Bourgogne*
- 18 *Jean Laplanche **
- 19 *Un couple de cafetiers (à Maussanne)*
- 20 *Un avocat dans les cardons (Me Dessaud)*
- 21 *Glanage de souvenirs et d'émotions*
- 22 *Autoportraits*
- 23 *Un « biffin » VR 99*
- 24 *Magasin de trouvailles*
- 25 *Le jardin du maçon Litnanski*
- 26 *Louis Pons*
- 27 *Agnès attrape les camions*
- 28 *Glanage d'huîtres à Noirmoutier*
- 29 *Des vendageurs que chantet et un bouchon qui danse*
- 30 *Domaine de la Folie et Etienne-Jules Marey*
- 31 *Les « mates » de Prada*
- 32 *François, l'homme aux bottes **
- 33 *Poubelle ma belle*
- 34 *Salomon et Charly **
- 35 *Les frigos rigolos*
- 36 *Récolte et glanage des pommes*
- 37 *Avocat des villes / Avocat des champs*

⁶³² Há um pequeno desenho de uma *patate en coeur* em lugar do asterisco que coloquei aqui: “*Dans le DVD, en cliquant sur la patate, vous aurez des nouvelles de ces personnes Deux ans après.*” VARDÁ. *Libret du DVD Les Glaneurs et La Glaneuse + Deux ans après*, p. 4.

- 38 *Rap' de récup' de meubles*
- 39 *Les encombrants. Le temps qui passe*
- 40 *Rencontre au marché, alain F.**
- 41 *Les Glaneuses fuyant l'orage*⁶³³

Assim, há encontros que se atualizam em 2002, no total de oito. Os dois agricultores contam de sua experiência em ir ver o filme. Claude, não mais um nômade, se separou de Gislaine. Jean Laplanche parece apresentar ainda mais júbilo em reencontrar com Varda, após ter assistido ao filme. François perde suas botas. Charly, que havia falecido, recebe uma homenagem de Varda. Alain F. diz não gostar dos autorretratos de Varda no filme. E o gesto modesto da documentarista recolhe da obscuridade o quadro de Pierre Edmond Hedouin, *Les Glaneuses fuyant l'orage*, e o coloca em exposição permanente no museu de Villefranche-sur-Saône.

- 1 *Aide-mémoire (Les Glaneurs et la Glaneuse en 3mn)*
- 2 *DEUX ANS APRÈS... Les récompenses*
- 3 *Une enveloppe TGV et un couple à Trentemoult*
- 4 *Alain F. glaneur – alphabétisateur*
- 5 *En Beauce et deux agriculteurs*
- 6 *L'univers de Cardon*
- 7 *Voyages. Retours. Cadeaux*
- 8 *Macha Makeïeff*
- 9 *Les grappilleurs*
- 10 *Michel Jeannès alias Monsieur Bouton*
- 11 *Claude M. après les caravanes*
- 12. *Gislaine. L'amour. L'alcool*
- 13 *François, sans ses bottes*
- 14 *Rap' de récup'*
- 15 *L'homme à l'artichaux*
- 16 *Salomon et salut à Charly*
- 17 *Dans les rues, les fauteils, les capés et extrait de Documenteur*
- 18 *Pauvres enfants glaneurs*
- 19 *Les Glaneuses fuyant l'orage au musée*
- 20 *Jacky Patin, facteur-peintre*
- 21 *Des Glaneuses de Millet et variations*
- 22 *L'amour des patates*
- 23 *La carotte-cœur et les charcutiers cinéphiles*
- 24 *Jean Laplanche. Psychanalyse et glanage*
- 25 *La glaneuse, droit au cœur*
- 26 *Patates germées*
- 27 *Le 1 er mai 2002*⁶³⁴

⁶³³ VARDA. *Libret du DVD Les Glaneurs et La Glaneuse + Deux ans après*, p. 4.

⁶³⁴ VARDA. *Libret du DVD Les Glaneurs et La Glaneuse + Deux ans après*, p. 10.

Entretanto, ao acessarmos o filme completo no menu do DVD, verificamos que se trata de 26 capítulos, pois se inicia, segundo a lista acima, no capítulo 2. Assim, a cineasta permite que o espectador se poupe dessa tempestade de imagens, da qual não poderia fugir se o filme se iniciasse aí em *Aide-mémoire* (Les Glaneurs et la Glaneuse en 3mn). Apesar disso, Varda a mantém no encarte como capítulo 1. Tal inscrição indica que os dois filmes são de fato um. Trata-se de uma mesma escrita cinematográfica. E arrisco pensar que *Visages Villages*, também poderia despontar na mesma linha: um filme de blocos de encontros. Assim como há outros, um pouco mais recentes, como, por exemplo, *Les Plages d'Agnès*, em 2008, e *Agnès de-ci, de-là Varda*, em 2011. Encontros da diretora com o tempo, através dos autorretratos, e dos retratos das pessoas que encontra e da filmagem de suas obras.⁶³⁵ Claro que em *Visages Villages* trata-se de encontros muito específicos: onde as pessoas são levadas a se tornar obras, “retratos gigantes e efêmeros”⁶³⁶ expostos em suas próprias paisagens. E, de encontros que decorrem de um primeiro encontro verdadeiro, aquele entre Varda e JR.

Vejamos, então, um encontro dentro de *Les Glaneurs et la Glaneuse* que talvez pudesse repercutir por todos esses filmes de encontro.

Ponto de reconhecimento

Je suis un praticien de l'analyse, mais je suis surtout un theoricien de l'analyse, plutôt un philosophe de l'analyse.

Ce qui me rend particulier, c'est d'avoir essayé de mettre dans la constitution de l'homme "l'autre" en priorité par rapport au sujet. C'est-à-dire. C'est une anti-philosophie du sujet. Cette philosophie montre comment l'homme trouve son origine d'abord dans l'autre.

Jean Laplanche

Podemos reconhecer um júbilo na face de dois viticultores no filme. Um deles é Jérôme Noël-Bouton, o proprietário das vinhas que pertenceram a Etienne-Jules Marey. É curiosa a placa de sua propriedade: *Domaine de la folie*. Seria esse encontro também uma indicação do melhor assistente de Varda, o acaso? Se assim o for, ou não, o encontro permitiu que Varda fundamentasse sua relação entre captar e catar, também

⁶³⁵ Louis Séguin levanta uma interessante hipótese, com relação aos filmes de Varda, acerca do movimento de autorretratar-se através do retrato dos outros. SÉGUIN. Le bonheur. Entretien avec Agnès Varda, p. 16.

⁶³⁶ VARDA citada por SÉGUIN. Le bonheur. Entretien avec Agnès Varda, p. 18.

através da prática de Marey com seu fusil cronofotográfico. Dessa forma, Marey figura no filme, antes de Muybridge e dos Lumière, como o antecessor dos cineastas. Entretanto, esse encontro não continua dois anos depois.

O outro viticultor em que reconhecemos o júbilo na face é Jean Laplanche que, inicialmente, diz achar triste a interdição da prática de catar nas vinhas daquela região. Mas o júbilo começa a lhe aflorar o rosto quando recita de cor o poema de Joachim Du Bellay, o poema parece constituir o primeiro ponto de aproximação com Varda. A partir desse encontro com o viticultor/psicanalista, Jean-Claude Bernadet esclarece o quanto a configuração do filme, que não insere as falas em um “encadeamento argumentativo”, propõe um caminho aberto à leitura do espectador.

Esse encontro foi fruto do acaso. Só depois da filmagem, Varda soube tratar-se de Jean Laplanche, co-autor de um célebre *Vocabulário da psicanálise*. Definindo sucintamente sua teoria, ele a qualifica de “antifilosofia do sujeito”. Ele dá prioridade ao outro na constituição do homem em relação ao sujeito, ou seja o homem encontra primeiramente a sua origem no outro, conforme as suas próprias palavras. Se quisermos, podemos fazer repercutir essa afirmação sobre o filme como um todo. Mas só se quisermos, porque a fala de Laplanche não está inserida num encadeamento argumentativo. O espectador fica então livre para ele mesmo traçar dentro do filme um percurso de associações e deslocamentos.⁶³⁷

Assim, é isso que torna particular a filosofia de Jean Laplanche e, se quisermos, como bem remarca Jean-Claude Bernadet, também os filmes em que os autorretratos da cineasta têm sua origem no retratar os outros. Mas o júbilo está lá. Queiramos o ver ou não. Júbilo também de Nadine, esposa de Jean Laplanche, que diz ter se feito analisar por Lacan para acompanhar o marido.

Esse júbilo se intensifica dois anos depois, quando Jean Laplanche se deixa filmar com as mesmas vestes de então, o que já aponta para sua participação efetiva no jogo proposto por Varda. Agora o psicanalista viticultor nos falará de psicanálise enquanto prática que recolhe restos: “*Jean Laplanche. Psychanalyse e glanage*” é o nome do capítulo que aparece na tela. De início há uma dessincronização de som e imagem: é filmado abrindo as janelas de seu escritório, quando ouvimos Varda dizer, em discurso direto, que ignorava completamente quem ele era e o que tinha escrito.

Acho esse momento muito bonito, pois dois anos antes, no momento das primeiras filmagens, não importaram essa ausência, essa lacuna, essa falta. Penso

⁶³⁷ BERNADET. Os catadores e eu, p. 26.

mesmo que, para Laplanche, pode ter sido prazeroso ser convocado a uma fala em que seu nome não o antecederia: numa relação, estabelecida naquele momento lá, a partir da demanda do outro-Varda, em que o sujeito filmado então se originava para o filme dentro do contexto dessa demanda, e não de um contexto histórico que permitisse sua identificação (como Etienne-Jules Marey). Claro que digo isso no momento das filmagens em que sua equipe é recebida pelo casal Laplanche, pois no momento das edições, em que é suposto que Varda já soubesse de quem se tratava, a cineasta insere um estranho fotograma após a risada de Laplanche depois que recorda os versos do poema de Du Bellay e antes da bela tomada *plongée* de seu *château*. Esse estranho fotograma nos mostra uma imagem que, a meu ver, se assemelha a uma formação rochosa com esparsos pigmentos de vermelho e escuro. Além disso, é indiscutível que depois do lançamento do filme inúmeros espectadores reconheceram Laplanche e, também, o estilo de Varda ao retratá-lo.

Porém, retornemos ao ponto das filmagens em 2002. Parece que houve necessidade por parte da cineasta de retratar-se pela sua ignorância, mas isso dá vez à oportunidade de se incluir, nessas novas filmagens, toda uma *mise-en-scène* enquanto jogo a partir de um não saber alguma coisa. O que poderemos perceber por parte das falas do psicanalista e da inserção da voz-off de Varda. A meu ver, Jean Laplanche aceita o jogo, coloca-se em situação, o que não altera em nada sua fala com relação à prática da psicanálise. Pelo contrário: em seu dizer escuta-se um mais além daquilo que é dito: um impulso de alegria, dir-se-ia com Llansol, que é filmado enquanto vivo.

Essa *mise-en-scène*, como a vejo, se desenvolve com a colocação por parte do psicanalista de uma falta por não ter feito uma relação entre o catar e a psicanálise durante a primeira filmagem. Poderíamos pensar, talvez, que é posto em cena um tanto quanto cheio de dedos, como se diz – há um *close* em sua mão apertando uma borracha, mão que está pousada acima de alguns escritos.

*J'ai été pris sur la question du glanage viticole. C'était ça qui vous avait attirée, voir tous ces raisin par terre, se demander ce qu'on pouvait en faire et je n'ai pas eu le réflexe de dire « elle ne m'a demandé s'il y avait du glanage en psychanalyse. » E c'est pourtant ça qui manquait dans ce que je vous ai dit.*⁶³⁸

Nesse momento, antes que o psicanalista possa assumir essa mancada (*sottise*), Varda insere sua voz-off: “*Je me suis dit: ‘Je suis sotté’.*” – quando nos é mostrado o

⁶³⁸ VARDÁ. *Deux ans après*, 2002.

close referido acima. E só então retornamos à voz de Laplanche: “*Je me suis dit aussi: ‘Quel sot je suis de ne pas avoir pensé à cela.’*”⁶³⁹ Dessa forma, o artifício da inserção parece natural, uma vez que o advérbio usado pelo psicanalista (*aussi*) ressoa também para o comentário em voz-off.

Entretanto, Laplanche continua seu comentário a respeito da escuta característica do analista, a qual, segundo o psicanalista, poderia ser pensada como uma espécie dessa prática de recolha dos restos:

*Le métier d’analyste lorsqu’il fait de l’analyse, je veux dire, selon les règles freudiennes, entre divan e fauteuil, on peut penser que c’est une espèce de glanage. Ce n’est pas excessif de dire cela. Ce à quoi nous faisons attention, c’est ce à quoi personne ne fait attention. [...].*⁶⁴⁰

Há um momento na cena em que Varda pergunta, em discurso direto: “*Mais n’y a-t-il pas aussi une notion de pauvreté?*”. Então, o psicanalista responde: “*Oui. Mais le psychanalyste aussi est dans une espèce d’état de pauvreté en ce sens qu’il est dans un état de non-savoir. Il ne sait pas d’avance ce qu’il va glaner. C’est ça, sa pauvreté.*”⁶⁴¹ Diante disso, a cineasta pergunta se não é o paciente que vai fazer análise que está nesse estado de pobreza, de penúria, de falta, e o psicanalista responde:

*Mais le docteur qui est là ne sait pas davantage ce qu’il a. Ça, c’est merveilleux, c’est-à-dire, que les deux sont pauvres. Les deux sont pauvres de savoir. Et même si le docteur croit savoir, il doit abandonner qu’il sait pour être complètement accueillant à quelque chose de nouveau.*⁶⁴²

A partir de então, Laplanche muda o assunto para as batatas com forma de coração, as quais não conhecia. Dessa forma, há essa cena, muito bonita, onde o discurso sobre a pobreza do saber é precedido por uma *mise-en-scène* quanto ao não saber o que fazer com a relação entre o catar e a psicanálise. E há, de fato, um não-saber que funda a relação dos dois, pois, na primeira filmagem, Laplanche não teria como ter visto o resultado de sua primeira *mise-en-scène* realizada pela cineasta. Nessa segunda *mise-en-scène*, o psicanalista e viticultor acolhe mais intensamente a filmagem (abre a

⁶³⁹ VARDA. *Deux ans après*, 2002.

⁶⁴⁰ VARDA. *Deux ans après*, 2002.

⁶⁴¹ VARDA. *Deux ans après*, 2002.

⁶⁴² VARDA. *Deux ans après*, 2002.

ela ainda uma porta e janelas de sua casa) e é colhido pelo filme com seus olhos ainda mais radiantes.

Ponto onde não veremos os olhos de Jean-Luc Godard

On est ouvert au hasard et le hasard apporte les choses.
Agnès Varda

Um ponto ainda antes do fim. Onde já não se veria tão bem, como as injeções intraoculares o demonstrariam. Mas, recordemos, não é como em Corneille: “Oh, velhice inimiga!”.⁶⁴³ É mesmo velhice amiga, através da qual as letras dançam, talvez como a tampa da objetiva da câmera digital dançasse em *Os catadores e eu*. E cata-se, capta-se para o filme um novo olhar.

Um novo olhar: nova partilha, agora, do cinema. A voz-off é compartilhada. Dá-se a ver um velho jogo com um novo olhar. Jogo de mimetizar imagens correndo pelo museu, levada em uma cadeira de rodas empurrada por seu parceiro; ou parada sentada ao lado de Jean-Luc Godard, com a diferença de que Godard não se deixa encontrar. Então, é o novo olhar de óculos escuros trazidos por JR que assume seu lugar, pelo acaso das idades, terá 33 anos, como a Agnès retratada na foto do intervalo das filmagens durante *Cléo de 5 às 7*.

Cléo de 5 às 7 traz o olhar de Corinne Marchand, e vemos o primeiro rosto.⁶⁴⁴ E já é outro olhar, outros rostos nas pinturas murais de Los Angeles, pelos extratos de cenas de *Mur Murs*. Logo na abertura, e com as admirações mútuas: voz-off de uma para imagem do outro, e vice-versa. E eis o próximo olhar: trata-se de uma filmagem de um trem em movimento como nos diz a voz-off de Varda, filmagem que nos dará a ver uma obra de artes visuais da autoria de JR. E o filme se abre. Com esses olhos no informe desse rosto.

⁶⁴³ CORNEILLE. *El Cid*, extrato ato 1, cena 4.

⁶⁴⁴ Sem levar em consideração os rostos dos realizadores e do músico já colocados em animação no belíssimo genérico ao som da música original de Matthieu Chedid.



Figura 12 – Fotograma de *Visages Villages* – Agnès Varda, JR, 2017.

No informe desse rosto vemos a potência que Varda convoca para compartilhar a estrada consigo e partilhar seus novos encontros. Um cinema de instalação de artes visuais, onde retratos são ofertados, e a galeria se expõe a céu aberto. Mas, antes dos novos encontros pela estrada, temos esse primeiro encontro que gera outro andamento. Andamento onde a *mise-en-scène* dos próprios realizadores prolifera tanto quanto os encontros pela estrada. JR diz em voz-off que deu o primeiro passo, enquanto Varda dá dois para trás – e estamos a assistir a uma dança: um *pas-de-deux*. É assim uma troca belíssima, e uma dobra de verdade do artifício.

Uma dobra de verdade do artifício não se realiza por uma dobra do ritmo do andamento. *Os catadores e eu* possui um andamento mais rápido, dir-se-ia mais à velocidade do consumo e do descarte, do desperdício e da fome. Aqui, as próprias transições já são elementos do filme: da cabra com chifres feita fotografia-mural se passa à cabra da fotografia do filme *Ulisses*, para se chegar à praia de Saint-Aubin-sur-Mer, onde JR teria visto o *bunker* alemão derrubado do penhasco. E o que se pega, o que se cata, o que se capta é frágil. São rostos, para fixá-los em algo nem sempre tão frágil quanto ruínas, mas por vezes de difícil acesso.

De difícil acesso será o caminho seguido pela cineasta, tanto que às vezes o interrompe pela justa causa de seus então 88 anos. Mas veremos a nova dificuldade

integrada enquanto elemento da filmagem: dois ritmos para se acessar os encontros filmados.

Os encontros filmados não são todos fixados em imagens efêmeras e gigantes, trazem suas histórias, e suas experiências, às vezes de um tempo onde se morria e se nascia em casa, como diz a primeira *glaneuse* filmada em *Os catadores e eu*.

Os catadores e eu. Dois anos depois. Visages Villages. Tão pletóricos de imagens e experiência de partilha que se torna impossível abordá-los com uma medida certa, agora em que talvez também este trabalho já se tenha afeiçoado à proliferação, e tomado essa feição. Dessa forma talvez um erro (no sentido de errar numa estrada), desmedido, mas acometido, contaminado talvez, pela modéstia de catar um fragmento qualquer, pudesse abrir caminho à leitura ainda por fazer pela *textualidade* de Maria Gabriela Llansol. Poderíamos dizer: leitura ainda por fazer ao modo de *ponto que pronto se desloca*.

Ponto que pronto se desloca: há algumas páginas atrás, cogitei que os filmes realizados em ponto de blocos de encontros, independentemente de seus títulos e temas específicos, deixariam entrever um pretexto para se fazer cinema de partilha. Agora procuro ver se essa experiência vardiana da partilha⁶⁴⁵ pode ser lida, tal como a experiência da *textualidade* de Maria Gabriela Llansol, enquanto a filmagem de um texto único, mais do que filmes: a *cinescritura* dos encontros. Com esse propósito, procuro, ao modo de *ponto que pronto se desloca*, passagem para abordar os três filmes como um mesmo texto cinematográfico. Abordagem essa, que também se dá por blocos, por fragmentos, uma vez que me pareceu o único meio preciso para se colocar em experiência os efeitos desse texto.

Outros pontos

No há que escolhi,
a minha espinha dorsal é o júbilo.

Maria Gabriela Llansol

Um. Quando essa mulher dá a ver seu cinema, o cinema não dá a ver a imagem de um único mundo. Dá, assim, a ver os corpos sem *submeter a visão à razão*, não há

⁶⁴⁵ No sentido da partilha, não deixa de ser curioso que o financiamento de seu filme mais recente, correalizado com JR, *Visages Villages*, tenha contado com a colaboração de 646 internautas. VARDA. JR. *Visages Villages*, 2017.

deciframento, nem espetáculo, não impõe *as cadeias da explicação, nem miragens para o desejo*.⁶⁴⁶ Recebe, acolhe, trata – dá tratamento escritural às imagens que vêm do horizonte da partilha. Partilha que nos indica que esses encontros, filmados a partir do afeto, *não nos fazem mal, nem medo*⁶⁴⁷. Pode-se conviver com eles, talvez sejam *da substância dos beijos e da boca*⁶⁴⁸ de quem escreve o filme: afetam um corpo – pela *beleza, pelo pensamento, pelo vivo*. Abrem-se ao conhecimento de suas experiências, às vezes marginais à sociedade de consumo, outras, completamente inseridas no sistema trabalhista. Nestas, o acaso assistente pode nos revelar o último dia de um trabalhador antes da aposentadoria, ou a profissão da esposa do estivador: dirigir carretas de 5 toneladas – o que faz seus braços parecerem ainda mais livres, durante o gesto de bater asas, no coração de sua imagem de mulher-totem, na pilha de containers.

Dois. Como *o quase semelhante convida a entrar num lugar que antecipadamente sabemos ser firme e vagabundo*⁶⁴⁹. Esse cinema não exclui a voz dos vagabundos nem despreza o poeta. Pelo contrário, dir-se-ia que os vagabundos são matéria-prima, linhas de seu texto cinematográfico desde o início. Parece mesmo que imprimem o movimento próprio a esse cinema, sua errância. E uma potência estética: em busca de um cinema pobre – uma poética dos mínimos elementos necessários ao encontro. Daí decorre sua modalidade de acolhimento específica, no ponto de compartilhar o movimento do outro sem domesticá-lo: François, em seus largos passos, com as grandes botas; Alain F. em sua sala de aula; Jeanine ao ver sua resistência estampada em sua casa; Pony, com sua aposentadoria de quem nunca trabalhou, e com seu tom elevado de poesia, em seu delicado domínio; a amizade de Charly e Salomon; e, com todo o rigor do imprevisível, o homem da alcachofra. Esse cinema não domestica o movimento, mas o traz intenso para o filme – pela beleza e intensidade dos encontros, ressalta-se *o sentimento de que o belo efectivamente tece*.⁶⁵⁰

Três. Como *tudo participa nas diversas partes: a boca, a copa frondosa, o cogumelo, a falésia, o mar, a erva rasteira, a leve aragem, os corpos dos amantes*.⁶⁵¹ Os gatos, as cabras, os repolhos, os campos, a paisagem que ladeia a estrada rumo ao interior, as

⁶⁴⁶ LLANSOL. *Lisboaleipzig 1*, p. 85.

⁶⁴⁷ LLANSOL. *Lisboaleipzig 1* – o encontro inesperado do diverso, p. 121.

⁶⁴⁸ LLANSOL. *O começo de um livro é precioso*, p. 35.

⁶⁴⁹ LLANSOL. *O Senhor de Herbais*, p. 242, 243.

⁶⁵⁰ LLANSOL. *O Senhor de Herbais*, p. 242.

⁶⁵¹ LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 44.

ruínas, o mar, a lagoa, a falésia de onde se despenham animais e um *bunker*, as batatas não simétricas germinadas. Como não pensar que esse cinema faz texto com a *paisagem*, se o nome da produtora já inscreve uma árvore de copa frondosa, com a logomarca de uma meia face de gato: *Ciné-Tamaris*? Nessa *fonte única de toda beleza*, nessa *outra forma de corpo*, nesse *terceiro sexo* é que vemos os diretores de *Visages Villages* cismarem – muitas vezes são filmados de costas a contemplarem uma mesma paisagem. Dir-se-ia que acolhem os encontros em acompanhamento com a *paisagem*.

Quatro. *Des-nodar. Ler uma imagem sem o nó da dor*.⁶⁵² Por mais desamparadas que as pessoas possam aparecer na filmagem, Varda jamais as trata com piedade, o que lhes confere a dignidade do encontro (aliás, é seu próprio caso com relação à perda progressiva de visão, em seu *mise-en-scène* implacável com JR). Encontro que aumenta a potência de agir, a força de existir. E Jeanine, face a seu monumental retrato, em que reside e resiste, é acolhida: Varda lhe explica que agora são amigas. E o livro explica: *há um afecto muito raro, que faz pendant à piedade como se fossem jarrões, a piedade é a tristeza que sentimos quando vemos alguém sofrer ou ser, de qualquer outra forma, humilhado e espezinhado, para dizer claramente o que é, pois bem, o corpo também pode sentir alegria, uma alegria como a que sente João, pelas maravilhas que caem como chuva de rosas na alma de um outro*.⁶⁵³

Cinco. *Através do outro, e em face do outro, sob o seu olhar*, um ser sendo *forja a sua identidade*.⁶⁵⁴ Na virada do ano dois mil, era este o movimento: autorretratar-se ao retratar os outros. E a identidade de *glaneuse d'images* é forjada pela cineasta, é com essa identidade que se insere na comunidade virtual dos catadores que têm sua morada no filme, comunidade que também acolhe Jean Laplanche dois anos depois. Porém, em *Visages Villages*, forja-se também a extensa *mise-en-scène* entre Varda e JR: os diretores se tornam personagens do filme. E o que se cata, aí, coloca-se em obra, cola-se em imagem, às vezes à proporção monumental, para ser filmada. De onde, então, o filme poderia ser visto como um portfólio desse encontro de trabalho, encontro de trabalho que se expande até o pequeno cemitério onde veremos as lápides do casal Cartier-Bresson. Nesse belo encontro de belos trabalhos escutamos um tom de despedida por parte de Varda, as referências à morte, à perda de visão. Mas não há

⁶⁵² LLANSOL. *Ardente Texto Joshua*, p. 85.

⁶⁵³ LLANSOL. *O Senhor de Herbais*, p. 245.

⁶⁵⁴ LLANSOL. *Amar um cão*, texto não paginado.

tristeza, há os encontros – talvez seja esse o *há* de Varda – e o filme nos mostra também um encontro que não se dá.

Seis. <<*Meu companheiro filosófico, não se irrite comigo. Talvez isto não sirva para nada, ou talvez sirva. Na dúvida, seja compreensivo. Abeire-se mais um pouco, e leia.*>>⁶⁵⁵ Recordo que Marguerite Duras disse em entrevista: “quando a gente se sente só e pensa em outro cineasta, pensa-se em Godard.”⁶⁵⁶ Em *Visages Villages*, Jean-Luc Godard é tomado como uma linha para as *mise-en-scènes* dos próprios diretores enquanto personagens. Nessa poética do artifício, os olhos desempenham um papel fundamental, o que fica claro com relação aos óculos escuros de Godard durante as filmagens de *Cléo de 5 às 7*. Porém quanto ao desenlace do encontro com Godard, pouco vemos, pouco sabemos. Isso não fica registrado com a clareza das outras histórias: *Há certezas tão verdadeiras como incertezas*.⁶⁵⁷ As palavras de Agnès para JR no trem já anunciam que nada está garantido, pois se trata de um solitário filósofo do cinema, a quem Varda já não encontraria há cinco anos, e cuja amizade era mais estreita nos anos sessenta. E o encontro não se dá. E essa impossibilidade abre o arremate do jogo no filme: JR retira os óculos e mostra seus olhos a Varda, só para ela. Nesse momento a câmera se faz subjetiva e nos dá a ver a imagem embaçada dos olhos de JR, tal qual seria a visão de Varda. E, através da imagem embaçada, lê-se o que não se vê com nitidez: *uma imagem sem o nó da dor*.

Sete. Quando o *luar libidinal* incidir na película, veremos, através dos jorros, os poros – passagens. E as imagens de um torvelinho de brumas em alguma praia de Agnès pousarão *ligadas apenas por uma fita de voo à luz preferida*. Então, compartilharemos a imagem do pão partilhado por tantas bocas – elemento de ligação dos vários retratos de uma primeira galeria a céu aberto. Mas, compartilharemos também do pão sem imagem, alimento que não se dispensa, *por detrás das histórias*, quando se é criança na expectativa do pão da cotovia de cada dia. Trata-se de um lugar comum transfigurado com o carvão de amante infantil (o pai como o amado) da pequena Jeanine, pois *é a leitura que se demora infinitamente a desprender-se dos corpos*.⁶⁵⁸ A leitura do outro,

⁶⁵⁵ LLANSOL. *Inquérito às quatro confidências*, p. 131.

⁶⁵⁶ DURAS. *Olhos verdes*, p. 230.

⁶⁵⁷ LLANSOL. *Inquérito às quatro confidências*, p. 156.

⁶⁵⁸ LLANSOL. *O sexo de ler*, p. 11.

filmado na irredutibilidade de seu corpo não domesticado, pela partilha da voz, faz viva a escrita da cineasta.⁶⁵⁹

Então, nessa escrita viva, compartilharemos, ainda, a alegria, como a do casal que reveste o envelope de uma carta como uma passagem de avião – o que ressoaria: *texto lugar que viaja* –, e, a partir da partilha da alegria, pela delicadeza do *mútuo*, encontros expandidos alargam o pensamento do filme em dois anos depois ou em dezessete anos depois. Então, por esse pensamento expandido, faz-se um cinema de partilha, através de uma tão grande graça de encontros, um cinema que se alinha aos vagabundos e aos poetas, onde se vislumbraria uma comunidade virtual em simbiose com o sexo da *paisagem*.⁶⁶⁰ Pela *paisagem*, veríamos a consecução de um projeto: filmar com uma mão a outra mão a tocar em uma forma de coração (*patate-coeur*). E diríamos: “Os dedos sentem que aquele sexo de ler é puro tecido”.⁶⁶¹ Nesse ponto, há um tecido de encontros. E, se o *há* de Varda remete aos encontros, “horas há em que seremos pura vontade _____ puro amor do há”.⁶⁶²

⁶⁵⁹ Dessa forma, procuro reafirmar o tato da cineasta, tato quanto à escrita fílmica dos encontros que não domestica os corpos filmados, ao contrário, abre o filme à singularidade, à diferença, ao contato do tato do outro: encontro. Por essa via, talvez se pudesse ver esse cinema a “escrever ao corpo”: “<<Escrita>> não quer dizer mostrar, ou demonstrar uma sinificação, mas indica um gesto para *tocar no sentido*. Um tocar, um tacto que é como o gesto de endereçar: aquele que escreve não toca apreendendo, prendendo na mão (como em *bergreifen* = agarrar, que é a palavra alemã para <<conceber>>), mas toca quando endereçado, enviado ao contacto de um fora, de algo que se subtrai, se aparta e se espaça. O seu próprio toque – que é deveras o *seu* – é-lhe por princípio retirado, espaçado, apartado. E é isso a escrita: que o contacto estranho advenha, e que o estranho permaneça estranho no contacto (permanecendo *no* contacto estranho *ao* contacto: é toda a questão do tacto, do contacto dos corpos)” (NANCY. *Corpus*, p. 18-19).

⁶⁶⁰ Nesse sentido, penso que o cinema de Varda se distancia dos formadores e dos construtores, por realizar-se na partilha das singularidades dos corpos, e não na partilha do que, no limite, dirigir-se-ia ao “idealismo do fundador de civilização (*Kulturbergründer*)” do qual nos fala Jean-Luc Nancy em sua leitura, ao fundo das imagens, de *Mein Kampf*, de Hitler: “*c’est l’idéisme du fondateur de civilisation (Kulturbergründer), dont la vertu suprême est le don de soi au service de la communauté à laquelle il donne l’«élan civilisateur»*.” Or <<*l’Aryen est l’unique représentant (Vertreter) de l’espece des fondateurs de civilisation*>>.” NANCY. *Au fond des images*, p. 79. Já quanto à distribuição dos seres humanos na *paisagem* – vagabundos, formadores, construtores e poetas –, veja-se “A boa nova anunciada à natureza” (LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 44-47).

⁶⁶¹ LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 29.

⁶⁶² LLANSOL. *Inquérito às quatro confidências*, p. 169.

Résumé

Le cinéma d'Agnès Varda, ce que l'auteur appelle *cinécriture*, observé travers les concepts esthétiques ou *figures* de Maria Gabriela Llansol, c'est le point de départ de cette lecture, qui a comme objectif la scrutation, dans l'espace de l'oeuvre vardienne, de la notion d'une "vrai fiction" à la lumière de la *textualité* – *figure-clé* llansolienne. C'est dans ce sens que s'oriente notre proposition d'accompagner quatre films d'Agnès Varda: *Cléo de 5 à 7* (1962); *Ulysse* (1984) *Les glaneurs et la glaneuse* (2000) ; et, coréalisé avec JR, *Visages Villages* (2017). Le rapport entre le désir et l'écriture chez Roland Barthes; la notion d'affect développée par Espinosa travers la lecture de Gilles Deleuze; la notion de lettre chez Lacan, selon Lucia Castello Branco; et aussi la question de la transparence de l'image chez Francis Wolff, amplifiée par la pensée llansolienne, sont la base théorique de ce travail.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. *O aberto: o homem e o animal*. Trad. Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução e notas de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- ANDERSON, Melissa. The Modest Gesture of the Filmmaker. An Interview with Agnès Varda. *Cineaste*. v. 26, n. 4, 2001. Disponível em: <https://excocinema.files.wordpress.com/2008/06/agnes_verda_interview.pdf>, acessado em 25 out. 2018.
- ANDRADE, Mauro Cordeiro. *A experiência de Freud: escrita e invenção da psicanálise*. 2008. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- ANDRADE, Vania Baeta; CASTELLO BRANCO, Lucia (Orgs.). *Livro de asas: para Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- ANDRADE, Vania Baeta. Este é o jardim que o pensamento permite ou isto não é uma metáfora”. In: _____; CASTELLO BRANCO, Lucia (Orgs.). *Livro de asas: para Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 57-64.
- ANDRADE, Vania Maria Baeta (Org.). *Novo dicionário de migalhas da psicanálise literária*. Belo Horizonte: Cas’a’screver, 2016. Disponível em: <<https://casaescrever.com/2017/01/07/novo-dicionario-de-migalhas-da-psicanalise-literaria/>>, acessado em 25 out. 2018.
- ANDRADE, Vania Maria Baeta. *Luz preferida: a pulsão da escrita em Maria Gabriela Llansol e Teresa de Lisieux*. 2006. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.
- ANDRE, Serge. *O que quer uma mulher?* Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- ANTHONY, Elizabeth. *From fauna to flora in Agnès Varda’s “Cléo de 5 à 7”*. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/43796832>>, acessado em 10 out. 2017.
- ARAÚJO, Cinara de. *Biografia como método: a escrita da fuga em Maria Gabriela Llansol*. 2008. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX*, I. Trad. do grego, apresentação e notas Jackie Pigeaud; trad. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1998.
- AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 2007.
- BADIOU, Alain; ROUDINESCO, Élisabeth. *Jacques Lacan, passado presente*. Trad. Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Difel, 2012.

- BADIOU, Alain. *Para uma nova teoria do sujeito*. Trad. Emerson Xavier da Silva e Gilda Sodré. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia. Invenção de um olhar, história de uma cultura 1944-1968*. São Paulo: CosacNaif, 2010.
- BAETA, Vania Maria Rodriguez. *Este é o jardim que o pensamento permite – fragmentos no litoral da textualidade Llansol*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.
- BARBOSA, Márcio Venício; CASTELLO BRANCO, Lucia; SILVA, Sérgio Antônio (Orgs.). *Maurice Blanchot*. São Paulo: Anna Blume, 2004.
- BARRENTO, João. Llansoliana. Bibliografia activa e passiva. *JADE – Cadernos Llansolianos*, v. 3. Lisboa/Sintra: GELL, 2004.
- BARRENTO, João. A chave de ler: caminhos do texto de Maria Gabriela Llansol. *JADE – Cadernos Llansolianos*, v. 4. Lisboa/Sintra: GELL, 2004.
- BARRENTO, João (Org.). *O que é uma figura?* Diálogos sobre a Obra de Maria Gabriela Llansol na Casa da Saudação. Lisboa: Mariposa Azul, [20--].
- BARROS, Manoel de. *Ensaaios fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BARTHES, Roland. *Como viver junto*. Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitzer. Rio de Janeiro: Difel, 2006.
- BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Entrevistas – 1962-1980. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita seguido de Novos ensaios críticos*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeiras. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mário Laranjeiras. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. *S/Z – uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BASTIDE, Bernard. Agnès Varda, une auteure au féminin singulier (1954-1962). In : Fiant. Antony; HAMERY, Roxane; Éric Thouvenel (directeurs). *Agnès Varda: le cinéma et au-delà*. Nouvelle édition [em ligne]. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2009.

BATAILLE, Georges. *A parte maldita*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

BAZIN, André. *Le Parisien Libérté*. In: BORGES, Cristian; CAMPOS, Gabriela; AISENGART, Ines (Orgs.). Catálogo da retrospectiva Agnès Varda – o movimento perpétuo do olhar. Rio de Janeiro e São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura: obras escolhidas*. Vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. A tarefa – renúncia do tradutor. Tradução de Susana Kampff Lages. In: HEIDERMAN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC / Núcleo de Tradução, 2001. v. 1. p. 188-215. Antologia bilíngue, alemão-português.

BERNADET, Jean-Claude. Os catadores e eu. In: BORGES, Cristian; CAMPOS, Gabriela; AISENGART, Ines (Orgs.). Catálogo da retrospectiva Agnès Varda – o movimento perpétuo do olhar. Rio de Janeiro e São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Arno Brustolin (Coord.). 2ª reimp. [1990]. São Paulo: Paulus, 1990.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANCHOT, Maurice. *Uma voz vinda de outro lugar*. Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLUHER, Dominique. La miroitière. À propos de quelques films es installations d'Agnès Varda. In: Fiant. Antony; HAMERY, Roxane; Éric Thouvenel (directeurs). *Agnès Varda: le cinéma et au-delà*. Nouvelle édition [em ligne]. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2009.

BORGES, Cristian; CAMPOS, Gabriela; AISENGART, Ines (Orgs.). Catálogo da retrospectiva Agnès Varda – o movimento perpétuo do olhar. Rio de Janeiro e São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.

BORGES, Cristian; JESUS, Samuel de. Memória de gestos na obra de Agnès Varda: pintura, fotografia, cinema. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3075/3764>>, acessado em 25 out. 2018.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo. Companhia das Letras: 2005.

BRIOUDE, Mireille. *Varda et l'autoportrait fragmenté: du film à l'exposition*. Disponível em: <<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/autofiction/brioude.htm>>, acessado em 1º nov. 18.

CAHIERS DU CINÉMA. Paris: Cahiers du Cinema [Jérôme Cuzol], 1951-2018. Revue mensuelle.

CAIXETA, Rúbens. GUIMARÃES, César. Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente. In: COMOLI, Jean-Louis. *Ver e poder*. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção documentário. Sel. e Org. César Guimarães e Rubens Caixeta. Trad. Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira e Rubens Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG: 2008.

CASA NOVA, Vera; GLENADEL, Paula (Orgs.). *Viver com Barthes*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

CASTELLO BRANCO, Lucia. Encontro com escritoras portuguesas. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 13, n. 16, p. 103-114, jul./dez. 1993. Entrevista.

CASTELLO BRANCO, Lucia. *A branca dor da escrita*. Três tempos com Emily Dickinson. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

CASTELLO BRANCO, Lucia. Nuvens de pensamento branco: Maria Gabriela Llansol e a flor do libidinal. In: ANDRADE, Vania Baeta; _____ (Orgs.). *Livro de asas*: para Maria Gabriela Llansol. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 227-252.

CASTELLO BRANCO, Lucia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 2011.

CASTELLO BRANCO, Lucia. (Org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.

CASTELLO BRANCO, Lucia. *Chão de letras*: as literaturas e a experiência da escrita. 2008. Belo Horizonte: Editora UFMG: 2011.

CASTELLO BRANCO, Lucia. (Org.). *Coisa de louco*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1998.

CASTELLO BRANCO, Lucia. Encontros com escritoras portuguesas. *Boletim do CESP*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, v. 14, n. 16, jul./dez. 1993.

CASTELLO BRANCO. Está fora de causa acabar bem – biografemas de uma nem-sempre-possível. *Aletria*, v. 12, 2005, p. 23-30 Disponível em: <www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/download/1318/1414>, acessado em 10 out. 2017.

CASTELLO BRANCO, Lucia. Feminino feminino: Clarice com Cixous. In: _____; BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras*. São Paulo: Annablume, 1995.

CASTELLO BRANCO, Lucia; BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras*. São Paulo: Annablume, 1995.

- CASTELLO BRANCO, Lucia. *Os absolutamente sós: Llansol – a letra – Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2000.
- CASTELLO BRANCO, Lucia. Palavra em ponto de p. In: ANDRADE, Paulo de; Sérgio Antônio Silva (Orgs.) *Um corp'a'screver*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1997, p. 14-27.
- CAVALCANTE, Berenice (Org.). *Modernas tradições*. Percurso da cultura ocidental (séculos XV – XVII). Rio de Janeiro: Acces, 2002.
- CESAROTTO, Oscar (Org.). *Idéias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- CIXOUS, Hélène. Extrema fidelidade. In: LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. [Edição com manuscritos e ensaios inéditos]. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção documentário. Sel. e Org. César Guimarães e Rubens Caixeta. Trad. Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira e Rubens Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG: 2008.
- CORNEILLE, Pierre. *El Cid* (extrato: ato 1, scéna 4). Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/lv001151.pdf>>, acessado em 5 nov. 2018.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1*. A imagem-movimento. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2*. A imagem-tempo. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- DELEUZE, Gilles. *Cursos sobre Spinoza*. (Vincennes: 1978-1981). Trad. Emanuel Fragoso; Hélio Cardoso. Fortaleza: Eduece, 2009.
- DELEUZE, Gilles. *Espinoza e os signos*. Trad. Abílio Ferreira. Porto: Rés Editora, 1970.
- DELEUZE, Gilles. *Espinoza: filosofia prática*. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.
- DOANE, Mary Ann. A voz no cinema: articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DURAS, Marguerite. *A vida material*. Trad. Heloísa Jahn. Rio de Janeiro: Globo, 1989.
- DURAS, Marguerite. *Escrever*. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- DURAS, Marguerite. *Os olhos verdes*. Trad. Heloísa Jahn. Rio de Janeiro: Globo, 1988.
- EISENSTEIN, Sergei. O princípio cinematográfico e o ideograma. In: CAMPOS, Haroldo de (Org.). *Ideograma: lógica, poesia e linguagem*. São Paulo: Edusp, 1994.

- FIANT. Antony; HAMERY, Roxane; Éric Thouvenel (directeurs). *Agnès Varda: le cinéma et au-delà*. Nouvelle édition [em ligne]. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2009.
- FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- FREUD, Sigmund. O estranho. In: FREUD, Sigmund. *Uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1918)*. Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2011.
- GALVÃO, Benjamin Franklin Ramiz. *Vocabulário etimológico, ortográfico e prosódico das palavras portuguesas derivadas da língua grega*. 2. ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1994.
- GENET, Jean. *O ateliê de Giacometti*. Trad. Célia Eduvaldo. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.
- GUERREIRO. António. O texto nómada de Maria Gabriela Llansol. *Colóquio/Letras. Lisboa*, n. 91. p. 66-69, 1986.
- GUIMARÃES, César Geraldo. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- GRÜNEWALD, José Lino (Org.). *A ideia do cinema*. Trad. José Lino Grunewald. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- JOAQUIM, Augusto. O limite fluido. Posfácio. In: LLANSOL, Maria Gabriela. *Os pregos na erva*. Lisboa: Portugalia, 1962.
- KAMITA, João Massao. A janela do mundo: a arte no Renascimento. In: CAVALCANTE, Berenice (Org.). *Modernas tradições*. Percurso da cultura ocidental (séculos XV – XVII). Rio de Janeiro: Acces, 2002.
- KEHL, Maria Rita. O sexo, a morte, a mãe e o mal. In: NESTROVSKI, Arthur. SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000.
- KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- LACAN, Jacques. *O seminário – livro 7: A ética da psicanálise*. Trad. Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- LACAN, Jacques. *O seminário – livro 8: A transferência*. (1960-1961). Texto estabelecido por Jacques Alain Miller. Trad. Dulce Luque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- LACAN, Jacques. *O seminário – livro 18: de um discurso que não fosse semblante* (1971). Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- LACAN, Jacques. *O seminário – livro 20: mais, ainda*. (1972-1973). Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- LACAN, Jacques. Lituraterra. *Che vuoi*. Porto Alegre: Cooperativa Cultural Jacques Lacan, v. 1, n. 1, p. 21, 1986.

- LLANSOL, Maria Gabriela. Entrevista concedida a João Barrento. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 30 nov. 2002. Caderno Pensar, p. 3.
- LEMINSKI, Paulo. *La vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Ética e infinito*. Trad. João Gama. Lisboa: Edições 70, 1988.
- LEMOINE-LUCCIONI, Eugénie. *La robe*. Essai psychanalytique sur le vêtement. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- LETRA irredutível, M.D. / Revista da Escola Letra Freudiana. Ano XXXV, n. 48. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. [Edição com manuscritos e ensaios inéditos]. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *A legitimação em literatura*. Lisboa: Cosmos, 1994.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *Exercícios de aproximação*. Lisboa: Vendaval, 2003.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval, 2003.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *Teoria da des-posseção: ensaios sobre textos de Maria Gabriela Llansol*. Porto: Black Son, 1988.
- MACHADO, Arlindo. *Fim do livro? Pré-cinemas & pós-cinemas*. São Paulo: Papirus, 1997.
- MAIA, Maria Elisa Arreguy. *Textualidade Llansol: literatura e psicanálise*. Belo Horizonte: Scriptum, 2012.
- MANDIL, Ram. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2003.
- MANDIL, Ram. Para que serve a escrita? In: ALMEIDA, Maria Inês de (Org.) *Para que serve a escrita?* São Paulo: Educ, 1997.
- MENNEL, Barbara. *Cities and cinema*. London and New York: Routledge, 2008. Disponível para download em: <<http://www.pixellized.com/assets/mennel---cities-and-cinema.pdf>>, acessado em 10 out. 2017.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. Trad. Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- MILON, Colette. La cinécriture d'Agnès Varda: "Je ne filme jamais des gens que je n'aime pas". Le documentaire français, *CinémAction*, n. 41, p. 132-136, 1987.
- MOSER, Benjamin. "A poeta do póstumo". In: LLANSOL, Maria Gabriela. *Geography of Rebels Trilogy: The Book of Communities; The Remaining Life, and In the House of July & August*. Dalas: Deep Vellum Publishing, 2017. Tradução do prefácio por José Geraldo Couto. Disponível em: *Quatro cinco um – A revista dos livros* [texto não datado e não paginado]: <<http://revista451.com.br/conteudos/visualizar/A-poeta-do-postumo>>, acessado em 11 set. 2017.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983.
- MÚRCIA, Claude. Soi et l'autre (Les Glaneurs et la Glaneuse). In: FIANT, Antony (dir.); HAMERY, Roxane (dir.); Éric Thouvenel (dir.). *Agnès Varda: le cinéma et au-delà*. Nouvelle édition [em ligne]. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2009.

- NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Belo Horizonte: Edições Chão de Feira, 2014.
- NANCY, Jean-Luc. *Abbas Kiarostami: L'évidence du filme/The evidence of film*. Brussels: Yves Gevaert, 2001.
- NANCY, Jean-Luc. *Au fond des images*. Paris: Editions Galilée, 2003.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Trad. Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000.
- NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Lisboa: Edições Vendaval, 2005.
- NESTROVSKI, Arthur. SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Além do Bem e do Mal*. Prelúdio a uma filosofia do futuro. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Aurora*. Reflexões sobre os preconceitos morais. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- OBRIST, Hans Ulrich. Entrevistas. Vol. 3. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.
- PAULA, Janaína Rocha de. *Cor'p'oema Llansol*. 2014. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.
- PENIDO, Vívien. *A minha vida daria um romance? A escrita impossível em A falta*, de Lucia Castello Branco. 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerias, Belo Horizonte, 2006.
- PLATÃO. *O Banquete*. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- POMMIER, Gérard. *A exceção feminina: os impasses do gozo*. Trad. Dulce M. P. Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- REZENDE, Antônio Martinez de; BIANCHET, Sandra Braga. *Dicionário do Latim Essencial*. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.
- RETROSPECTIVA Agnès Varda – o movimento perpétuo do olhar (Catálogo). Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.
- RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. Trad. Dora Ferreira da Silva. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.
- RIMBAUD, Arthur. *Le bateau ivre et autres poèmes*. Paris: Librio, 2007.
- RIMBAUD, Arthur. *Uma temporada no inferno & Iluminações*. Trad. Lêdo Ivo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.
- ROCHA NETO, João. *A beleza da forma e da cor é a santidade das árvores: a figura, a cena fulgor e a paisagem em Maria Gabriela Llansol*. 2009. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

ROCHA NETO, João. *A escrita dos dias: a ética da paisagem em Maria Gabriela Llansol*. 2015. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

ROLLET, Brigitte. Autres regards, autres histoires? Agnès Varda et les théories féministes. In: FIANT, Antony; HAMERY, Roxane; Éric Thouvenel (directeurs). *Agnès Varda: le cinéma et au-delà*. Nouvelle édition [em ligne]. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2009.

ROSSET, Clément. *Alegria: força maior*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

SEGUIN, Louis. Le bonheur. Entretien avec Agnès Varda. *Cahiers du cinéma*. n. 745. Juin, 2018.

SILVA, Marilaine Lopes. *Texto, lugar que viaja: território, comunidade e transmissão em Franz Kafka e Maria Gabriela Llansol*. 2007. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

SIQUEIRA, Marília Rocha de. *O ensaio e as travessias do cinema documentário*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SOUZA, Carlos Eduardo Batista de. *A boa nova anunciada à natureza*. O ‘dramapoesia’ em três discursos de Maria Gabriela Llansol. 2011. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

SPINOZA, Baruch. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

VALESKA, Olga. *Maria G. Llansol: uma escrita à flor da pele*. Boletim do Centro de Estudos Portugueses, Belo Horizonte, v. 14, n. 17, p. 24-31, jan./jul. 1994.

VARDA, Agnès. *Varda par Agnès*. Paris: Éditions Cahiers du Cinéma, 1994.

VIDAL, Eduardo. Psicanálise e literatura: minha solidão encontra a sua. *Letra irreduzível, M.D. / Revista da Escola Letra Freudiana*. Ano XXXV, n. 48, 2016.

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema* (Org.). Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983.

WOLFF, Francis. Por trás do espetáculo: o poder das imagens. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Senac, 2005.

WOOLF, Virgínia. *Orlando*. Trad. Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

Livros de Maria Gabriela Llansol:

LLANSOL, Maria Gabriela. *A restante vida*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Amar um cão*. Lisboa: Colares Editora, 1990.

- LLANSOL, Maria Gabriela. *Amigo e amiga*: curso de silêncio de 2004. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Ardente texto Joshua*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Cantileno*. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Carta ao legente*. Belo Horizonte: Edições 2 Luas, 1998.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Carta de Llansol a Eduardo Prado Coelho*. Disponível em: <<https://fiodeaguadotexto.wordpress.com/2011/10/31/carta-de-llansol-a-eduardo-prado-coelho/>>, acessado em 1º out. 2018.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Causa amante*. Lisboa: Relógio d'Água, 1996.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Contos do mal errante*. Lisboa: Rolim, 1986.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Da sebe ao ser*. Lisboa: Rolim, 1988.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Entrevistas/Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Espólio de Maria Gabriela Llansol*. Caderno 47, 1997.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Finita*. Lisboa: Rolim, 1987.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Hölder, de Hölderlin*. Lisboa: Colares, 1993.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Inquérito às quatro confidências*. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 1*: o encontro inesperado do diverso. Lisboa: Rolim, 1994.
- LLANSOL, Maria Gabriela. Para que o romance não morra. In: _____. *Lisboaleipzig 1*: o encontro inesperado do diverso. Lisboa: Rolim, 1994. p. 116-123.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 2*: o ensaio de música. Lisboa: Rolim, 1994.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Na casa de julho e agosto*. Lisboa: Afrontamento, 1984.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *O começo de um livro é precioso*: Assírio & Alvim, 2003.
- LLANSOL, Maria Gabriela. O espaço edénico. In: _____. *Na casa de julho e agosto*. Lisboa: Afrontamento, 1984.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *O jogo da liberdade da alma*. Lisboa: Relógio d'Água, 2003.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *O livro das comunidades*. Lisboa: Afrontamento, 1977.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *O raio sobre o lápis*. Lisboa: Com. Europália, 1990.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *O Senhor de Herbais*. Lisboa: Relógio d'Água, 2002.
- LLANSOL, Maria Gabriela. O sexo de ler. In: LOUYS, Pierre. *O sexo de ler de Bilitis*: canções em prosa rítmica. Trad. Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 2010.
- LLANSOL, Maria Gabriela. O sonho de que temos a linguagem. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 143/144, p. 7-18, janeiro-junho, 1997.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais, drama-poesia?* Lisboa: Relógio d'Água, 2000.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Os cantores de leitura*. Lisboa: Assirio e Alvim, 2007.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Os pregos na erva*. Lisboa: Portugalíia, 1962.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Parasceve*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um beijo dado mais tarde*. Lisboa: Rolim, 1990.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*. 2. ed. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

LLANSOL, Maria Gabriela. Gênese e significado das figuras. In: _____. *Um falcão no punho*. 2. ed. Lisboa: Relógio d'Água, 1997. p. 130-131.

Traduções de Maria Gabriela Llansol

APPOLINAIRE, Guillaume. *Mais novembro que setembro*. Trad. Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 2003.

DICKINSON, Emily. *Bilhetinhos com poemas*. Trad. Maria Gabriela Llansol [sob o pseudónimo de Ana Fontes]. Sintra: Colares, 1995.

ÉLUARD, Paul. *Últimos poemas de amor*. Trad. Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 2002.

LISIEUX, Thérèse Martin de. *O alto vôo da cotovia*. Trad. Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.

RILKE, Rainer Maria. *Frutos e apontamentos*. Trad. Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 1996.

RIMBAUD, Arthur. *O rapaz raro: iluminações e poemas*. Trad. Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 1996.

VERLAINE, Paul. *Sageza*. Trad. Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 1995.

LOUYS, Pierre. *O sexo de ler de Bilitis: canções em prosa rítmica*. Trad. Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 2010.

Filmografia de Agnès Varda

La Pointe Courte – ficção, 1954, p&b, 35mm, 89 min.

Ô Saisons, Ô Chateaux – documentário, 1957, p&b, 35mm, 22 min.

L'Opéra-Mouffe – documentário, 1958, p&b, 35mm, 17 min.

Du Côté de la Côte – documentário, 1958, cor, 35mm, 24 min.

Cléo de 5 à 7 – ficção, 1961, p&b, 35mm, 90 min.

Salut le Cubains – documentário, 1963, p&b, 35mm, 30 min.

Le Bonheur – ficção, 1964, cor, 35mm, 82 min.

Elsa la Rose – documentário, 1965, p&b, 16mm, 20 min.

Les Créatures – ficção, 1965, cor e p&b, 35mm, 105 min.

Oncle Yanclo – documentário, 1967, cor, 35mm, 22 min.

- Black Panthers* – documentário, 1968, cor, 16mm, 28 min.
- Lions Love... and Lies* – doc/fic, 1969, cor, 35mm, 110 min.
- Daguerréotypes* – documentário, 1974/75, cor, 16mm, 80 min.
- Réponse de femmes : notre corps, notre sexe* – documentário, 1975, cor, 35mm, 8 min.
- Plaisir d'amour en Iran* – ficção, 1976, cor, 35mm, 8 min.
- L'une chante, l'autre pas* – ficção, 1976, cor, 35mm, 110 min.
- Mur Murs* – documentário, 1980, cor, 16mm, 81 min.
- Documenteur* – ficção, 1980/81, cor, 16mm, 63 min.
- Ulysse* – documentário, 1982/84, cor, 35mm, 22 min.
- Les dites Cariatides* – documentário, 1984, cor, 35mm, 13 min.
- 7P.,cuis.,s.de b... (à saisir)* – ficção, 1984, cor, 35mm, 27 min.
- Sans Toit ni Loi* – ficção, 1985, cor, 35mm, 105 min.
- T'as de beaux escaliers... tu sais* – documentário, 1986, cor, 35mm, 3 min.
- Jane B. par Agnès V.* – doc/fic., 1986/87, cor, 35mm, 97 min.
- Kung-fu Master!* – ficção, 1987, cor, 35mm, 78 min.
- Jacquot de Nantes* – ficção, 1990, cor e p&p, 35mm, 118 min.
- Les Demoiselles ont eu 25 ans* – documentário, 1993, cor, 35mm, 63 min.
- L'univers de Jacques Demy* – documentário, 1993/95, p&b e cor, 35mm, 80 min.
- Les 100 et 1 nuits* – ficção, 1994, cor 35mm, 122 min.
- Les glaneurs et la glaneuse* – documentário, cor, 35mm, 122 min.
- Deux ans après* – documentário, 2002, cor, beta, 64 min.
- 2 films d' Agnès Varda. Les glaneurs et la glaneuse plus Deux ans après (et plein d'autre boni).* Collection Vidéo Ciné-Tamaris [reúne os dois documentários originais, bônus e encarte].
- Les glaneurs et la glaneuse + Deux ans après.* 2 films d' Agnès Varda [reúne os dois documentários originais, bônus e encarte].
- Le lion volatil* – documentário, 2003, cor, 35mm, 12 min.
- Ydessa, les ours et etc...* – documentário, 2004, p&b e cor, 35mm, 44min.
- Les plages d'Agnès* – autobiografia, 2008, cor, 35mm, 110 min.
- Agnès de ci, de là Varda* – série televisiva, cor, 35mm, 5 episódios de 45 min.
- Visages Villages* – documentário, 2017, cor, 35mm,

Site oficial de Agnès Varda: <www.cine-tamaris.fr>, acessado em 23 set. 2018.