

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN - FAMECOS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL  
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

GIULIANNA NOGUEIRA RONNA

**RASTROS DE UMA VOZ:**  
A INSTÂNCIA GRÁFICA NA CINESCRITA DE AGNÈS VARDA

Porto Alegre  
2019

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica  
do Rio Grande do Sul

GIULIANNA NOGUEIRA RONNA

**RASTROS DE UMA VOZ:**  
A INSTÂNCIA GRÁFICA NA CINESCRITA DE AGNÈS VARDA

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cristiane Freitas Gutfreind

Porto Alegre  
2019

## Ficha Catalográfica

R773r Ronna, Giulianna Nogueira

Rastros de uma voz : a instância gráfica na cinescrita de  
Agnès Varda / Giulianna Nogueira Ronna . – 2019.

117f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em  
Comunicação Social, PUCRS.

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind.

1. Instância gráfica. 2. Rastro. 3. Cinescrita. 4. Agnès Varda. 5.  
Cinema. I. Gutfreind, Cristiane Freitas. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Salete Maria Sartori CRB-10/1363

GIULIANNA NOGUEIRA RONNA

**RASTROS DE UMA VOZ:**  
A INSTÂNCIA GRÁFICA NA CINESCRITA DE AGNÈS VARDA

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Miriam de Souza Rossini – UFRGS

---

Prof. Dr. Roberto Tietzmann – PUCRS

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cristiane Freitas Gutfreind – PUCRS

Porto Alegre  
2019

## AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação PUCRS.

À professora Dra. Cristiane Freitas Gutfreind, minha orientadora, pela acolhida e pelo tanto compartilhado.

Aos professores Dr. Roberto Tietzmann e Dra. Miriam de Souza Rossini, pelas reflexões em sala de aula, e pelas generosas considerações na banca de qualificação.

Aos colegas do grupo de pesquisa Kinepoliticom e do grupo de estudos Cinesofia, pelas trocas e contributos.

Aos amigos, Ada Averbek, Alexandre Seib, Alberto Coelho, Goy Kerr, Ana Maia, Roberta Barros, Juliana Trujillo e Nelso Barreto, pela escuta e disponibilidade.

Ao meu irmão e minha irmã, pelo nosso fluxo de livros e filmes.

Aos meus pais, Ronna e Sandra, por suavizarem o caminho.

Ao Michael, por todos os papéis, notavelmente desempenhados, para que eu pudesse ir e realizar.

Aos meus filhos, João e Pedro, por me cederem para esta aventura.

Esta dissertação foi realizada com o incentivo de bolsa do Ministério da Educação, concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Fundação CAPES.

## RESUMO

Neste trabalho, busco refletir a *instância gráfica* na cinescrita vardiana, enquanto um recurso que revela *rastros* de uma voz. Aproximo os conceitos de *vestígio*, *rastro* e *traço* em Benjamin (2006) e Derrida (2001) com aspectos da *narração* e da *figura fílmica* em Dubois (1999), viabilizando uma reflexão centrada nas formas de inscrição na película capazes de modificar os componentes visíveis e legíveis da imagem. Para tanto, realizo análises da *instância gráfica* nos filmes *As duas faces da felicidade* (*Le Bonheur*, 1965), *Sem teto nem lei* (*Sans toit ni loi*, 1985) e *As praias de Agnès* (*Les plages d'Agnès*, 2008). As análises expõem como a narração, constituída a partir desta instância, sugere aquilo que já não está mais visível, mas permanece latente na visualidade. Dessa forma, o gráfico participa de um modo de visibilidade que se organiza na experiência do *rastro*, dizendo algo sobre o filme.

**Palavras-chave:** Instância gráfica. Rastro. Cinescrita. Agnès Varda. Cinema.

## ABSTRACT

In this work, I search to reflect on the graphic instance in Varda's *cinécriture*, as a resource that reveals *tracks* of a *voice*. I approach the concepts of *vestige*, *track* and *trace* in Benjamin (2006) and Derrida (2001) to aspects of *narration* and *filmic figure* in Dubois (2005), enabling a reflection centred in ways of inscription in the movie that are able to modify the visible and readable components of the image. For this, I analyse the graphic instance in the films *Happiness* (*Le Bonheur*, 1965), *Vagabond* (*Sant toit ni loi*, 1985) and *The beaches of Agnès* (*Les plages d'Agnès*, 2008). These analyses expound how narration, built from this instance, suggest what is no longer visible, but remains latent in visuality. This way, the graphic participates of a visibility mode that organizes itself in the *track* experience, stating something about the film.

**Key-words:** Graphic instance. Track. *Cinécriture*. Agnès Varda. Cinema.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Gráficos em <i>As Duas Faces Da Felicidade</i> .....	21
Figura 2 - Abertura <i>Ô Saisons, Ô Châteaux</i> .....	29
Figura 3 - Abertura <i>L'opera Mouff</i> .....	30
Figura 4 - Abertura <i>Panteras Negras</i> .....	31
Figura 5 - Sequência café <i>As Duas Faces Da Felicidade</i> .....	40
Figura 6 - <i>Confiance/ As Duas Faces Da Felicidade</i> .....	44
Figura 7 - <i>Confiance 2</i> .....	45
Figura 8 - Abertura <i>Cléo</i> .....	47
Figura 9 - Interrogação <i>Sem Teto Nem Lei</i> .....	54
Figura 10 - Corpo flutuante .....	55
Figura 11 - Cartazes <i>Vincennes</i> .....	56
Figura 12 - Cartazes .....	56
Figura 13 - Placa Casamento .....	57
Figura 14 - Créditos <i>Le Bonheur</i> .....	58
Figura 15 - Tipografia <i>Claire</i> .....	59
Figura 16 - Casamento .....	60
Figura 17 - Carta nascimento .....	61
Figura 18 - <i>Un Savon</i> .....	62
Figura 19 - Selos .....	63
Figura 20 - Telegrama .....	64
Figura 21 - Doação de sangue .....	65
Figura 22 - Postais .....	66
Figura 23 - Postais sequência .....	67
Figura 24 - Oficina .....	69
Figura 25 - Revista .....	70
Figura 26 - Cabine telefônica .....	71
Figura 27 - Informação .....	72
Figura 28 - Rotina <i>Émilie</i> .....	73
Figura 29 - Rotina <i>Thérèse</i> .....	73



Figura 30 - Abertura <i>Sem Teto Nem Lei</i> .....	75
Figura 31 - Placas <i>Sem Teto Nem Lei</i> .....	76
Figura 32 - Placa <i>Stop</i> .....	77
Figura 33 - Placa retorcida .....	78
Figura 34 - Gráficos envelhecidos/apagados .....	79
Figura 35 - Livros .....	80
Figura 36 - Roupa <i>Stop</i> .....	81
Figura 37 - Porta .....	81
Figura 38 - Letra <i>M</i> .....	82
Figura 39 - Espelho .....	83
Figura 40 - Fragmentos .....	85
Figura 41 - Fragmentos 2 .....	86
Figura 42 - Créditos abertura <i>As Praias de Agnès</i> .....	87
Figura 43 - Tipografia cadeira .....	88
Figura 44 - Nome praia .....	88
Figura 45 - Imagens de arquivo .....	89
Figura 46 - Escrita e leitura .....	90
Figura 47 - Cartões de filmes .....	91
Figura 48 - Gato .....	92
Figura 49 - Família .....	92

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	10
1.1 QUESTÕES TRANSVERSAIS .....	16
1.1.1 Vestígio, traço e rastro .....	16
<b>2 ASSINAR E ESCREVER</b> .....	23
2.1 A CINESCRITORA .....	23
2.1.1 <i>Nouvelle vague</i> : uma composição inicial .....	23
2.1.2 Cinema de resistência: críticas sociais e digressões .....	30
2.1.3 Autobiografias: narrar e lembrar .....	33
2.2 A CINESCRITA, DA TÉCNICA AO ESTILO .....	35
<b>3 O FILME-TEXTO</b> .....	38
3.1 A ESCRITA NA IMAGEM .....	38
3.1.1 A escrita como figura .....	41
3.2 A IMAGEM NA ESCRITA .....	45
<b>4 PERCURSOS GRÁFICOS</b> .....	51
4.1 NARRAÇÃO E VOZ .....	52
4.1.1 A voz em <i>As duas faces da felicidade</i> .....	67
4.1.2 A voz em <i>Sem teto, nem lei</i> .....	74
4.1.3 A voz em <i>As praias de Agnès</i> .....	83
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	94
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	98
<b>FILMES ANALISADOS</b> .....	101
<b>FILMOGRAFIA AGNÈS VARDA</b> .....	104
<b>ANEXO A</b> - Tabela <i>As duas faces da felicidade</i> .....	105
<b>ANEXO B</b> - Tabela <i>Sem teto, nem lei</i> .....	109
<b>ANEXO C</b> - Tabela <i>As praias de Agnès</i> .....	112

## 1 INTRODUÇÃO

Dentre todas as direções possíveis, refletir o cinema parece cada vez mais nos conduzir aos lugares de encontros, às zonas de entrelaçamento, aos territórios de contaminação. Acercamos uma paisagem heterogênea, contrária a um esforço em categorizar, opor e especificar as artes, concentrando o olhar naquilo que emerge do cruzamento entre as diversas linguagens e nas ocorrências que atravessam a imagem cinematográfica.

É exatamente neste lugar que me coloco ao propor um olhar mais atento e detalhado à *instância gráfica*. Uma aproximação que iniciou quando escolhi, como objeto de estudo da especialização que realizei em Expressão Gráfica (FAU/PUCRS), a produção do designer de créditos *Saul Bass*<sup>1</sup>.

Foi naquele trabalho que comecei a pensar no gráfico além dos créditos, como uma possível pesquisa seguinte, para buscar um entendimento como a tipografia, aliada a outros elementos, era capaz de se integrar à narrativa. Verifiquei, trazendo Derrida (linguagem como *escritura*) e Marie-Claire Ropars-Wuilleumier (metáfora do hieróglifo) à discussão, que o cruzamento entre o cinema e o gráfico produz uma multiplicidade de deslocamentos capaz de interferir nas leituras do filme, despertando associações e agregando novos sentidos à imagem. Isso me levou a questionar como agiriam estas aparições ao longo do filme.

Para tanto, parto do reconhecimento de Rowland (2015), de que existe uma escrita envolvendo o objeto fílmico não somente no contorno da imagem, na produção do argumento ou no texto que dá forma à crítica e ao ensaio, mas também nas aparições inscritas na película, compondo um tipo de escrita de imagens, que se faz *no* cinema e *do* cinema. Incluo a esta afirmação os demais elementos gráficos (representações por linhas, figuras, ilustrações ou gravuras), visto que no interior do filme, bem como no desenho do roteiro que o antecipa, na identidade visual, no cartaz e no material de divulgação posterior à obra, tais elementos também comparecem à imagem.

Interessa aqui o gráfico incluído na imagem (no registro executado pela câmera ou na pós-produção), que se afirma como matéria fílmica, presença visível e sensível, passando a responder aos tempos cinematográficos, assumindo também

---

<sup>1</sup> Designer de créditos de abertura de filmes como *Anatomia de um crime* (1959), de Otto Preminger, e *Cassino*

os efeitos de montagem, enquanto recurso e substância narrativa. Adoto para esta pesquisa o termo *instância gráfica* – de autores como Ropars (1982) e Conley (2015) –, tendo em vista que se refere às presenças na película que funcionam como um *enunciado*, assinalando a intenção de um *estar, ser mostrado*, para *significar algo* além da sua representação.

Entretanto, mesmo com a *instância gráfica* incorporando-se ao filme, permanecem as diferenças de natureza e de forma em relação aos demais componentes. Não coincidente com outros elementos fílmicos, tal presença, então, participa compondo uma visualidade não consubstancial, mas *contaminada*, ou seja: uma imagem atravessada e, portanto, desestabilizada pelos sinais gráficos nela inscritos.

Nessa perspectiva, a *instância gráfica* ganha um relevo particular, sobre o qual esta pesquisa propõe-se a estudar. Com a intenção de construir uma reflexão mais detalhada e acentuada, o propósito não é tipificar ou classificar, mas sim abrir um espaço para problematizar a forma como ela contamina uma imagem e, assim, contribuir para o debate acerca das ocorrências inscritas no ecrã, capazes de se interligar à narrativa, reconfigurando os componentes visíveis e legíveis da imagem.

Dito isto, trabalho com a perspectiva de que a *instância gráfica*, nos filmes de Agnès Varda, cria visualidades, em protagonismo, a partir de uma concepção cinematográfica que privilegia um tipo de escrita de imagens, em arranjos tipográficos variados, em traços, linhas e desenhos. Um cinema de natureza gráfica, no qual a câmera muitas vezes percorre os espaços repousando em placas de trânsito, cartazes, muros, painéis, em um trajeto particular que rompe com as escolhas usuais, como um filtro que subverte um padrão de imagem e conteúdo.

Agnès Varda transitou por diferentes formatos e gêneros, ao longo de mais de meio século de trabalho. Com uma produção contínua e diversa, sua obra é marcada por características muito particulares, em que a narrativa é constantemente subvertida a favor da sua concepção de linguagem cinematográfica, o que ela chama de *cinescrita*, do francês *cinécriture*.

Segundo Mcguire (2004), o cinema vardiano se legitima na expressividade e autenticidade que emergem da composição dos elementos presentes na imagem. Nada está ali sem objetivo, tudo é escolhido com rigor e precisão, compondo uma geografia interna que dá ritmo às imagens, fundamentando a expressividade do seu cinema. São decisões atentas e estruturadas pela própria cineasta que assina, na

grande maioria dos seus filmes, não apenas direção, como também roteiro, narração e montagem.

Um dos motivos que me levou a considerar a obra de Varda para esta pesquisa é que uma autora que costuma dizer que seus filmes são *escritos* e não filmados (MCGUIRE, 2004) carrega, sem dúvida, uma natureza gráfica. Tal natureza auxiliará no entendimento desta instância como um recurso estético capaz de interferir nas formas de construção e realização de um filme, contribuindo para as aproximações pretendidas nesta investigação.

A construção do *corpus* fílmico partiu de um olhar amplo nas obras contidas no box *Tout (e) Varda*, contendo 22 longas e 16 curtas entre ficção e documentários. Esta experiência de ir a estes filmes e indagá-los, com um olhar direcionado à *instância gráfica*, permitiu a identificação de um potencial efetivo em passagens que serão exemplificadas ao longo das reflexões. Tais fragmentos pertencem a diversas obras da cineasta, alguns fazendo parte do *corpus* de análise da pesquisa, outros não. Estes comparecerão aqui para auxiliar na elaboração do percurso teórico, ilustrando e enriquecendo o trabalho. Já para a análise propriamente dita, buscando um recorte que dê conta da problematização gráfica levantada, elegi três títulos, representantes de fases importantes da carreira da cineasta. Tal escolha se deve não somente às potencialidades gráficas que deles emergem, mas, sobretudo, ao entendimento de que tais filmes convocam uma *instância* que corresponde às implicações de um *filme-texto* em Dubois (2004), como manifestação de um *cinema escritural*.

Conway (2015) distingue algumas fases da carreira da cineasta, a partir das quais trabalharei. São elas: a *nouvelle vague*, na qual localizo o filme *As duas faces da felicidade* (*Le Bonheur*, 1965); a fase dos filmes com temática feminista e crítica social, tendo *Sem teto nem lei* (*Sans toit ni loi*, 1985) como um dos filmes mais emblemáticos dessa matéria; e a fase dos autorretratos, da qual *As Praias de Agnès* (*Les plages d'Agnès*, 2008) é um reflexo preciso. Dessa forma, a variável temporal também nos fornecerá particularidades de cada época para auxiliar na observação e análise da *instância gráfica* na cinescrita vardiana.

Para tanto, ao investigar as relações entre o cinema e a *instância gráfica*, levo em conta as possíveis tensões e resistências que esta contaminação convoca, uma vez que é capaz de desestabilizar a imagem, constituindo uma visualidade além da sua representação. A reflexão se aproxima, então, do conceito acima mencionado,

de *filme-texto* de Dubois (2005): não somente um elemento fílmico, mas o *próprio filme* em seu princípio enunciativo; quando a palavra é acomodada na imagem e esta ajustada a uma outra qualidade.

Para o autor, sobretudo em relação à aparição tipográfica, sua inscrição no filme a tornaria um *bloco totalizante*, capaz de produzir relações em constante deslizamento, em contínua recomposição de sentidos. O ato de narrar e, principalmente, o de representar, seria perturbado por essa aparição no espaço fílmico, que oferta muito além de um simples *mostrar*, posiciona-se como um *dizer fílmico*: "(...) não apenas mostrar as coisas, mas dizê-las, mostrar que as dizemos e dizer que as mostramos." (DUBOIS, 2005, p.271)

Partem daí algumas questões transversais que auxiliarão nos processos desta investigação: considerando que o gráfico, quando inscrito na película, não apenas aparece, mas age no interior da imagem, trago o conceito de *rastro*, em desdobramento enquanto voz, para amparar as categorias de análise dos filmes, uma vez que possibilita refletir sobre o gráfico como um recurso que revela *rastros*, presenças e ausências.

Arrisco dizer que a forma como a cineasta realiza sua cinescrita utiliza a *instância gráfica* como um recurso estético que explora os *rastros* na construção daquilo que não é nem visível, nem tangível, mas lá está, presente e ausente, como uma *imagem dialética* que desestabiliza essas posições. A partir de Derrida (2005), entendo esse *rastro* como um movimento *entre* a presença e a ausência, um *entre* liberto das dicotomias rígidas, em uma relação que procura distender tais polaridades. Indo na direção daquilo que Didi-Huberman (2010) também aponta como *dialética do visível*, quando o ver é também um tensionamento entre o apagamento e a evidência, comparecimento e desaparecimento, e o *traço*, não uma presença, mas um *simulacro* da mesma.

A voz viabiliza a reflexão centrada na percepção dos *rastros*, a partir da *instância gráfica* enquanto recurso estético que se posiciona como a presença de uma voz; explorando o *rastro* do *eu-narrador*; de uma voz que emerge do silêncio do gráfico: um *gráfico-voz* que diz algo sobre o filme que o próprio filme não é capaz de dizer, conferindo também uma espessura na perspectiva social, histórica e política que esta instância é capaz de transportar.

Alcanço estas figuras que sugerem a voz em placas, letreiros, cartazes, bem como nas formas tipográficas ou ilustrações presentes em objetos, a partir dos

recursos técnicos, como primeiros planos e transições de foco que privilegiam a *instância gráfica* na composição do quadro. Tomo tais figuras como uma marca estética, presente em um tipo de visibilidade, que convoca algo que não está ali, mas se faz presente por *rastros* e *vestígios*.

Utilizo ainda uma segunda categoria para dar conta do gráfico que apenas aparece no interior da imagem trazendo um dado, um conteúdo com o claro e exclusivo propósito de informar. Finito em si, não suportando outras leituras ou interpretações, chamo essa aparição de *gráfico-informação*.

A partir deste caminho algumas indagações surgiram: de que modo as formas de aparição e atravessamento da *instância gráfica*, enquanto inscrição na superfície fílmica, seriam capazes de promover rupturas, modificando internamente o filme e a percepção do mesmo? De que forma esta *instância* contamina a imagem, ou melhor: o que emerge dessa contaminação, dos elementos gráficos inscritos na película?

Tais questionamentos conduziram esta pesquisa a estruturar o seguinte objetivo: **investigar como se configura a *instância gráfica* na *cinescrita* da cineasta Agnès Varda**, tendo em vista ampliar a reflexão sobre a particularidade gráfica no cinema enquanto um recurso estético que revela *rastros*, presenças e ausências. A pesquisa avança nos seguintes objetivos específicos:

- 1) efetuar uma aproximação da *cinescrita* vardiana para alcançar suas principais características, auxiliando na compreensão de como a *instância gráfica* ali se apresenta;
- 2) mapear a *instância gráfica* nos filmes a serem observados verificando como ela aparece na imagem;
- 3) refletir a *escrita no cinema* enquanto inscrição na película e o próprio cinema *como* uma forma de escrita, uma vez que tal reflexão oportuniza o exame das formas de atravessamento, entrelaçamento e contaminação da *instância gráfica* na imagem.

Para dar conta de tais objetivos, a proposta metodológica foi estruturada da seguinte forma:

- 1) observação dos filmes selecionados, retirando aquilo que deles emerge, para mapear as principais marcas gráficas, elaborando uma tabela que oferte a visualização de como esta *instância* se apresenta. O propósito foi compilar os recursos que permitem à *instância gráfica* obter relevo e expressividade.

- 2) análise e proposição das formas de atuar da *instância gráfica*, buscando alcançar as figuras do *rastro/vestigio* nos desdobramentos do *gráfico-voz*, com base no entendimento de *figura fílmica* de Philippe Dubois (1999) como ferramenta analítica que possibilita a identificação de novos arranjos no interior da imagem a partir da particularidade gráfica.

Para tanto, o aporte teórico central partiu dos seguintes autores: Philippe Dubois (2004, 1999) e Jean-François Lyotard (2005) para uma compreensão do figural no cinema que perpassa a reescrita das figuras que reconfiguram o visível, o legível e o dizível; Jacques Derrida (2001,2005,1994), Walter Benjamin (1987,1994,2006,2017) e Didi-Huberman (1999, 2004, 2010) para buscar os conceitos de *traço*, *rastro* e *vestigio* e amparar a categoria de análise da pesquisa. Trago também os autores Clara Rowland (2015), Susana Duarte Nascimento (2017) e Tom Conley (2015), pesquisadores do projeto *Falso Movimento, Estudos sobre Escrita e Cinema*, do Centro de Estudos Comparatistas, da Faculdade Letras/Universidade de Lisboa, para explorar as relações entre escrita e cinema na perspectiva das interferências, sobreposições e transposições, que apontem para uma reflexão sobre as formas de representação e desestabilização no cruzamento da palavra e da *instância gráfica* com o cinema.

A dissertação foi dividida em quatro partes. Na primeira, aproximo os conceitos transversais de *vestigio*, *rastro* e *traço* com a *instância gráfica*, para que se possa perceber, de antemão, o fio condutor deste trabalho. No segundo capítulo, busco situar Agnès Varda no contexto do cinema francês para efetuar uma aproximação de como a cinescrita torna-se sua concepção de uma linguagem cinematográfica, procurando compreender como um estilo nasce, toma forma e se enraíza, dentro de uma determinada composição histórica. Também, as especificidades da cinescrita são apresentadas, buscando relações adequadas para as reflexões posteriores.

No terceiro capítulo, dedicado à discussão sobre o *filme-texto*, abordo a *instância gráfica* como matéria do cinema e também do pensamento visual, reunindo autores que discutam as relações entre a imagem, a escrita e os desenhos, num esforço de somar a *instância gráfica* a uma reflexão que vê o cinema como possibilidade de um pensamento figural.

No quarto capítulo, das análises da *instância gráfica*, relaciono as figuras com as discussões teóricas dos capítulos anteriores, bem como, reflexões sobre a narração e a voz.



Por fim, apresento algumas questões despertadas durante este percurso, a partir da reflexão teórica entrelaçada com o objeto empírico da pesquisa, buscando avaliar e apontar os resultados desta dissertação enquanto contribuição acerca da *instância gráfica* no cinema.

## 1.1 QUESTÕES TRANSVERSAIS

### 1.1.1 Vestígio, traço e rastro

Ao estudar as especificidades gráficas, sobretudo quando tipográficas, encontrei nos conceitos benjaminianos de *rastro*, *traço* e *vestígio* uma chave de leitura capaz de auxiliar no entendimento das formas de atravessamento da escrita na imagem, uma vez que tais concepções apontam para os tensionamentos, para as presenças e ausências nas visualidades.

Partindo de Benjamin (1987), o conceito de *Spur* – traduzido do alemão para português como *rastro* – às vezes como *traço* e também como *vestígio* ou *resto* – focaliza questões ligadas à leitura, à conservação, manutenção do passado e, paradoxalmente, ao seu apagamento e dissolução. Em sua *arqueologia da Spur*, uma aproximação, seja pelo vivido ou pelo lembrado, só é possível através dos fragmentos que restam, não o que o passado foi, mas aquilo que dele aparece no presente como um *rastro*, enquanto reminiscência.

É a partir dos *rastros*, *traços* e *vestígios* que acercamos o passado, reconstruindo-o como um arqueólogo que escava, desenterra e associa. Para se aproximar do passado é preciso cavar o que está soterrado, camada a camada, e através dos *traços* e dos *rastros* nos apropriarmos daquilo que buscamos. Esta metáfora do arqueólogo é aplicada por Benjamin, como também por Freud e Derrida, autores que reforçam o caráter de representificação (*Vergegenwärtigung*) do que permanece sedimentado, não acessível no primeiro momento. (SERRA, 2011)

Este *traço* de representificação relaciona-se ao gesto de lembrança e rememoração; ao contexto originário e antes disso; liga-se a outros *traços* semelhantes, próximos ou distantes; remete a variadas circunstâncias, a outros possíveis, vividos ou imaginados; a tudo que tenha estado em relação. Dessa forma, é capaz de reconstruir não somente o contexto original, mas tudo aquilo que possa

ser apreendido como *traço* remissivo, em relação com esta ou outras vivências. Portanto, não podemos deixar de considerar as possíveis transformações e os prováveis deslocamentos que possam dele surgir.

O que importa aqui é a compreensão de que o *traço* jamais é reconstituído em sua totalidade e de uma única forma. A cada tentativa, novas associações surgirão, outras experiências (afetos, memórias, fantasias) irão interferir nesse gesto de representificação. Para Benjamin (2006) a reconstituição de um *traço* não possui uma sequência uniforme ou um fim pretendido, sendo a sua extensão, resistência e imprevisibilidade, seu gesto maior.

Dessa forma, o conceito de *Spur* assume um papel importante na legibilidade das imagens do passado, uma vez que a percepção dos *rastros* e a leitura dos *traços*, requer a participação ativa do sujeito que o descobre e se apodera daquilo que ele remete. A legibilidade transita pelo *vestígio* do passado que resta na imagem no presente, e que ainda próximo, jamais é alcançado em sua totalidade, exatamente pelo caráter único da experiência ativa de quem dele se aproxima.

Nesta arqueologia, nosso olhar passa a considerar a observação das camadas de sedimentação do *traço*, no agora, baseados em associações – e também dissociações – que dele surgem. Uma análise que parte daquilo que dele retorna ou aparece como visibilidade; da remissão a uma origem e a outros *traços* (considerando também a impossibilidade dessas remissões); e do vivido enquanto representificação da totalidade da qual ele fez parte. (SERRA, 2011)

É importante destacar, segundo Gagnebin (2012) o caráter ‘não intencional’ dos *rastros*, *traços* e *vestígios*. Contrário aos signos culturais e linguísticos, os *rastros* não são criados, são esquecidos ou abandonados. Ainda que um *rastro* signifique, ele o faz sem a intenção e, assim sendo, ler os *rastros* deve também supor essa ‘não-intencionalidade’. Parte daí a afirmação da autora de que seguir o caminho dos *rastros* passa sempre pela frustração do seu apagamento, pelo seu esquecimento, paradoxalmente à sua singularidade.

Tais condições de análise, das possibilidades e impossibilidades de relação dos *rastros*, remetem à compreensão do *traço*, por Jacques Derrida (2005), enquanto *resto*. Aquilo que resta como camada de sentido - conceito elaborado a partir da *escritura psíquica* de Freud – do que se torna visível somente no depois. O autor identifica ainda o *traço* como *resto* (*reste*), aquilo que não se integra ao vivido anterior; como *restância* (*restance*), o que permanece da materialidade do *traço*,

desprendido dos sentidos presumidos; e *resistência (résistance)*, aquilo que demonstra sua 'não visibilidade' e seu 'não pertencimento', frente às tentativas de interpretação e de leitura.

Nesta ampliação do conceito, o *traço* aparece como *resto* de outros contextos e também como '*resto de si*'. Pois, muito embora sua tentativa de apropriação percorra associações ativas e casuais – fundamentais na tentativa de reconstituição do objeto – algumas vias são totalmente inacessíveis: não há como representificar todos os contextos nos quais o *traço* se relaciona. Algo sempre irá se manter inalcançável, não se permitindo acessar. É dessa potencialidade de 'algo a dizer' que o *traço*, por si só, resiste à leitura dele mesmo. Ora, se a apropriação não ocorre na totalidade e se a possibilidade é a de evocar algo vago e inespecífico, interessa menos o que o *traço* convoca, e sim como se apresenta, como fixa nossa atenção.

Sendo assim, o *rastro/traço* é, para Derrida (2005), aquilo que institui uma presença a partir de outras ausências. Como na escritura, que vai além do que ela representa, dando a ver algo que falta, que tem seus *vestígios* no *rastro* do que não é nem visível nem legível, entendido como *experiência de desaparecimento*: na qual é possível alcançar não somente o que está sendo visto, mas também aquilo que vai se perdendo, desaparecendo.

Se, em Derrida (2005), o *rastro/traço* é entendido como um movimento entre presença e ausência, é porque nesse *entre* há o reconhecimento de um outro que nos escapa, que afasta a possibilidade da presença. Essa noção desfaz qualquer organização a partir de um *início*, somente assumindo seu potencial em remeter a uma *origem*, não a um começo, mas uma origem enquanto sequência, acréscimo do que estava, passagem a outros possíveis *já* ou *ainda* distantes. Dessa forma, a teoria do *traço* também se coloca no *entre*, desfazendo as hierarquias, os dualismos, não em *um* ou *outro* lugar, mas num movimento constante das posições.

Didi-Huberman (2010) refere-se ao conceito de *traço* em Derrida para se aproximar da ideia de uma *presença que se apaga*. Sem prerrogativas em relação à ausência, essa presença só é ponderada a partir dos *traços* e *vestígios* que a supõem. Dessa forma, o ato de ver opera no tensionamento do que se faz presente, aparece, e do que desaparece, se ausenta. Um movimento contínuo, que produz a relação *entre* aquilo que comparece à imagem na própria dialética do visível.

Cabe aqui uma breve reflexão acerca da *imagem dialética* em Benjamin (1987), uma vez que seu conceito é medular na compreensão da legibilidade das imagens a partir dos seus *rastros* e *vestígios*.

O autor aprimora o conceito de *imagem dialética* com a ideia de uma *dialética na imobilidade*, sublinhando o aparecimento de ‘agoras’, tempos simultâneos, distintos e diversos, que fraturam e modificam a percepção do presente enquanto atualizações do passado. Sendo assim, na imagem aparece um tempo de intensidades variadas e espessuras diversas (texturas, contaminações, rupturas, plasticidades, memórias, rastros e vestígios) que revela sua complexidade, por vezes falando mais do tempo presente que a descobre do que do próprio passado que a gerou, ou melhor: se afirmando no *pretérito*, no vir a ser, que no agora se insinua.

Nessa reflexão, a legibilidade da *imagem dialética* ocorre a partir de uma condição histórica, assinalando não somente seu pertencimento, de onde elas partem, como também e sobretudo, o momento em que chegam à legibilidade, constituindo, assim, um legível que vai além dos conteúdos da imagem.

É a partir dessa dimensão histórica e do *anacronismo* da imagem – constituído na montagem de tempos heterogêneos – que Didi-Huberman (2010), na senda de Benjamin, propõe uma *arqueologia crítica do tempo*, num distanciamento da prática interpretativa e historiográfica da imagem, para alcançar tanto seu *agir histórico* como sua conseqüente legibilidade. “Enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a relação do pretérito com o agora é dialética: não é de natureza temporal, mas de natureza imagética.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 182)

Portanto, a imagem sobrevive e se transforma por reminiscências, nem cronológicas, nem diretas, ao expor uma multiplicidade de tempos, que nela interagem através de rupturas, disjunções e afastamentos. Sua leitura passa a constituir uma relação entre proximidades e distâncias, entre visível e invisível, uma vez que se coloca entre o que é visto e o que *pode ser visto*.

Quando uma imagem acomoda também aquilo que nela se perde, dando a ver, ou melhor, inquietando o olhar, com algo que nela desaparece, como aponta Didi-Huberman (2010), a dialética do visível estabelece um movimento permanente entre as polaridades, desobrigando a imagem à rigidez das oposições, das hierarquias e dos limites que estabilizam o olhar e a percepção. Ao *dialetriz*, um

contínuo é estabelecido em uma operação que posiciona presenças e ausências na mesma visibilidade.

No mesmo percurso está a leitura que Gagnebin (2012) faz do *rastro*, como ‘presença de uma ausência e ausência de uma presença’, interligando-o aos objetos históricos, à arte em específico, que na atualidade – com o declínio da *aura* – nos alcança somente através dos seus *vestígios*.

É exatamente ao lado do conceito de *Spur* que a *aura* aparece como um dos *conceitos-imagem* benjaminianos importantes para a percepção do tempo e para a leitura das imagens, entendida como a presença daquilo que se apresenta distante ainda que próximo. É dessa relação de algo próximo e distante, de uma presença e de uma ausência, que toda visualidade aurática supõe uma perda e, em consequência, um *vestígio*, um *rastro*: *traços* e *rastros* de algo que já não está mais presente na imagem. (BENJAMIN, 1985)

Se *aura* e *rastro* se relacionam na medida que ambos reproduzem a falta daquilo que já não é mais visível nas imagens – “no rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós” (SERRA, 2011, p. 2) –, ver uma imagem, a partir da ideia dos *rastros* e *vestígios*, é, também, olhar algo que sempre remete a uma perda. Um visível que ao mesmo tempo dá a ver uma espessura e revela um vazio.

Portanto, para que se possa olhar a *instância gráfica* como um modo de visibilidade que se organiza na experiência do *rastro*, do *vestígio* e do *traço*, faço uma aproximação com a cinescrita vardiana, na tentativa de tomá-la como portadora de relações de força em latência na imagem, como *vestígios* de uma voz, em um dado tempo, em suas correspondências na história. A *instância gráfica*, então, se apresentaria como uma possibilidade de reconfiguração do que é visível e enunciável enquanto *vestígio*, como um *rastro*, em um movimento entre presenças e ausências.

A exemplo, se no filme *As duas faces da felicidade* (1965) a proliferação do gráfico (Figura1) sugere não somente *vestígios* dos acontecimentos de uma época, mas também a presença de uma voz que comenta, explica, expõe, avalia ou critica, arrisco dizer que ali opera um tipo de visibilidade capaz de potencializar essa experiência estética, tensionando nosso olhar nos *restos*, naquilo que vemos e naquilo que se apaga.

Figura 1 - Gráficos em *As duas faces da felicidade*

Fonte: DVD/ acervo próprio – produção da autora

Sendo assim, se *aura* e *rastro* auxiliam na percepção do tempo, naquilo que nas imagens se perde, podendo reaparecer em momentos distintos, como o conceito de *rastro* pode auxiliar a ver na *instância gráfica* figuras cinematográficas através dos *vestígios* que elas evocam? Uma placa, um mural, um cartaz são capazes de configurar um tipo de visualidade que se apresenta como um comentário, uma explicação, um fragmento de uma fala?

Na tentativa de responder a tais questões, faço uma aproximação com os aspectos de evocação e figuração da narração (o que aprofundo no capítulo 4, ao tratar as figuras de análise) uma vez que me permite olhar para os filmes, mais especificamente para a *instância gráfica*, enquanto *vestígio* de uma voz, como *traço*

de uma oralidade capaz de reconfigurar a relação com as imagens, com o passado e com o presente que elas convocam.

Dito isto, a compreensão e a leitura da *instância gráfica* como *rastro* de um *eu-narrador* se aproxima daquilo que Didi-Huberman (2010), a partir de Benjamin, chama de *dupla inscrição*: o que surge pelos *vestígios* – o que do passado *resta* no agora em objetos e coisas – num aspecto material; e aquela de ordem psíquica relacionada aos sintomas e latências. O autor relaciona este conceito com a história e com a memória, não como descrição de um ocorrido, mas como concepção e reorganização de um passado em um contínuo das reminiscências.

Esta concepção auxilia a refletir a *instância gráfica* enquanto marca estética da *cinescrita* vardiana que agrega o que *foi* e o *vir a ser*, desestabilizando a relação entre passado e presente; tornando possível a aproximação daquilo que está eclipsado; revelando tempos distintos; do que já não está mais presente, mas deixa seu *rastro* enquanto presença ou ausência de uma voz.

Sendo assim, buscando as relações pertinentes com as reflexões até aqui levantadas, passamos a refletir a cineasta na composição do cinema francês, para uma aproximação da *cinescrita* e das suas especificidades, procurando compreender como esta concepção de linguagem cinematográfica se estabelece a partir de um dado contexto histórico.

## 2 ASSINAR E ESCREVER

### 2.1 A CINESCRITORA

#### 2.1.1 *Nouvelle vague*: uma composição inicial

Com um repertório cinematográfico escasso comparado ao padrão de cinefilia que caracterizava os cineastas da *Nouvelle vague*, porém com um trânsito significativo pelas artes plásticas, fotografia e literatura, Agnès Varda realizou seu primeiro filme, *La Pointe Courte* (1954), aos 25 anos, a partir de referências artísticas diversas, o que já demarcava o processo criativo que a colocaria, via de regra, à *margem esquerda* do sistema, inclusive do próprio movimento de vanguarda da época.

Ignorado na grande maioria dos textos sobre o cinema daquele período, o filme foi realizado cinco anos antes do início oficial da *Nouvelle vague* e é defendido por alguns autores (FARMER, 2009) como o primeiro filme do movimento. Marcado pela ampla liberdade de estilo, o trabalho já demonstrava a forma como a cineasta realizaria e ‘assinaria’ seus filmes, expondo, de antemão, o aspecto autoral tão caro à *Nouvelle vague*.

André Bazin (apud PRETO, 2017) comparou o filme a um romance, destacando sua liberdade e autoria. Assumidamente, Varda buscou inspiração na obra literária *Palmeiras Selvagens*, de Faulkner, absorvendo a dupla narrativa que se apresenta no livro e aplicando-a no filme. Ao mostrar a história de um casal (interpretado por Philippe Noiret e Sylvia Monfort) visitando a ilha de Sète e, em paralelo, o cotidiano dos pescadores e moradores locais, Varda já misturava ficção e documentário, algo que se repetiria ao longo de toda sua obra, bem como fragmentos e inspirações autobiográficas: a cineasta viveu em Sète entre os anos de 1940 e 1944, em um barco com a família, ao deixarem a Bélgica fugindo da guerra.

Entretanto, antes de se tornar cineasta, foi na fotografia que Varda deu início ao seu processo criativo, sempre associado a uma forte consistência estética. Foi assim que ganhou reconhecimento e visibilidade no meio, pois seu trabalho despertava a atenção pela riqueza plástica. (CONWAY, 2015)

Trabalhando como fotógrafa oficial do Théâtre National Populaire (TNP) e do Festival de Teatro de Avignon, idealizado por Jean Vilar em 1947, Varda ganhou



experiência e passou a aplicar esse olhar cênico também em fotos jornalísticas, publicando em diversas revistas durante os anos de 1950.

Ao migrar para o cinema, Varda leva todo seu repertório imagético e densidade artística (em razão da sua formação plástica anterior, estudou na École du Louvre com a intenção de formar-se museóloga, depois de desistir do curso de filosofia na Sorbonne), o que fez com que seus filmes ganhassem, rapidamente, o respeito e a aprovação da crítica especializada.

Exemplos dessa mestiçagem artística aparecem em seus filmes de variadas formas. Em relação à fotografia, posso citar, como exemplos importantes desse rastro fotográfico, *Cinevardaphotos*, uma trilogia de filmes realizados a partir de fotografias, composta por: *Salut les Cubains* (1963), um retrato filmado a partir de três mil fotografias de viagens; *Ulysse* (1982), abordando a memória e o esquecimento a partir da reflexão sobre a imagem fotográfica; e *Ydessa, les ours et etc...* (2004), sobre uma colecionadora de fotografias amadoras dos séculos XIX e XX. Não se pode deixar de mencionar as fotografias recorrentes como parte da diegese, presentes na galeria da artista e nos cartões postais em *Uma canta, a outra não* (*L'Une chante, l'autre pas*, 1977); ou o recente *Visages, Villages* (2016), que traz a experiência fotográfica ao viajar com o artista visual JR por diversas cidades da França.

Já a pintura, é recorrente desde *La Pointe Courte*, com a escolha da atriz Sylvia Monfort por sua semelhança com as mulheres retratadas pelo pintor italiano Piero della Francesca. Em *Cléo das 5 às 7* (*Cléo de 5 à 7*, 1962), Varda busca inspiração nas pinturas do alemão Baldung Grien; *As duas faces da felicidade* (1965) carrega o impressionismo em suas cores; *Sem teto, nem lei* (1985) é comparado à uma pintura do quattroceto. (MCGUIRE, 2004)

É nesse cinema polissêmico, com referências ao teatro, à pintura e à poesia, que Varda estabelece sua *escrita cinematográfica*. Um trabalho autoral, em que o estilo se amarra à autonomia e à total liberdade de escolhas. Tal concepção se aproxima da *câmera-stylo* de Alexandre Astruc, conhecida pelo texto de 1948, "*Du stylo à la caméra et de la caméra au stylo*", no qual o trabalho 'autoral' do cineasta consistia em 'escrever' com sua câmera como o escritor 'escreve' com sua caneta, valorizando-o como o único responsável pela direção, roteiro, produção e direitos sobre o trabalho.

A *câmera-caneta* representava a singularidade do autor como fator pessoal

capaz de realizar um cinema que se aproximasse da complexidade da literatura e da pintura. Uma particularidade que Varda adota e carrega ao longo de toda sua carreira, sempre à frente de praticamente todo o trabalho de realização. Para Varda (FARMER, 2009), a *escritura* de um filme está nas escolhas, que vão das locações, elenco, montagem, passando também e, sobretudo, pelas decisões que dão forma a toda e qualquer presença que, intencionalmente, produzirá significados específicos.

Aliado à esta forma de realizar, é importante entender o lugar em que Agnès Varda se encontrava ao iniciar sua carreira, o que vai determinar algumas das suas escolhas estilísticas, bem como, seus posicionamentos sociais e políticos.

De uma forma geral, a cineasta filma em um panorama europeu marcado pela recuperação econômica e cultural, o que impregnava o tecido social com transformações que repercutiam na produção e no mercado cinematográfico. O pós-guerra favorecia as reflexões dos jovens diretores franceses, questionando as formas de execução, os orçamentos elevados, assim como a essência do cinema na época, baseado em adaptações literárias renomadas, mas considerado enfadonho e esteticamente monótono para a juventude. Embalados por esse cenário, começaram a aparecer os primeiros escritos que viriam a traduzir os anseios e as aspirações desses novos realizadores, abrindo espaço para que as vanguardas ali se estabelecessem.

Tem início o período conhecido como *fase crítica* (de 1947 a 1958), em referência aos textos, manifestos e às contundentes críticas publicadas na época, em sua grande maioria na revista *Cahiers du Cinéma*, fundada em 1951, por André Bazin e Jacques Doniol-Valcroze. A revista ganha força com uma formação intelectual liderada por alguns dos críticos mais influentes e decisivos da época, entre eles François Truffaut, com o emblemático texto *Une certaine tendance du cinéma français*, publicado em janeiro de 1954, com uma forte crítica ao cinema normativo, na qual as adaptações literárias aprisionavam os diretores a um roteiro específico.

O termo *Nouvelle vague* só aparece em 1957, usado inicialmente por Françoise Giroud em um artigo para a revista *L'Express*. Na ocasião, a expressão se referia mais à juventude como um todo do que ao cinema propriamente dito, questionando quem era essa nova geração. Quando se referia ao cinema, o termo chegou a ser usado de forma negativa designando um certo desleixo na realização e finalização do filme. Toda essa experimentação de linguagem e estilo ganha força e

aprovação de público, crítica e mercado, e o termo se estabelece como uma ruptura com o cinema tradicional, a favor de um novo cinema.

É com o grupo jovem da redação dos *Cahiers du Cinéma*, em que figuram nomes como François Truffaut, Claude Chabrol, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard e Eric Rohmer – o também conhecido *núcleo duro* – que o termo *política de autores* surge. No início, carregava uma crítica favorável – desagradando os intelectuais franceses – ao cinema americano, com ênfase aos filmes de Alfred Hitchcock, que já valorizava o diretor no controle de todos os aspectos durante a filmagem e a montagem. Em sequência, os manifestos e textos apontam essa política como único caminho para afirmar a autenticidade e expressividade dessa nova forma de se fazer cinema. Destacam-se dois textos de Jacques Rivette considerados fundamentais na consolidação do termo: “*Génie de Howard Hawks*”, publicado em maio de 1953, e “*Lettre sur Rossellini*”, de abril de 1955.

Portanto, para os cineastas da *Nouvelle vague*, o cinema autoral legitima sua forma de realizar, deixando de ser somente técnica, estendendo-se ao universo plástico, no qual a imagem se constitui a partir das escolhas de enquadramentos, movimentos e elementos, que potencializem uma dada atmosfera, um tipo de formato e um sentido pretendido. É isso que precisamente vamos encontrar nos filmes de Varda: um conceito e uma forma de realizar que se relaciona com o conjunto que compõe a matéria de expressão fílmica, sempre conduzido e orientado pela realizadora, que particulariza uma estética e, ali, traduz uma assinatura.

No ano de 1959, tem início a chamada *fase dos filmes*, com a exibição de *Hiroshima, meu amor* (*Hiroshima, mon amour*, 1959), de Alain Resnais, no Festival de Cannes; *Os incompreendidos* (*Les quatre cents coups*, 1959), de François Truffaut; *Os primos* (*Le cousins*, 1958), de Claude Chabrol, no Festival de Berlim, rendendo o Urso de Ouro; além de *Acosado* (*À bout de souffle*, 1959), de Godard, exibido no ano seguinte.

Agnès Varda, compartilhou das escolhas estilísticas do movimento – como as apropriações dos espaços, cafés, ruas e parques como cenários; uso de equipamentos mais leves e ágeis; montagem descontínua privilegiando justaposições, uso de materiais extra-diegéticos; mediação da voz do narrador; ruptura nos padrões de beleza de atores; liberdade na captação da cena sem precisão de movimento e luz; narrativas auto-referenciadas; e, principalmente, a presença forte do autor na obra como um todo – recebendo, décadas depois, o

apelido de *avó da Nouvelle vague*. No entanto, teve seu nome mais associado ao grupo conhecido como *margem esquerda (rive gauche)* do movimento, em referência aos locais da margem esquerda do Sena frequentados pelos integrantes Chris Marker, Alain Resnais, Jacques Demy, Henri Colpi e pela própria cineasta.

Os integrantes da *margem esquerda* distanciavam-se do *núcleo duro* pelo seu empenho político e social, longe das redações dos *Cahiers du Cinéma*. Para Farmer (2009), o grupo até hoje recebe pouca atenção na história do cinema europeu, em comparação aos escritos e trabalhos que fazem referência à *Nouvelle vague*. Tal afirmação está baseada no fato de que seus integrantes eram politicamente e intelectualmente mais exigentes na demanda de apreço e atenção, ou porque ainda os classificam – injustamente, para o autor – como um grupo extremamente literário em oposição ao cinematográfico.

Muito embora alguns autores nem os considerem como um grupo coeso e alguns até os coloquem em oposição à *Nouvelle vague* – até mesmo Agnès Varda não se refere a eles como um grupo consistente –, para Farmer (2009), o grupo de cineastas – composto por Resnais, Marker e Varda em primeiro plano, além de, Colpi, Demy, Franju e Klein – constituiu um conjunto tão consistente quanto o de Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer e Jacques Rivette. Em razão daquilo que os aproximava (os interesses em comum, a forma de pensar e fazer cinema), bem como daquilo que os afastava do *núcleo duro* (o comprometimento com temáticas sociais e políticas), não se tratava de subgrupo da *Nouvelle vague*, mas, sobretudo, de um grupo paralelo.

O autor, em sua justificativa, destaca os trabalhos realizados em colaboração, com muito mais frequência do que os outros cineastas do movimento, demonstrando sua importância enquanto grupo: Marker e Resnais realizam *As estátuas também morrem (Le Statues meurent aussi, 1963)*; Varda e Resnais, *La Pointe Courte*; Varda e Marker, *Dimanche à Pékin (1956)*; o coletivo *Loin du Viêt-nam (1967)*, no qual a contribuição de Varda não foi usada, mas foi creditada. Há ainda contribuições secundárias, como Colpi editando filmes para Varda, Resnais e Marker; Demy, casado com Varda, colaborando com *Duas garotas românticas (Les Demoiselles de Rochefort, 1967)*; Klein participando no *La Jetée* de Marker (1962).

Para entender os afastamentos entre os grupos, os diretores franceses da *Nouvelle vague*, o *núcleo duro*, foram frequentemente qualificados como distantes das questões políticas ou sociais, focando mais em narrativas pessoais da classe

média parisiense masculina. Tal aspecto vai configurar um dos pontos-chaves entre a *margem direita* e a *margem esquerda* do movimento, pois o segundo grupo, muitas vezes chamado de *ala intelectual da Nouvelle vague*, trabalhava muito mais com temáticas políticas, feministas e literárias.

Segundo Farmer (2009), de uma forma geral, nenhum cineasta expôs as representações das mulheres, ou uma consciência política como o fez Chris Marker, Alain Resnais e Agnès Varda. Também como diferenças entre os dois grupos, aparecem as experimentações estéticas, a prática documental e a disposição em combinar outras artes como referências imagéticas e conceituais para compor a estrutura narrativa dos filmes. Menos interessados na crítica, como o fizeram os nomes ligados aos *Cahiers*, os cineastas da *margem esquerda* focavam na escrita cinematográfica, nos processos de construção, e nas relações com a produção literária.

Neste contexto, Varda, única mulher no movimento, foi atingida de alguma forma pelas práticas e os hábitos de um universo estritamente masculino: seu primeiro filme, *La Pointe Courte*, para ser elogiado, foi comparado à *Viagem a Itália* (*Viaggio In Italia*, 1955), de Rossellini, e, ainda que tenha sido bem recebido pela crítica como um todo, foi considerado um filme “de mulher” o que pode soar, dentro desse cenário do cinema francês da década de 1950, e mais especificamente dentro da *Nouvelle vague*, mais como uma crítica do que como um elogio propriamente dito.

Dessa forma, o afastamento de Agnès Varda do *núcleo duro* abarca também uma política de identidade, além dos aspectos antes mencionados: a cineasta não era uma cinéfila; estava muito próxima ao teatro, enquanto os demais cineastas o consideravam uma forma de arte ultrapassada; ao contrário dos colegas, a literatura e a pintura sempre estiveram presentes em suas referências estéticas. É nesse universo predominantemente masculino que a insistência em um cinema que se constitui pela assinatura, livre e autoral, vai além de um estilo, é também a afirmação de um lugar, a legitimação de uma individualidade, dos processos de produção e das subjetividades que constituem os sujeitos, portanto, um gesto também político.

A ideia de um cinema com maior liberdade de estilo, favorecendo uma *escrita* particular, marcada pela forte presença narrativa, experimental, pessoal e social, refletirá nos trabalhos seguintes da cineasta. Entre 1958 e 1965, Varda realiza alguns documentários, como *Ô saisons, ô châteaux* (1957), *L'opera mouffe* (1958)

e *Du côté de la côte* (1958), e os longas *Cléo das 5 às 7* e *As duas faces da felicidade*, apontados por alguns autores (FARMER, 2009) como importantes para a compreensão desse cinema autoral, social e político.

Nestes primeiros trabalhos as ocorrências gráficas já podem ser vistas como uma marca da cinescrita. A exemplo, na forma como a cineasta torna visíveis as formas de inscrição das placas que se relacionam aos castelos em *Ô saisons, ô châteaux* (Figura 2); na exploração da superfície fílmica como suporte para o seu “caderno de notas” em *L'opera mouffe* (Figura 3). Está demonstrada uma atenção à escrita e às inscrições gráficas já como um recurso que participa e interfere nos espaços.

Figura 2 - Abertura *Ô saisons, ô châteaux*



Fonte: DVD/ acervo próprio – produção da autora

Figura 3 - Abertura *L'opera Mouff*

Fonte: DVD/ acervo próprio – produção da autora

### 2.1.2 Cinema de resistência : críticas sociais e digressões

Varda mudou-se para os Estados Unidos em 1967, com o então marido Jacques Demy. Eles se conheceram em 1958, durante a apresentação do curta-metragem *Du Côté de la Côte* em um festival em Tours. A mudança ocorreu devido a um contrato de Demy com a Columbia Pictures e proporcionou à cineasta o contato com algumas questões políticas e sociais, sobretudo com o universo feminista, a partir de uma visão anglo-saxônica, que convocava um aspecto mais

austero e desafiador do que o que Varda estava habituada na França. (LETORT, 2014)

Como resultado, os filmes dessa época são marcados por temáticas sociais e feministas, como os documentários que retratam a luta social e política dos ativistas do movimento Panteras Negras. Varda residia na Califórnia quando o líder do grupo Huey P. Newton foi preso, acusado de matar um policial em 28 de outubro de 1967. A cineasta realizou dois trabalhos sobre as manifestações em apoio a ele: *Huey* (1968), em preto e branco, mostrando a campanha *Free Huey*, durante o comício organizado em 17 de fevereiro de 1968; e *Panteras Negras (Black Panthers)*, 1968), colorido, mostrando as atividades do movimento, sempre destacando o papel das mulheres afro-americanas que trabalhavam pelos direitos coletivos nas comunidades oprimidas.

Letort (2014), em texto sobre as produções, destaca como a cineasta introduz, a partir do recurso gráfico, o slogan que resumia a mensagem dos Panteras. Ao mover lentamente a câmera em direção a uma placa no prédio sede dos *Oakland Panthers*, é possível ler, no movimento, *Black is honest and beautiful* (Figura 4).

Figura 4 - Abertura *Panteras Negras*



Fonte: DVD/ acervo próprio – produção da autora

Nos trabalhos sequenciais, Varda passa a abordar frontalmente os direitos das mulheres em questões relacionadas ao sexo, aborto, trabalho e maternidade,



como no documentário *Resposta das mulheres: nosso corpo, nosso sexo* (*Réponses de femmes: notre corps, notre sexe*, 1975), e no longa *Uma canta, a outra não* (*L'Une chante, l'autre pas*, 1977). Em decorrência, o engajamento feminista torna-se uma constante no cinema vardiano, algo que, para a cineasta, passa pelo *filmer en femme*, quando as imagens das mulheres devem ser feitas apenas por mulheres, um “laboratório de uma escrita fílmica no feminino” como sugere Preto. (2007, p. 6)

Neste cinema, pautado por questões sociais, históricas e políticas, sempre encontrou lugar para referências autobiográficas, como em *Documentira* (*Documenteur*, 1981) no qual, retornando aos Estados Unidos, Varda deixa transparecer um pouco da sua história pessoal. No filme, uma francesa recém separada, interpretada por Sabine Mamou, reinicia sua vida com o filho de 8 anos, interpretado pelo próprio filho da cineasta, Mathieu Demy.

Em diálogo com essa proposição, alguns anos depois, Varda realiza *Sem teto, nem lei*, sobre uma *outsider*, Mona, interpretada por Sandrine Bonnaire, vivendo os ideais de ‘liberdade’ das décadas anteriores. Com uma crítica sociopolítica e uma ampla reflexão sobre a condição feminista, a cineasta apresenta a personagem em um percurso que vai desestabilizando os costumes, as normas e as regras sociais.

Assim como os trabalhos anteriores, a construção narrativa dos filmes desse período propaga-se por deslocamentos que partem de um eixo inicial e vão se associando a outras camadas, no caso, de cunho social e político. Se antes estas ‘digressões’ estavam relacionadas às experimentações iniciais, ao *filme-ensaio*, descobertas de uma cineasta iniciante em plena *Nouvelle Vague*, aqui, refletem uma das características mais robustas e permanentes da sua cinescrita.

Varda estrutura os filmes incorporando um fluxo de associações que inicialmente parecem livres, mas que estão rigorosamente amarradas ao eixo temático principal do filme. Estes deslocamentos muitas vezes partem de elementos variados, entre eles a *instância gráfica*, convocando novas leituras relacionadas com as pontuações pretendidas, sejam sociais ou pessoais.

Sob a forma de digressões, as narrativas desenvolvem-se em um território heterogêneo, no qual o espectador é levado a transitar por uma justaposição de imagens e textos, desenhos, pinturas e fotografias. Por vezes, as personagens colocam-se em cenários em que há referências a eventos culturais e políticos, em

outras, os *rastros* são inscritos na película, fornecendo uma rede de significados e acontecimentos.

De um modo variado, a proliferação do gráfico e da escrita como matéria desse cinema, reflete, por meio das digressões, as matérias que ocupavam a cineasta naquele momento. Se ficamos livres para buscar nossas associações, é por que os filmes, em suas narrativas, estruturam este percurso pelos deslocamentos que oferecem.

### 2.1.3 Autobiografias: narrar e lembrar

Nos anos seguintes, com Varda ainda separada de Demy, as temáticas dos filmes percorrem questões autorreferenciadas. Os filmes *O mestre do Kung-Fu* (*Kung Fu Master*, 1987) e *Jane B. Por Agnès V.* (*Jane B. par Agnes V.*, 1986) compõem um retrato cinematográfico da mulher de 40 anos, independente, solitária, melancólica e produtiva. O primeiro, uma ficção, traz, novamente, o filho da cineasta no elenco. O segundo é um documentário estruturado em curtas representações e testemunhos da atriz, modelo e cantora Jane Birkin, em diálogo com a própria Varda.

Após um longo período afastados, Varda e Demy reatam o casamento no final dos anos 1980, o que vai influenciar diretamente a produção seguinte da cineasta. Demy, já muito doente, inicia uma viagem ao lado da esposa por diversos lugares do seu passado, revisitando importantes paisagens da sua infância. Juntos, constroem um projeto para dar forma cinematográfica à biografia detalhada de Demy em Nantes, *Jacquot de Nantes* (1991).

Mesmo debilitado pela doença, Demy esteve presente durante todo o processo, avaliando as encenações que Varda construía das suas memórias, vindo a falecer duas semanas após o término das filmagens, em 1990. Na sequência, Varda realiza mais dois documentários inteiramente dedicados ao marido, *Les Demoiselles ont eu 25 ans* (1992) e *O universo de Jacques Demy* (*L'Univers de Jacques Demy*, 1995), homenagens que também aparecem nas instalações artísticas que ela realiza na década seguinte.

Segundo Conway (2015), a experiência do luto e as viagens ao lado do marido nutriram uma nova fase da carreira de Varda, que passa a abordar, em seus trabalhos, as paisagens e seus habitantes – em sua maioria os marginalizados –, ao

mesmo tempo em que começa a refletir sobre sua carreira como fotógrafa, cineasta e artista visual.

É com *Os catadores e eu (Les Glaneurs et la glaneuse, 1999)* e sua sequência, *Les Glaneurs Et La Glaneuse... Deux Ans Après (2002)*, que Varda consolida seu estilo como documentarista comprometida com o social e o político. Combinando sensibilidade, ironia e bom-humor, a cineasta coloca-se na frente das câmeras, trazendo reflexões sobre si mesma, sobre a passagem do tempo, o apagamento e a manutenção da memória.

Para a cineasta (CONWAY, 2015), ao filmar os catadores, na tentativa de retratar o desperdício, acabou encontrando muito de si mesma, muito da 'catadora de imagens'. Dessa forma, a partir das digressões autobiográficas; da narração que pontua e conduz o espectador; da justaposição de referências visuais, funcionando como *vestígios* de uma multiplicidade de vozes, Varda atualiza uma das principais características da sua cinescrita: fundir o social e o político com suas próprias experiências e reflexões.

Este compromisso foi sendo construído e elaborado num contínuo ao longo de toda sua carreira e está explicitamente estruturado no documentário autobiográfico *As praias de Agnès (2008)*. O filme, organizado em uma disposição heterogênea e fragmentada, conta a história da cineasta, a partir das imagens dos seus filmes, depoimentos e algumas encenações das suas vivências. Também vale-se da justaposição de documentos, cartas, desenhos, pinturas, ilustrações e fotografias, em digressões lúdicas, fazendo o espectador percorrer praias, paisagens e histórias. Esta geografia particular dá voz a uma autobiografia incomum, que por vezes, deixa falar mais sobre o mundo, o político e o social, do que da trajetória pessoal e profissional da realizadora.

Com esse levantamento biográfico, é possível observar que vida e obra estiveram sempre alinhadas, em ressonância com seus processos criativos. A longa trajetória de Varda é marcada por uma continuidade e unidade no seu método, com raras rupturas estéticas, como observa Conway (2015). Sua forma de realizar repete-se ao longo de sua carreira, funcionando como uma costura entre todas as fases da cineasta.

A insistência no controle artístico dos seus trabalhos, a predileção por roteiros originais e seu empenho pessoal nas montagens oportunizaram uma coerência

estilística que a levaram a cunhar o termo *cinescrita*, ao referir-se a sua particular forma de fazer cinema.

## 2.2 A CINESCRITA, DA TÉCNICA AO ESTILO

A escrita enquanto sequência de letras e sinais gráficos origina-se nos cortes, incisões e retalhamentos em superfícies rígidas que outrora serviram de suporte e registro de um tempo. Não é por acaso que em sua etimologia figuram as palavras *riscar*, do latim *scribere*; *gravar*, do grego *graphein*; e ainda, o *schreiben* germânico e o *sker* indo-europeu, com o significado de *cortar e separar*. Sendo assim, no gesto da incisão se desenhava um estilo, uma inscrição, uma escrita.

Flusser (2010), buscando as camadas mais profundas da escrita, coloca-a como um gesto que organiza e direciona o pensamento em relação ao outro em intencionalidade e causa, podendo ultrapassar fronteiras, fazendo uso de outros códigos, dando nova forma, não somente àquilo que já foi escrito, mas também àquilo que não pôde ser transportado, esquematizado pelas linhas das representações alfabéticas.

Essa consciência gráfica, replicada no cinema, aproxima-se do termo *cinescrita*, criado por Agnès Varda para nominar sua concepção de linguagem cinematográfica e para descrever seu trabalho. Para a cineasta, escrever é estilo, e no cinema estilo é *cinécriture*. Assim ela introduz o livro que escreveu sobre o seu cinema, revelando um pouco do significado desse conceito. (McGUIRE, 2004)

O cinema, enquanto linguagem e escrita fílmica, viabiliza uma multiplicidade de leituras que atravessam diversos campos: linguístico, plástico, musical, gráfico, político etc. 'Escrever' um filme seria, portanto, organizar os elementos presentes no intuito de transmitir um ponto de vista estético, objetivo, subjetivo ou poético. Para Varda, um filme bem 'escrito' é aquele em que todos os detalhes foram estruturados com coerência e profundidade a favor da narrativa pretendida. Ou seja, tudo é cuidadosamente pensando, nada está ali por acaso.

Segundo McGuire (2004), a primeira evidência dessa especificidade é a imagem colocada em primeiro plano. Para a cineasta, essa imagem tem um "poder mágico" pela forma como é composta, aquilo que ela encerra revela-se no ritmo da composição, no tipo de imagem que irá constituir a expressividade da sua obra. Uma imagem fragmentária, coerente, estruturada e ao mesmo tempo indefinida, pois

independente da sua representação, é uma imagem que não explica, indica sem elucidar.

Em sua *cinescrita* cinematográfica, Varda estrutura todos os elementos de uma forma que as leituras permanecem em aberto, a convergência de todos os elementos dá apenas sinais de uma atmosfera particular. Esse talvez seja o ponto de partida para entender do que trata esse conceito: no cinema vardiano a organização favorece as digressões e provoca reflexões. Seu método consiste em dar espaço para a improvisação em uma estrutura rigorosamente preparada, na qual o significado não é o foco principal e sim a imagem, já que, por si só, as imagens significam.

A cor é um dos elementos dessa escrita cinematográfica que recebe atenção especial, demonstrando o cuidado com a questão plástica nos filmes. *As duas faces da felicidade* é um exemplo clássico do uso da cor em seus filmes. Com forte referência ao impressionismo, a escala cromática escolhida privilegia também aspectos importantes da narrativa: cores vivas no início do filme e cores mais agressivas após a infidelidade do marido; *Émilie*, a personagem que irá substituir *Thérèse*, é marcada pela cor violeta, que faz sombra ao amarelo, cor que envolve *Thérèse*. Para a cineasta, as cores são como sensações e, como tal, devem ser utilizadas para trazer uma impressão particular. A presença ou a ausência da cor torna-se um recurso estilístico capaz de conferir expressividade à obra. MacGuire (2004) chama atenção sobre o uso exagerado da cor como um meio de expressão subjetivo que não se limita somente a pequenas associações. O que está representado ali abre possibilidades para questões maiores, como a “utopia da felicidade”, por exemplo.

Já em *Cléo de 5 à 7*, o uso da cor aparece apenas nos créditos de abertura que se misturam à cena inicial do filme. Quando a personagem título do filme toma o quadro, a imagem torna-se preto e branco e assim permanece até o final do filme. Neste caso, a ausência de cor é vista como um recurso explicitamente simbólico. Muitas são as leituras já feitas e registradas em textos diversos, mas para Varda o branco é a cor da morte no oriente. Cléo aguarda um exame médico decisivo, e no filme o branco aparece também como uma sensação que parece invadir, assim com a instabilidade da personagem. Os elementos negros em abundância no cenário, uma escolha pessoal e subjetiva, se revelam um elemento importante na experiência plástica e narrativa do filme. (Macguire, 2004)

Na tentativa de entendimento das especificidades dessa forma de realizar filmes, na qual elementos, técnica e recursos estilísticos contribuem para a formação da imagem, encontrei textos variados que fazem algumas referências em comum: citam a fotografia como unidade recorrente no cinema vardiano, por vezes componente principal, em outras, secundário à narrativa; a música, preenchendo espaços e assumindo um caráter determinante; as narrativas que dilatam a fronteira entre documentário e ficção; a escolha de uma montagem que favorece a descontinuidade e o livre fluxo do pensamento, conectando fragmentos que, em perspectiva, ganham novas leituras; a mediação manifesta em unidades variadas, mas que encontra no uso frequente da voz, da presença de um narrador ativo, sua evidência mais clara.

Também aparecem na identificação dessa cinescrita os modos de organização visual do texto, tanto a escrita como parte do universo autoral, como a construção estilística que faz uso frequente de material gráfico diverso, seja em molduras num segundo plano, ou aqueles que ganham evidência nos planos aproximados. Trata-se da *instância gráfica* que escolhi privilegiar nesta pesquisa.

A proposição de estudar as formas de contaminação da *instância gráfica* na cinescrita vardiana abre espaço para o exame da escrita *no* cinema enquanto inscrição na película considerando as aparições, isoladas ou agrupadas, dos sinais gráficos, dos desenhos, traços e linhas; ilustrações ou tipografia como materialidade dessa escrita. Aqui não deixo de considerar o próprio cinema *como* uma forma de escrita, em seus deslocamentos e apropriações de linguagens. Em outras palavras “estudar o filme igualmente como escrita e como um lugar onde a escrita é inserida ou, por assim dizer, toma o seu lugar.” (CONLEY, 2015, p.15) Portanto, o filme como um texto, bem como a escrita na imagem e a imagem na escrita.

### 3. O FILME-TEXTO

#### 3.1 A ESCRITA NA IMAGEM

Segundo Rowland (2015) investigar as relações entre escrita e cinema exige um olhar atento às equivalências tanto quanto às diferenças; às aproximações tanto quanto às oposições, viabilizando uma reflexão que contemple as múltiplas formas de sobreposição, entrelaçamento e contaminação, permitindo ampliar a discussão também para os meios e os modos de representação. Portanto, trata-se de um olhar oblíquo a partir dos desdobramentos da imagem, favorecendo uma leitura mais ampla e competente daquilo que se busca.

Isso nos aproxima do que Ropars (1982) articulou no texto *L'instance graphique dans l'écriture du film: À bout de souffle ou l'alphabet erratique*, ao examinar o filme de Godard. Para a autora, a *instância gráfica* é capaz de fraturar sua unidade e transpor sua representação quando combinada com outros elementos ou em relação de montagem, compondo uma escrita figurativa que tende a modificar o sentido, mesmo quando alfabética.

Busca-se uma escrita fílmica apta a romper com a representação e o modelo clássico da narrativa em decorrência da própria constituição heterogênea do cinema, que favorece as contaminações e as desestabilizações da imagem. No mesmo arranjo, está aquilo que Rancière (2014) vai chamar de *frase-imagem*: quando a capacidade disjuntiva dos elementos heterogêneos afasta a imagem da sistematização e da conformação, desorganizando a relação representativa do *texto-imagem*; não uma tradução ou uma explicação, mas algo que une, corresponde, justapõe.

Logo, observar quando o modelo de representação hesita, olhar as zonas de fratura, identificando as relações que convocam a escrita, é olhar o filme como um texto, com sua textualidade tecida a partir das redes que a escrita estabelece, portanto, um *filme-texto*. Para Dubois (2004), também a *instância gráfica* vai além de um simples elemento fílmico, sendo o próprio filme, *filme-texto*, em sua premissa enunciativa.

É um cinema liberto de toda a sua falsa profundidade de representação do mundo, um cinema que olhamos do mesmo modo como percebemos um livro, viramos uma página, ouvimos um

discurso. Antes de ver, é preciso primeiro ler o texto-filme. (DUBOIS, 2004, p. 271)

O autor identifica o gráfico no cinema nas aparições de cartas, postais, capas de livros, jornais, revistas, panfletos, letreiros, luminosos, placas de rua, grafites e pichações em muros, bem como nos créditos iniciais e finais, nos intertítulos e nas colagens verbais. Cita ainda a representação dos atos de ler e escrever na leitura de livros, inscrições e textos, quando o gráfico se manifesta no mesmo nível narrativo dos personagens, autores ou destinatários do gesto, escrevendo cartas, postais ou diários. E avança na classificação específica dos intertítulos cinematográficos, que até então aparecem na teoria tradicional como *intertítulo* (entre quadros) e o *intratítulo* (localizado em um único quadro, pertencente à diegese, acessível ao personagem e ao espectador), nomeando um terceiro tipo de título: o *surtitre* – *overtitle* em inglês – relacionado ao universo subjetivo do personagem, ligado à diegese, porém inacessível aos personagens.

Quando Varda opta por preencher os espaços narrativos valendo-se de placas de rua, cartazes ou bilhetes, que partem da diegese e recebem da câmera em primeiro plano um relevo particular, o ato de narrar e o de representar é perturbado, pois tal aparição iria além de um simples mostrar, poderia ser vista como o *dizer filmico* de Dubois (2004). Como se ali uma voz muda apontasse uma direção, mostrando onde devemos olhar, subvertendo a representação e interferindo nas possibilidades de leitura.

Em *As duas faces da felicidade* (1956), Varda distribui as cenas, intercalando-as com ilustrações e placas com inscritos que se apresentam amarrados à narrativa. Como na sequência do café, no tempo aproximado de 00:20:40 – 00:27:11, na qual o enquadramento do casal, personagens centrais da história (Figura 5) coloca em cena sempre uma placa ao fundo onde se lê *bouche d'incendie*. Quando o tom da conversa fica mais íntimo, a câmera passa a enquadrar os dois, ou melhor, os três: o casal (François e Emilie) e a placa que está localizada simetricamente entre eles. E se por ventura não a percebermos, a cineasta grifa o recurso trocando o foco das personagens para a placa, assegurando assim a direção do nosso olhar.



Figura 5 - Sequência café *As duas faces da felicidade*

Fonte: DVD/ acervo próprio – produção da autora

Na sequência, o diálogo cessa, a montagem fragmenta os olhares no que está em volta e termina em duas outras placas penduradas na porta do café com os dizeres em francês *la tentation* (a tentação) e *le mystère* (o mistério), ambas com um preço, como um produto a venda, pista do artifício e da ironização do recurso. Aqui o texto alcança a imagem alterando, reconstruindo e modificando a enunciação.

Para Dubois (2004), é o deslocamento do sentido, quando a *escrita* supera as próprias palavras, integrando-se virtualmente às imagens; quando o pensar-ver-escutar-escrever está em um único movimento, que todo sistema de representação é desconstruído, estabelecendo uma visualidade que permite reconfigurar as relações

entre o visível e o dizível. Uma *escrita de imagens* funcionando como um pensamento, uma voz que se coloca, se imprime; como uma *figura* que dá a ver o que parecia invisível.

É então na ideia de um *filme-texto* espelhado num *texto-imagem* – quando a palavra é acomodada na imagem e esta ajustada a uma outra qualidade – que a noção de um poético como manifestação de um *cinema escritural* se aproxima do conceito de *figura* como uma nova configuração das relações do ver e do falar.

### 3.1.1 A escrita como figura

Liotard (2005) propõe pensar a relação entre a palavra e a imagem, o sensível e a linguagem – a partir de uma imagem do pensamento – não em oposição, mas em uma relação de diferença, de deslizamento e contaminação entre ambas instâncias. Irrompe na visualidade, na distância entre enunciados e visibilidades, uma nova imagem do pensamento que se demonstra no intervalo do ver e do falar, ou seja: entre o discurso e a figura existe um espaço de possibilidade do pensamento, precisamente figural, distante da representação e do sentido único, do olhar e do ler. Este espaço se dá a ver, ou melhor, se insinua, transversalmente, de forma efêmera, nas passagens (no que atravessa o textual e o visível), na impressão de um sensível que se inscreve na própria diferença. Privado de reconhecimento e de forma, condizendo com aquilo que é plástico, logo característico da arte e, como verificaremos, do próprio cinema.

Sendo duas instâncias opostas que se relacionam pela diferença, o discurso não consegue fazer ver o sensível nem o visível, porém se faz presente: há sempre um discursivo no figural e um figural no discursivo. Portanto, se o valor do figural está além das bordas, dentro e fora do discurso, deixa de ser uma invasão e torna-se uma perturbação. O figural opera, então, na fratura das estruturas, desestabilizando os regimes de representação dominantes. Disruptivo, sempre desviando da previsibilidade, do reconhecimento e da codificação, o figural acolhe o sensível não suportando os regimes de significação e de designação, típicos da prática interpretativa e da estruturação da percepção.

Se o percurso Lyotardiano indica um figural dissociado do figurativo – sendo o figurativo aquilo que envolve o objeto e sua representação – trazer o termo para o regime fílmico implicaria na concordância de um cinema que recusa mimeses,

desorganiza a representação e conturba a narração, se não por inteiro, pelo menos, em boa parte. Por isso, ao se debruçar na teoria do cinema, Lyotard o faz pela *estética da figura* e pela prática do cinema experimental com o texto *Acinema*<sup>2</sup>, no qual, a ideia de desconstrução, de negação, de maior fluidez e plasticidade surge como uma recusa aos modelos totalizantes e reguladores no cinema, e também como uma possibilidade de experimentação, um lugar de intensidades e subjetivações.

Refletindo o movimento, a natureza cinética da imagem e da representação, *Acinema* não menciona o figural abertamente, mas reivindica o seu conceito, ainda que implicitamente, ao pressupor um cinema distante da representação, da realidade perceptiva da imagem. Para Lyotard (2005), não importa o nível de elaboração de uma imagem, ela sempre reterá seu potencial desestabilizador. Portanto, até mesmo o figurativo no cinema carrega algo que escapa à compreensão, não verificável, algo próprio da imagem, sendo sempre singular e resistente à representação.

Segundo Durafour (2013), visto que a experimentação não se sustenta ao longo de um filme inteiro, a ideia rígida de um cinema totalizante, liberto de toda e qualquer representação, acaba sendo substituída pela compreensão de que algumas passagens, alguns recursos, *instantes acinematográficos*, seriam o suficiente para perturbar o formato narrativo-representativo. Abrir mão da totalidade da representação seria penetrar em um universo irreconhecível tanto na imagem como nas relações de tempo, causa e efeito. Por isso, nem o *filme-ensaio* nem o *cinema experimental* alcançariam tal arranjo, em parte por que também nem todo o cinema narrativo é totalmente representativo, visto que o uso de artifícios estéticos e técnicos, como escurecimentos, montagens e movimentos de câmera afastam a imagem de tal condição.

Com efeito, a extensão que Dubois (2004) faz do conceito de figura, aplicando à teoria no espaço fílmico, ajusta-se a esta investigação, uma vez que identifica, nas possibilidades de novos arranjos no interior da imagem, a presença do gráfico também como potência capaz de desestabilizar os enunciados e as visibilidades, quando a articulação dessa contaminação é vista como figura, imagem própria do pensamento. Vale lembrar que a escolha do termo *contaminação* no lugar

---

<sup>2</sup> *L'acinema* no original, em Dominique Noguez (org), *Cinéma: théorie, lectures* (Paris, 1973).

de *combinação* é aqui justificada, uma vez que a ideia de intervalo que esta supõe é anulada pela imbricação do ver e do ler a imagem, como o modelo teórico supõe.

Segundo Duarte (2017), a distribuição da noção de figura, a partir de Dubois, aparece como: o *figurado* com saber, o legível; o *figurativo* com o ver, o visível; o *figurável*, a potência de se tornar figurativo ou figurado; e o *figural* como sintoma – reenviado para um plano inconsciente da figura – no qual o *saber* e o *ver* não se relacionam a partir de lógicas restritas, mas sim a partir de associações transversais associadas ao sensível. Dessa forma, a figura avança para a compreensão de um estado da imagem que se manifesta como uma intensidade, algo que permanece na imagem destituída de representação e de referencial iconográfico. Tal processo se revela, indiretamente, no encontro com o sujeito, por meio de seus efeitos.

Este figural tem muitas afinidades com o que Lyotard propõe no final de *Discours, figure*: o figural como liberto de qualquer referência externa, ou seja, da ordem discursiva - conceito, história, narração -, na medida em que esta subsume as figuras fundo, o figural como um outro espaço, espaço matricial, trabalhado pela lógica do desejo, i.e., pela lógica da transgressão, por oposição à lógica da articulação. (DUARTE, 2017, p. 79)

Dubois (2004) permanece com a ideia de Lyotard da presença do poético no discurso e do figural como manifestação dessa expressão, e a expande para uma compreensão do cinema como possibilidade, como um lugar que liberta as imagens de uma rigidez estrutural, permitindo uma reconfiguração das figuras, dos enunciados e das visibilidades. Nesse percurso, desenvolve o conceito da *escrita figurativa*, em que aparece a presença da escrita no espaço fílmico (mais especificamente, os *surtitres* antes mencionados) como referências a pensamentos, ideias, pontos de vista dos personagens, *corpos flutuantes*, como uma transgressão *poética-pictórica*, inicialmente uma composição de letras que se move a uma outra configuração independente, visualmente capaz de promover novas leituras.

É importante saber que mesmo a *escrita figurativa* se inclinando ao representativo, pelo legível evidente, também comporta uma visualidade distinta capaz de desestabilizar a narrativa. Em *As duas faces da felicidade* (1965) há algumas passagens em que Varda utiliza letreiros em fachadas sem nenhum envolvimento explícito com a história, porém, se estendendo ao universo subjetivo dos personagens ao exibirem palavras que se ligam à narrativa pelo fato de que ali

estão, dentro do espaço fílmico, em consonância com algo já dado. A exemplo: logo após uma tarde em família, na iminência de concretizar a traição, no tempo aproximado de 00:20:49 - 00:20:51, entra em cena uma fachada com a inscrição *Boucherie de Confiance* (Figura 6). O letreiro chega a aparecer uma segunda vez, mais adiante, na história, enquadrando apenas a parte em que a palavra *confiance* aparece (Figura 7). Trata-se de uma visualidade independente, porém imbricada no contexto dos personagens, como um *corpo flutuante* acima mencionado.

Figura 6 - *Confiance/As duas faces da felicidade*



Fonte: DVD/ acervo próprio – produção da autora



Figura 7 - *Confiance 2*

Fonte: DVD/ acervo próprio – produção da autora

Dessa forma, o gráfico enquanto *escrita figurativa* se liga a diferentes camadas cinematográficas, como uma presença que interrompe o fluxo e o regime de representação, inscrita num movimento entre texto e imagem, subvertendo o espaço único textual, como qualidade pictórica, obrigando o espectador a buscar novas pistas associativas, novas possibilidades perceptivas.

### 3.2 A IMAGEM NA ESCRITA

Nesse percurso, em que palavras, desenhos, ilustrações e títulos são capazes de realizar aproximações ou desestabilizações nas visualidades, Rancière problematiza: “o que fazem as palavras do texto relativamente aos elementos visuais?” (RANCIÈRE, 2012, p.48) Como visto antes, há um ajuste que afasta a imagem de uma medida comum, resultante das associações que a montagem conduz e da contaminação entre os elementos heterogêneos. Algo que desestabiliza a representação do *texto-imagem*, oportunizando uma outra medida, a das justaposições e das materialidades diversas. Essa medida, Rancière chama de *frase-imagem*.

Uma *potência de contato* opera no encadeamento, nas passagens, no choque próprio das paisagens heterogêneas. A *frase-imagem* não está apenas no confronto

de palavras e visualidades, acontece também no encontro de outros elementos, na montagem ou na relação do campo e fora de campo, como exemplo. O que importa aqui é *como* o choque das partes desfaz a associação representativa do texto com a imagem.

Para compreender como a *frase-imagem* opera essa forma de medida comum, Rancière (2003) propõe uma aproximação da maneira dialética e da maneira simbólica, justificando que a fragmentação das partes anularia a lógica da ação, acentuando ainda mais a representação. A maneira dialética opera uma lógica de choques que afasta o contínuo e aproxima o desigual e, assim, desenha um conjunto disruptivo. A simbólica reúne elementos que dão a ver possibilidades, presenças e pertencimentos.

A potência da frase-imagem está tensionada entre esses dois polos, dialético e simbólico, entre o choque que opera uma bipartição dos sistemas de medida e da analogia que da forma à grande comunidade, entre a imagem que separa e a frase que tende ao contínuo. As mesmas formas de junção do heterogêneo podem migrar do polo dialético para o simbólico. (RANCIÈRE, 2003, p. 68 )

Portanto, a *frase-imagem* faz aparecer uma outra leitura, um deslocamento de lugares. Um novo arranjo de medida é revelado através do conflito das visualidades, dos choques das sensorialidades distintas. Essa potência da *frase-imagem* passa pelo gráfico quando este reenvia para a imagem uma outra possibilidade, estabelecendo relações no espaço fílmico, que vai se traduzir na reescrita das figuras, dos enunciados e das visibilidades.

Exemplifico com os créditos de abertura em *Cléo de 5 à 7* (1965). Neles, há uma composição que agrega tipografia e desenhos (ilustrações das cartas de um tarô), reforçados visualmente com o emprego exclusivo da cor e embalados pela voz em *off* que conduz a distribuição das cartas, das ilustrações, do gráfico. Nessa composição, recebemos praticamente todas as informações a respeito do filme, uma síntese do que está por vir (Figura 8). Incrustados à diegese, tais créditos mobilizam intensidades variadas, funcionando como uma visualidade capaz de transformar o espaço fílmico, amarrada no seu transcorrer, porém independente em poética e conteúdo. As presenças ali visíveis efetuam as aproximações que dão sentido às imagens ou como afirma Rancière (2003, p. 43), “fazem um conjunto de fragmentos visuais “imagens”, isto é, relações entre uma visibilidade e uma significação.”

Figura 8 - Abertura Cléo



Fonte: DVD/ acervo próprio – produção da autora

Portanto, observar a imagem a partir da *instância gráfica*, quando os elementos textuais e gráficos a atravessam e o figural se manifesta, sobretudo, na forma como tais elementos são convocados, também implica pensar nesta visualidade como uma reconfiguração da experiência do que é *visto* e do que *não é visto*.

No conflito das visibilidades, quando o ver é perder, “é sentir que algo inelutavelmente nos escapa”, em uma ação *fendida, agitada e aberta*, rasgada pelo sujeito que a realiza, Didi-Huberman (2010, p. 34) afasta o *ato de ver* das evidências visíveis, posicionando-o num *entre*; naquilo que está sempre na iminência de



desaparecer ou de se fazer ver; um *dar a ver* que se exprime sempre numa constante inquietação do olhar.

Para o autor, se o visível encontra a imagem na sua representação, ir além seria romper com os limites da significação, tomando a imagem não como uma imitação, mas como uma presença pronta para romper com aquilo que já é dado, presumido, ou seja: o visível, a mimésis e o reflexo. Tal figura, ao oportunizar outras leituras, desestabiliza as relações do ver, do ler e do falar.

Nesse percurso, quando a palavra se afasta do discurso e o gráfico da sua representação, necessariamente um visível foi deslocado, passando a exibir na escrita e na linha uma visualidade que a palavra, a representação, antes não carregava. Na linha e na forma existe uma ideia, um conceito, que aparece enquanto inscrição, revelando uma camada sensível. Segundo Duarte (2017), é nessa concepção do poético enquanto manifestação do figural no discurso e também como imagem do pensamento, que as relações entre o visível e o dizível encontram no cinema uma correspondência particular:

Se o cinema é assimilável a uma nova imagem do pensamento e se ela pode ser apelidada de poética, não é porque exija uma disposição particular para a poesia e, sim, porque liberta o pensamento pré-verbal, visual e analógico, através do encontro entre o automatismo do dispositivo e o modo de representação reprimido pelo pensamento verbal ao ligar a manifestação do figural no filme à questão de dar a ver cinematograficamente o informe, o inapreensível, o instável, o imaterial. (DUARTE, 2017, p. 84)

Conley (2016) sugere que a palavra escrita opera um ponto de fratura na sua aparição na imagem cinematográfica, uma vez que esta relação é carregada de atravessamentos mútuos entre cinema e poesia, entre o visível e o legível. O autor, na senda de Marie-Claire Ropars<sup>3</sup>, também utiliza a noção do hieróglifo para sustentar como a escrita no cinema é capaz de desestabilizar a imagem. A inscrição gráfica permitiria associações diversas, em perspectiva com outros elementos. E também enquanto forma e conteúdo, uma vez que o próprio desenho, o feitio das letras, é capaz de, por si só, carregar sentidos diversos e, dessa forma, fragmentar e perturbar a representação e a legibilidade do que é dado.

---

<sup>3</sup> Marie-Claire Ropars buscou autores como Derrida, Freud e Eisenstein para desenvolver o conceito do hieróglifo e as possibilidades de leituras dos traços gráficos aplicados ao figural no cinema.

Dito isto, se no interior da imagem aparições esquemáticas e tipográficas estabelecem uma configuração de natureza gráfica, essa visualidade deve ser *vista* ao mesmo tempo em que deve ser *lida*. É também importante refletir acerca da figuração da escrita no cinema, a partir da articulação entre o visível e o dizível que perpassa uma *dialética da imagem* - uma vez que dois regimes de visualidade operam em contrariedade na legibilidade desse visível – interrogando o que acontece quando o cinema utiliza a escrita, seja como espelho da sua materialidade, seja como representação ou reflexividade.

Dessa forma, a presença gráfica na imagem abre caminho para se refletir a imagem através das palavras que experimentamos no movimento. Para Conley (2015), na senda de Benjamin, se o cinema favorece a percepção do fragmento do detalhe e tem na *alegoria*<sup>4</sup> a transformação das totalidades – do que ela substitui e ao mesmo tempo fragmenta – as formas visuais são duplicadas pelas palavras e o sentido passa sempre pela leitura interminável, num jogo entre palavras, caracteres e imagens. O autor ainda exemplifica com o *registro alegórico* que Varda utiliza em seus filmes, como em *Jacquot de Nantes* (1991), quando *reinventa* e *reescreve* a vida do marido, Jacques Demy, através dos documentos, cartas e gráficos, que ali apresenta de forma *rizomática*, como um mapa com inúmeras direções e infinitas possibilidades, conferindo uma mistura de vozes à essa construção narrativa.

Portanto, uma vez considerado como forma de escrita, o cinema de natureza gráfica carrega sempre um afastamento entre o que é visto e o que é dito; um espaço, um *intervalo figural*, no qual a *alegoria*, ao mesmo tempo, restitui o vínculo entre palavras e imagens e estabelece uma distância entre escrita e figura. Essa dupla relação, quando transportada para a construção fílmica, traz sempre a problemática do cinema em relação à palavra escrita, à visibilidade e à legibilidade, o efeito de presença e a marcas de ausência no modo como o filme se organiza.

Enquanto escrita, se o filme é capaz de sugerir visualmente no mesmo plano do que as palavras e as coisas, pode ser entendido como um ‘ecrã em si mesmo, quando se *inscreve* e se *escreve* a partir de uma distância, para que as imagens possam ser filtradas, renunciando ao peso da representação. Segundo Rowland

---

<sup>4</sup> Fica claro no texto que o autor toma o conceito de *alegoria* em Benjamin, enquanto abertura interpretativa; dos sentidos possíveis de um texto; como presenças que configuram uma obra aberta; na recusa dos sistemas fechados e absolutos, valendo-se da multiplicidade de sentidos que nos aproxima do todo.

(2015), dessa forma, a palavra toma um espaço importante num filme e deve ser entendida como um elemento independente, pois convoca a atenção do espectador e, em seu protagonismo, produz uma ruptura importante nos sentidos produzidos.

As formas de escrita e de inscrição da palavra transformam o que experimentamos na imagem, desviam a percepção e fragmentam a essência. Diante disso, a leitura da dimensão figural sempre aponta uma *linha de fuga*, que, segundo Conley (2015), carrega a tensão entre texto e imagem e a problemática do valor de resistência da palavra no cinema.

Para concluir esta proposta de leitura, ao refletir sobre a *instância gráfica* a partir dos autores que a consideram uma presença capaz de interromper o fluxo narrativo, percorremos os conceitos de *filme-texto*, *escrita figurativa* (DUBOIS, 2004), *frase-imagem* (RANCIÈRE, 2003), *escrita como registro alegórico* (CONLEY, 2015), *a ideia de um intervalo figural* e a noção do *hieróglifo* (ROPARS, 1982) sustentando a desestabilização da imagem pela escrita. Todas estas concepções coadunam para o entendimento do gráfico como um recurso capaz de estabelecer visualidades que fraturam as relações entre o visível, o legível e o dizível, auxiliando a percepção de um *cinema escritural* que reconfigura as correspondências entre escrita, desenhos e imagem. Por fim, esta pesquisa avança nas análises tomando a instância gráfica como uma figura que revela *rastros*, presenças e ausências; como *vestígios* de uma voz.

## 4 PERCURSOS GRÁFICOS

No percurso metodológico, ao ir aos filmes e indagá-los com um olhar orientado à *instância gráfica*, localizei um recorte de observação que permitiu realizar as análises direcionando-as para a leitura dos *rastros*, *traços* e *vestígios*. Do conjunto de filmes escolhidos, emergiram passagens com um potencial gráfico efetivo, correspondendo às implicações de um *filme-texto* (Dubois, 2004), o que abriu caminho para pensar o gráfico como figura que revela uma voz, enquanto uma presença que agrega o que foi e o vir a ser, aproximando tempos distintos.

Percebi como estas passagens convocavam não somente *vestígios* de uma oralidade, mas uma relação entre passado e presente – do que não está mais ali, mas deixa seu *rastro* em alguma forma. No entanto, compreendi que estes pontos mobilizavam reflexões acerca da *narração* e da *voz*.

Da mesma forma, quando nos ocupamos do conceito de *rastro*, essa aproximação passa a ser essencial, uma vez que a *inscrição gráfica*, sobretudo a escrita, assume tais conceitos em suas extensões e problematizações. Como resultado, as categorias de análise aqui propostas foram desenvolvidas a partir de tais observações, nos seus desdobramentos enquanto *voz* e *informação*.

Antes de me ocupar destes pontos, é importante esclarecer novamente o que é entendido como gráfico para este trabalho. Para o mapeamento dos filmes analisados, considere a instância passível de leitura gráfica aquelas em que as aparições tipográficas, os desenhos, traços e linhas são inscritos na película, seguindo os exemplos de Dubois (2004): aparições de cartas, postais, capas de livros, jornais, revistas, panfletos, letreiros, luminosos, placas de rua, grafites e pichações em muros, nos créditos iniciais e finais, nos intertítulos e nas colagens verbais, bem como, as representações dos atos de ler e escrever e na leitura de livros e revistas.

Dito isto, retomo a questão da voz, partindo da ideia de que se no *rastro* está ‘inscrita’ a lembrança de algo que já não mais existe e está prestes a desaparecer, causando uma ruptura na integridade da presença (tão cara à metafísica), as palavras passarão a significar, neste caminho, aquilo que também nelas se ausenta, especialmente a escrita, que sempre carrega, segundo Gagnebin (2006), o *vestígio* de uma oralidade (da palavra pronunciada, do fonema) e da presença do objeto que ela expressa.

Passamos, então, a refletir o percurso gráfico como uma marca estética da cinescrita vardiana, que age no interior da imagem, revelando *rastros* – entre presenças e ausências – de uma voz.

#### 4.1 NARRAÇÃO E VOZ

Na perspectiva benjaminiana, o ato de narrar nos leva à elaboração da história pelo domínio do passado, supondo um espaço de memórias, um modo de expressão e de construção de identidade. Depositados nas palavras e na sua oralidade, estão os *vestígios* que nos aproximam da experiência, seja vivida ou rememorada. Como explica Gagnebin:

(...) a linguagem oral, a escrita se relaciona essencialmente com o fluxo narrativo que constitui nossas histórias, nossas memórias, nossa tradição e nossa identidade. Hoje, aliás, escrita, letras e fragmentos de textos, rascunhos invadem as artes plásticas como se o gesto de gravar, rabiscar, bordar caracteres escritos ajudasse a reinventar os gestos miméticos tradicionais, como os de desenhar e pintar, por usa vez colocados totalmente sob suspeita (GAGNEBIN, 2006, p. 111).

Ao relacionar o fim da narração tradicional com o declínio da experiência (*Erfahrung*), Walter Benjamin (1985) refere-se à ineficácia da palavra e da oralidade no compartilhamento da tradição; na impossibilidade de continuidade entre as gerações, que na modernidade desaparece, ou melhor, se altera. O vivido de uma temporalidade específica já não é mais transmitido “de pai para filho”, artesanalmente, através da narração das histórias contadas, pois o tempo deslocado e interrompido do trabalho no capitalismo moderno modifica essa tradição; o compartilhamento da experiência; e a manutenção do narrador.

Para o autor, alguns eventos históricos, como a grande guerra, promoveram mudanças nas formas tradicionais de narração, quando os sobreviventes das trincheiras voltaram em silêncio, pois os horrores vividos não poderiam ser assimilados pelas palavras (o trauma e o choque interrompem o acesso ao simbólico, sobretudo à oralidade e à escrita). Também questões sociais e econômicas, e a sobreposição das técnicas de produção e reprodutibilidade às práticas artesanais, desfavoreceram a transmissibilidade e continuidade tradicionais.

O que interessa aqui é como o fim dessa narração tradicional indica a possibilidade de outras formas de narrar, juntamente à importância da narração para

o entendimento das formas de agir da palavra escrita e da oralidade. Consequentemente, para esta pesquisa, da voz que emerge no silêncio do gráfico. Importa também como o ato de 'narrar' segue os *rastros* da memória na tentativa de resgatar aquilo que foi esquecido ou posto de lado; como as 'narrativas' dos *vestígios* revelam *rastros* de um contexto social, cultural e histórico.

Para Benjamin (1985), o narrador percorre seu acervo próprio de memórias (de vivências e relatos) permitindo que o ato de narrar seja entendido como um processo de reconhecimento dos *rastros*, na tentativa de resgate do passado, ou seja: um gesto carregado da marca do narrador. Portanto, enquanto condição artesanal de comunicação, a narrativa, em sua forma e conteúdo, revela os *vestígios* (vividos ou descritos) do sujeito que a elabora. Essa impressão, essa marca do narrador, é o que anula o "puro em si", o fato e a coerência, do que é narrado. Dessa forma, 'informação' e 'narrativa' se diferem em natureza e propósito. Enquanto a primeira deve ser plausível, possível e finita; a segunda esquiva-se de explicações e relaciona-se com as 'passagens', as aberturas interpretativas.

Dito isto, se pensarmos o gráfico enquanto instância narrativa, capaz de organizar e traduzir um acontecimento, produzindo leituras e lembranças, pela forma que se apresenta no filme (enquadramentos, focos, movimentos de câmera) estamos considerando-o na sua capacidade de construir sentidos e reorganizar o que é contado. Dessa estrutura, ao dividi-lo em informação (aquilo que chega acompanhado de explicações, com o propósito claro de informar) e narrativa (aquilo que vai além dos relatos e abre-se a outras leituras), passo a chamá-los de *gráfico informação* e de *gráfico voz*.

O *gráfico informação* apenas assinala um dado, um fato, uma referência e, neste espaço, encerra seu agir. Por *gráfico-voz* entendo toda inscrição, tipográfica ou não, que aparece no interior do filme, revelando rastros de uma oralidade (da palavra escrita e pronunciada), como impressão da voz de um narrador. Um gráfico que organiza e reconstrói os sentidos do que se vê, criando uma condição de narratividade em relação aos personagens, enredo e cenários. Uma voz que preenche espaços vazios, colocando em cena um comentário, um modo de ver, uma explicação, uma condução do nosso olhar.

A exemplo, no tempo aproximado de 00:17:36 - 00:17:55', em *Sem teto, nem lei*, o enquadramento da personagem imobiliza nosso olhar para a placa *Stop* e o ponto de interrogação em vermelho (Figura 9). Se assim o gráfico alcança a imagem

modificando a enunciação, é porque, amarrado à narrativa, funciona como uma *escrita figurativa*, como uma voz que interrompe o fluxo, estabelecendo uma *escrita de imagens* que sugere um pensamento, uma voz, como uma *figura* que dá a ver algo antes não visível, o que também se aproxima da ideia de um *filme-texto* espelhado num *texto-imagem* de Dubois (2004), acomodando a escrita na imagem e reconfigurando as relações entre o que pode ser visto e o que pode ser lido.

Figura 9 - Interrogação *Sem teto nem lei*



o

Fonte: DVD/ acervo próprio – produção da autora

Da mesma forma, encontramos nessa cinescrita aquilo que Dubois (2005) chama de *corpo flutuante*: visualidades independentes, inacessíveis aos personagens que, imbricadas no contexto do filme, também funcionam como uma voz, um comentário. As fachadas com as inscrições (*Boucherie de*) *Confiance* e *assurance* e o outdoor *J'aime* (Figura 10) são algumas amostras. Todos esses gráficos, extraídos de paisagens urbanas, nos forçam a buscar associações com

algo já dado: se a palavra ‘confiança’ alcança um acordo prestes a ser quebrado e o ‘eu amo’, uma relação que inicia, é porque aqui, a palavra, em sua qualidade pictórica, se liga a uma camada narrativa, subvertendo o espaço textual, num movimento entre texto e imagem.

Figura 10 - Corpo flutuante



Fonte: DVD/ acervo próprio – produção da autora

Também da cidade parte uma voz que toma forma no cartaz, no lambe-lambe publicitário ou em meras placas de trânsito. Trata-se de um recurso que tanto pode fazer referências ao universo particular da cineasta como também acompanhar a



narrativa. Os cartazes sendo colados ao fundo do trabalho que François executa em *Vincennes*, nos tempos aproximados de 00:16:02 - 00:16:22 e 00:29:00 – 00:29:09, com fortes referências imagéticas ao que é masculino (Figura 11); o lambe-lambe (Figura 12) do filme em quadro na cena em que François se dirige ao correio, no tempo aproximado 00:41:56 - 00:42:06; ou a placa “não estacione” (Figura 13), no tempo aproximado 00:32:36 -00:32:39) ironicamente destacada em primeiro plano na sequência do casamento, são alguns exemplos. Preencher as imagens com estes gráficos estabelece um caminho no qual a escrita e o desenho se apresentam como substância ao mesmo tempo em que atravessam a imagem enquanto linguagem, possibilitando que a visualidade a partir daí seja não só vista como também lida.

Figura 11 - Cartazes *Vincennes*



Fonte: DVD/ acervo próprio – produção da autora

Figura 12 - Cartazes



Fonte: DVD/ acervo próprio – produção da autora

Figura 13 - Placa casamento



Fonte: DVD/ acervo próprio – produção da autora

É importante trazer aqui a distinção entre voz e verbal, voz e som. A partir de Meschonnic (2006), a *voz* relaciona-se com o *fazer* e não somente com o *dizer*; a *voz* é transmissão do corpo (corpo-sujeito, corpo histórico e social) e o *som* é apenas ruído do mundo. Dessa forma, o autor confere à *voz* uma poética que emerge do ‘silêncio do signo’, conferindo a este gesto um tipo de escuta e sentido que, por vezes, supera aquilo que ouvimos.

Dito isto, trata-se de pensar a oralidade não como oposição entre *falado* e *escrito*, mas sim como um aspecto da linguagem que se afasta das dicotomias, indo na direção a uma tripartição entre o *escrito*, o *falado* e o *oral*. Tal gesto envolve as perspectivas históricas, sociais, antropológicas e de individuação do discurso. Sendo assim, a oralidade está presente no escrito e no falado, se fazendo notar na pontuação, no desenho e na forma como se efetiva a escrita.

A exemplo: o filme *As duas faces da felicidade* tem na sua abertura, no tempo aproximado de 00:00:13 – 00:01:44, uma mudança de estilo tipográfico ao representar *Le Bonheur* (Figura 14), que sugere uma das preocupações conceituais do filme: com a narrativa construída num conceito de felicidade ‘delicado e frágil’, com papéis facilmente abalados e prontamente substituíveis, essa troca de tipografia

sugere o que pode ser *comutado, permutado, aquilo que toma um lugar*, espelhando assim uma das proposições do filme.

Figura 14 - Créditos *Le Bonheur*



Fonte: DVD/ acervo próprio – produção da autora

Trago também um outro gesto nos créditos iniciais, já sugerindo um modo de organização filmica que tem na escrita uma figura capaz de trazer aquilo que não é visível, tomando o lugar de uma voz que imprime um comentário. Ao introduzir o elenco, logo abaixo do nome de *Jean-Claude Drouot*, em corpo menor e centralizado (Figura 15), aparece *sa femme Claire et leurs enfants* (sua esposa *Claire* e seus



*filhos*). De fato, Varda convidou o ator Jean-Claude Drouot e sua esposa Claire Drouot (que atuou apenas neste filme como atriz) bem como seus filhos, Sandrine e Olivier, para compor os personagens. O que chama atenção é o ‘encolhimento’ da identidade de Claire pela ausência do nome completo e isolado, ficando reduzida à condição de ‘esposa’.

Figura 15 - Tipografia *Claire*



Fonte: DVD/ acervo próprio – produção da autora

Partindo de uma cineasta com uma histórica atuação pelos direitos das mulheres; abrindo um filme que problematiza a experiência subjetiva das personagens femininas; inserido em um momento de forte ascensão do movimento feminista no pós-guerra europeu, podemos considerar esta representação gráfica como uma ‘armadilha’ que nos força a refletir uma condição, pelo que ali se ausenta. Essa escolha tem na palavra escrita, na espessura e disposição tipográfica, uma sugestão visual que funciona como um comentário explícito da cineasta, um *gráfico-voz*.

Diante dessa construção, dessa *escrita-voz*, ouvir o silêncio contido no gráfico é sobretudo entender essa ausência de som, não como interrupção ou intervalo na comunicação, mas sim como portadora de um sentido, que potencializa a escrita ou o desenho, dando a ver o que está entre a palavra e o som, enquanto sugestão, eco ou inquietações.

A sequência do casamento, no tempo aproximado 00:32:47 - 00:32:53, em

*As duas faces da felicidade* traz também duas presenças gráficas que permitem leituras associativas com o tema do filme. O letreiro *poste* (Figura 16), estrategicamente enquadrado acima das personagens, parece ironizar a felicidade ‘posada’ para a foto do casamento, já que é no correio que a relação extra-conjugal inicia; o símbolo pintado na árvore, em quadro na segunda pose para a foto, quando noiva e convidadas estão de um lado, iluminadas pelo sol, e noivo e convidados do outro lado, à sombra, enquanto *voz*, aponta e indica uma igualdade almejada.

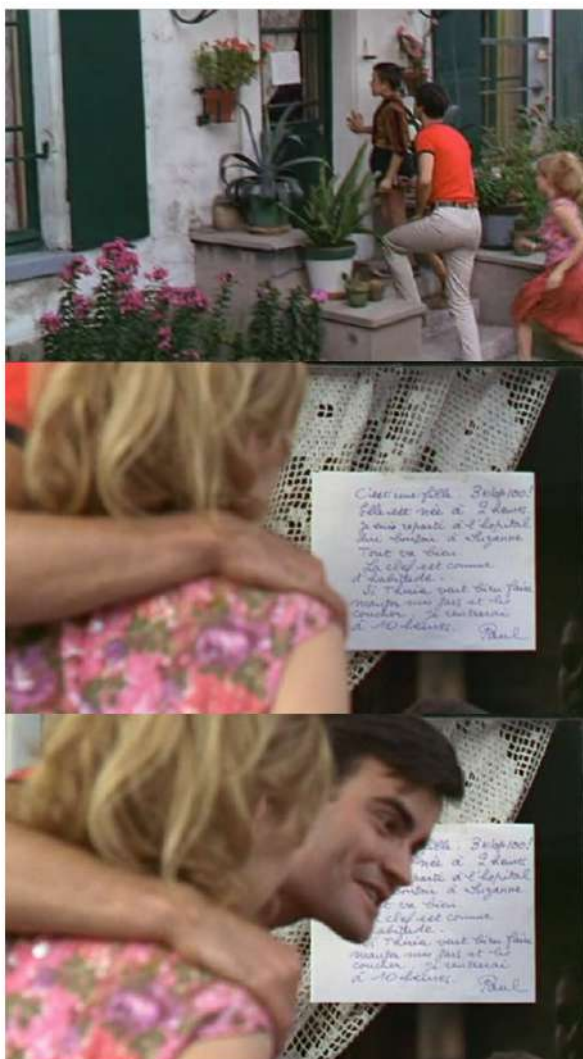
Figura 16 - *Casamento*



Fonte: DVD/ acervo próprio – produção da autora

Neste ouvir silencioso, quando o ato de narrar se faz na articulação entre imagem e gráfico, ausências e resíduos de uma presença, o filme se constrói sugerindo visualmente aquilo que já não está visível, mas sobrevive pelos *vestígios* que supõe. Assim, também o ato da escrita aparece como uma figura que revela distâncias, filtros, contradições e ironias, uma vez que alguns autores apontam para uma equivalência entre escrita e imagem sugerindo um espelhamento entre *página* e *ecrã*. (CONLEY, 2015) Dessa forma, a carta manuscrita (Figura 17) que anuncia o nascimento, no tempo aproximado 00:21:24 – 00:21:32, lida pelo casal, toma o lugar da estrutura familiar prestes a ser interrompida, a escrita aqui dá a ver uma suspensão, já que ali a carta ocupa o lugar de uma imagem.

Figura 17 - Carta nascimento



Fonte: DVD/ acervo próprio – produção da autora

É nessa escrita como espelhamento da tela que a ideia do *traço* como *resto* manifesta-se, silenciosamente, no comentário ‘esquecido’ de uma voz. Ora, se não podemos tomar a escrita como um *rastro* privilegiado e duradouro, em razão da sua fragilidade de significação e caducidade, é porque ali também aparece a marca de um narrador e, assim sendo, o que dele *resta* não se apreende de forma linear e organizada. Dessa forma, ‘recolher os restos’, como aponta Gagnebin (2012), relaciona-se também aos deslocamentos, aos conflitos e atravessamentos que aparecem nesses *vestígios*, como também no movimento entre o presente de quem vê e o passado da coisa vista.

Se, na perspectiva benjaminiana, ao narrar convocamos nossas memórias a

partir dos *traços* que revelam presenças e também ausências, abrimos um espaço para o que foi esquecido, o vazio e as omissões. Portanto, a leitura do *gráfico-voz*, enquanto *vestígio* de uma oralidade, que ali inscreve um comentário, nos leva a buscar pistas associativas e também dissociativas, seja em relação à narrativa ou a outros tempos além do narrado.

Como exemplo, quando Varda opta por utilizar, na transição das cenas, o primeiro plano de um anúncio de um sabonete masculino (Figura 18), no tempo aproximado de 00:17:26 – 00:17:28, acaba conferindo a este gráfico uma funcionalidade maior: uma sinalização ao universo masculino, à sociedade patriarcal que favorece o pertencimento do homem ao convívio social e aos prazeres, restringindo a mulher aos limites do lar. Na construção da cena, François está fazendo a barba e Thérèse, alimentando os filhos, separados por uma parede, o que também pode representar a divisão, desigual em qualidade e quantidade, dos papéis e tarefas de cada um: enquanto o marido cuida de si, a esposa ocupa-se da casa e da família.

Figura 18 - *Un Savon*



Fonte: DVD/ acervo próprio – produção da autora



Se assim buscamos as pistas que nos levam a leituras para um entendimento desse gráfico, ele funciona como uma voz, sendo capaz de remeter a um passado, quando lido no agora, uma vez que os traços do desenho convocam em nossa memória o reconhecimento da ilustração, enquanto forma e matéria próprias de uma época. Posto em relação com a narrativa, esse desenho possibilita a aproximação de um conteúdo histórico e social até então ignorado.

Ao buscar essa escuta silenciosa no gráfico, a dissociação do *ver-falar*, da voz e da imagem, provoca uma ruptura na visualidade fragmentando o que é visto e o que é *lido/ouvido*, que pode ser exemplificado pelas sequências no correio como uma figura da escrita, enquanto circulação da correspondência; como uma presença material temática deste gesto, podendo participar do questionamento desta figuração e, portanto, da presença gráfica no filme.

Se antes é nesse espaço que podemos ver planos aproximados das ilustrações dos selos (Figura 19), no tempo aproximado 00:22:44 – 00:23:06, um pássaro, João o belo, e a reprodução da obra de Marc Chagall intitulada *The Couple of the Eiffel Tower* – indubitavelmente um comentário sobre a liberdade, o masculino e a instituição casamento –, é também nele que o gesto da escrita (Figura 20), tempo aproximado 00:44:13 – 00:44:35, é convocado, retornando à noção de uma construção fílmica que tem no jogo entre imagem e palavra, imagem e gráfico, um recurso capaz de inscrever e descrever uma ideia. Aqui, a disjunção parte do jogo entre a fala dos personagens e o que está sendo escrito, assumindo a encenação daquilo que no filme é também dissimulado – afastamento importante entre o que é visto e o que é dito.

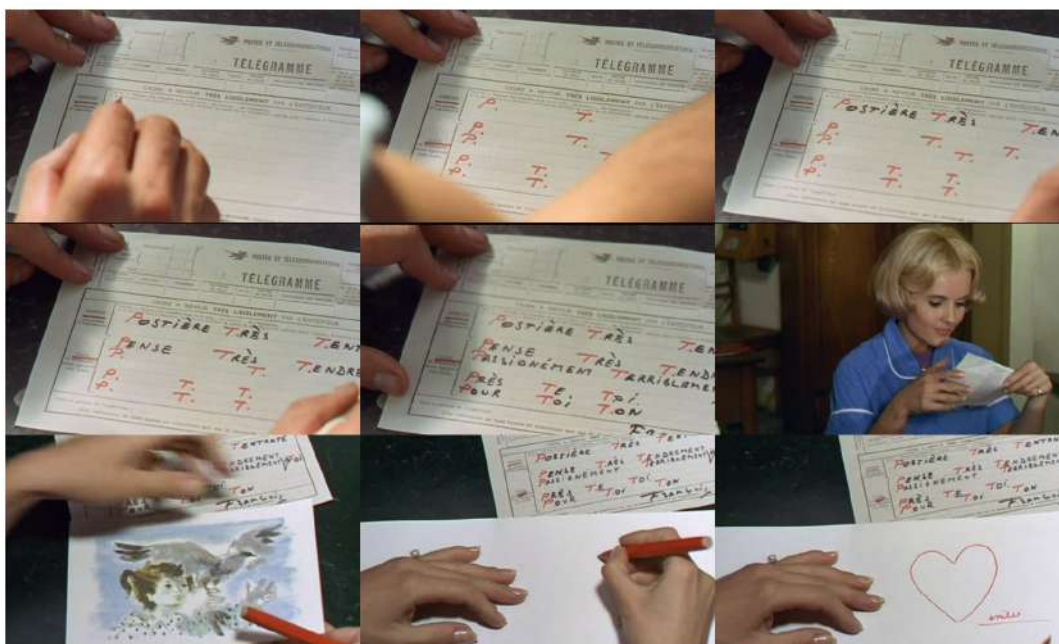
Figura 19 - Selos



Fonte: DVD/ acervo próprio – produção da autora



Figura 20 - Telegrama



Fonte: DVD/ acervo próprio – produção da autora

Entretanto, esse gráfico não apenas preenche as imagens com um simples comentário, ele tensiona e provoca as relações ali possíveis, tornando-se fundamental para um tipo de narrativa que aciona diferentes pontos de escuta e de leitura. A inscrição dessa voz na primeira pessoa aproxima esse narrador silencioso daquilo que Gagnebin (2012) desenvolve – na senda de Ricoeur – como “reapropriação da obra pelo intérprete”: quando o sujeito que a lê se deixa invadir pela estranheza do texto, abandonando a busca de sentido e, dessa forma, tensionando seu apagamento naquilo que o autor chama de *refiguração*. Ao percebermos dois tempos da narração, um a partir das operações elaboradas no interior do texto, do enredo e da construção dos personagens, a ‘configuração’; e o outro nesta transformação da experiência, distinguimos o tempo da narração e o tempo narrado; a narrativa ficcional e a narrativa histórica.

Se na sequência da doação de sangue em *Sem teto, nem lei* (Figura 21), tempo aproximado 00:52:43 – 00:53:06, o gráfico aparece num primeiro momento como ironia e brincadeira, não podemos desconsiderar a referência histórica ao período em que foi realizado. É início dos anos 1980 e começam a surgir os primeiros pacientes portadores de HIV e os primeiros estudos sobre transmissão e prevenção do vírus. Podemos tomar tal aparição como um exemplo possível da *refiguração* que esse gráfico-voz é capaz de convocar na sua leitura.

Figura 21 - Doação de sangue



Fonte: DVD/ acervo próprio – produção da autora

Dito isto, se a história transforma a experiência do sujeito através dos *rastros* deixados pelo passado e a ficção, através da sua irrealidade – como afirma Gagnebin (2014) –, e se ambas utilizam estruturas narrativas semelhantes, é o momento da ‘refiguração’ do sujeito que aproximará as camadas de tempo naquilo que chamam de “identidade narrativa”, aquilo que resulta da mistura entre história e ficção e permite ao sujeito suas inúmeras possibilidades de leitura.

Para concluir, chamo atenção para o uso do gráfico na construção de algumas visualidades ricas em referências, suportando as mais variadas leituras diegéticas e extradiegéticas. Ao apresentar a professora universitária Mme. Landier, personagem de *Sem teto nem lei*, tempo aproximado 00:56:55 – 00:57:13, Varda sobrecarrega seu apartamento com postais, ilustrações, livros e revistas (Figura 22). Algumas reaparecerão na sequência após a cena do estupro de Mona (Figura 23), tempo aproximado 00:61:54-00:62:02, unindo as personagens, enriquecendo a construção da identidade da professora, que estabelece com a protagonista uma relação de admiração, afeto e melancolia. Aqui, essa pluralidade de elementos convoca nosso ouvir silencioso para estabelecermos uma relação entre imagem e gráfico a partir dos *restos* de presença que ele supõe, sugerindo, assim, vestígios de uma voz.

Figura 22 - Postais



Fonte: DVD/ acervo próprio – produção da autora

Figura 23 - Postais seqüência



Fonte: DVD/ acervo próprio – produção da autora

#### 4.1.1 A voz em *As duas faces da felicidade*.

O filme *As duas faces da felicidade* traz na sua abertura, tempo aproximado 00:01:13 – 00:01:44, a imagem de um campo onde se vê, em primeiro plano, um único girassol com pétalas amarelas ainda intactas, cercado por um conjunto de outros girassóis murchos. Aproximam-se dessa paisagem as silhuetas de um casal e duas crianças sem foco, que mais adiante identificaremos como a família composta por François (Jean-Claude Drouot), sua esposa Thérèse (Claire Drouot) e seus dois filhos.

A montagem acelerada altera e repete as duas qualidades da flor, em planos cada vez mais curtos, ditando um tom agressivo, ancorado pela trilha de Mozart, que ali aparece, ostensiva e amarga, quando sobreposta à imagem.

O amarelo saturado do girassol é assimilado e reforçado pelo mesmo tom na tipografia, sombreada em preto, sem serifa, reta e uniforme que apresenta equipe; e pela tipografia serifada, levemente verticalizada, do título. Essa escolha cromática, em consonância com a paleta vívida adotada ao longo do filme (frequentemente associada às telas impressionistas) toma parte do uso da cor enquanto um artifício que provoca e questiona o que é visto, uma vez que escapa daquilo que é considerado 'natural'.

Como já foi dito, a alteração de estilo tipográfico para apresentar o título já funciona como um comentário, uma vez que sugere questões narrativas que irão aparecerão ao longo do filme. Aqui, a palavra escrita fornece uma sugestão visual que funciona como um *gráfico-voz*.

Thérèse vive uma vida feliz ao lado do marido e de seus dois filhos. François trabalha na carpintaria de um tio e Thérèse se divide entre os afazeres da casa, o cuidado dos filhos e seu trabalho como costureira. É no local de trabalho de François que a cineasta utiliza o recurso gráfico para um primeiro traço do deslizamento da ideia de felicidade, tão propositada nas cenas iniciais: na parede logo atrás de François podemos ver a ilustração de uma mulher loira (Figura 24), tempo aproximado 00:11:05 - 00:11:10', que se assemelha a Thérèse e, mais adiante, também a Emilie (Marie-France Boyer), sugerindo um ideal feminino que pode ser preenchido e, conseqüentemente, também substituído, por ambas as personagens.



Figura 24 - Oficina



Fonte: DVD/ acervo próprio – produção da autora

Ao alcançar nosso olhar pela presença no enquadramento, por vezes tomando o quadro por inteiro e abrindo as sequências da carpintaria, tais representações gráficas, além de vistas, são também lidas. Buscamos novas pistas associativas e percebemos tais aparições como algo que ali está para ser notado, seja em relação à narrativa, ou ao que está além.

Varda afirmou em entrevista (DeROO, 2008) que buscou criticar os papéis construídos pelas revistas femininas da época, nas quais a ideia de felicidade passava pela imagem da dona de casa perfeita dos anúncios publicitários. O ofício de Thérèse responde à essa provocação, pois a costura a mantém “feliz”, trabalhando próxima dos filhos e do lar, tarefas que não cessam e não permitem que ela frequente outros círculos, em contraponto ao marido, que socializa e circula a

partir do seu ambiente de trabalho. Materializando esta crítica, quando Thérèse recebe a encomenda de um vestido de noiva, no tempo aproximado 00:12:28 – 00:13:12, uma revista é posta em cena com ilustrações de flores e frutos (Figura 25); recebe um olhar de desdém da personagem e logo é deixada de lado. Interessa aqui como essa superfície atravessa a imagem e retém nossa atenção na ilustração ambígua, podendo dar forma e substituir um comentário.

Figura 25 - Revista

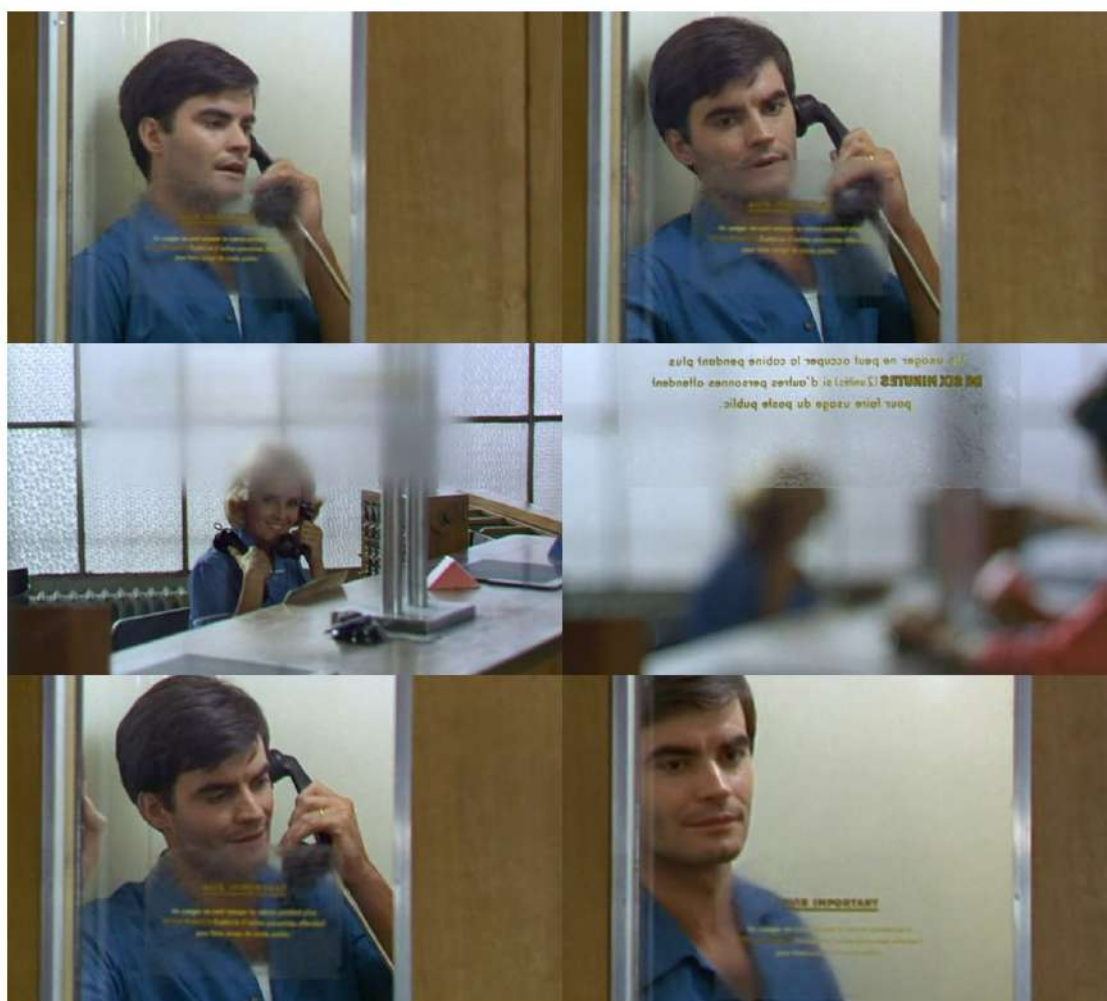


Fonte: DVD/ acervo próprio – produção da autora

François, já em Vincennes a trabalho, conhece Émilie, uma funcionária dos correios, muito semelhante fisicamente à sua esposa (também aos recortes das revistas da carpintaria). Logo, o interesse entre os dois é evidente, resultando em encontros e posterior romance. A partir daqui, Varda faz uso do recurso gráfico, criando uma visualidade irônica, que vai acompanhando e comentando cada movimento e avanço da relação.

No primeiro contato, tempo aproximado 00:16:57 – 00:17:14, François, na cabine telefônica observa Émilie, havendo entre eles um adesivo transparente, com tipografia invertida, impedindo a leitura (Figura 26). Aqui, a substância gráfica parece marcar a entrada do conflito na narrativa. Talvez possamos pensar essa escrita, replicando a expressão de Conley (2015), como um ecrã em si mesmo, que tem na palavra vista e sentida um espelho da própria matéria do cinema, uma figura capaz de sugerir um corte, uma ruptura, uma mudança. A troca de foco da escrita no adesivo para o sorriso de Émilie sugere a transição de afeto que começa a acontecer. E quando a câmera promove a leitura deste adesivo, agora não mais invertido, o que é possível ler nos diz: *avis important* (aviso importante), marcando o ponto de desvio da narrativa.

Figura 26 - Cabine telefônica



Fonte: DVD/ acervo próprio – produção da autora

Ao longo de todo o filme é possível perceber como o gráfico é capaz de



funcionar como uma voz, capaz de estruturar a narrativa, promovendo um caminho feito de associações e dissociações. Ao receber um relevo através dos enquadramentos, foco e movimentos de câmera, este gráfico não somente recebe nossa atenção, mas revela os *rastros* de um narrador, que ali preenche espaços, emite um comentário, uma observação, uma forma de ver e de dizer algo sobre o filme.

Após a morte de Thérèse, o uso do gráfico enquanto voz desacelera, aparecendo mais como *informação* (Figura 27) ou em planos curtos, algumas vezes sem foco. Porém, vale ressaltar as aparições do gráfico e das figuras da escrita (Figura 30) na sequência que mostra a rotina repetida do casal, tempo aproximado 01:16:38 – 01:16:58, comparando as duas sequências (Figuras 28 e 29), tempo aproximado 00:22:09 – 00:22:11, e partindo da afirmação que a natureza da escrita é a de um corte tomando o lugar da coisa (ROWLAND 2015), o uso do gráfico, aqui parece trazer para o mesmo plano visível aquilo que tomou um lugar, que foi substituído, no caso o papel da esposa e, como uma voz, ecoa as diferenças entre as duas personagens.

Figura 27 - Informação



Fonte: DVD/ acervo próprio

Figura 28 - Rotina *Èmilie*

Fonte: DVD/ acervo próprio. Produção da autora.

Figura 29 - Rotina *Thérèse*

Fonte: DVD/ acervo próprio. Produção da autora.

Ao comparar a construção das imagens que representam as rotinas das esposas, é possível perceber uma composição que privilegia o gráfico e a representação do ato de ler e escrever no que se relaciona à *Èmilie*, o que

sugestiona uma personalidade mais produtiva, interessante e singular do que a de Thérèse. Dessa forma, o uso do gráfico, alcança nosso olhar a partir de uma *escrita-voz*, capaz de potencializar um sentido, dando a ver visualidades que sugerem atravessamentos e inquietações.

#### 4.1.2 A voz em *Sem teto nem lei*

Mona, uma jovem sem-teto, é encontrada morta em um vinhedo francês por um trabalhador local. Dessa descoberta, tem início um percurso pelos últimos dias na vida de Mona, na tentativa de compreender quem era essa jovem *outsider* e reconstituir como se deu sua morte. Para tanto, Varda usa diferentes pontos de vista, com relatos das personagens que cruzaram o caminho de Mona, conferindo uma atmosfera documental à ficção.

Por meio de *flashbacks*, estes testemunhos contam a história sem uma ordem cronológica precisa, revelando muito pouco sobre quem era Mona antes dos encontros. O que sabemos vai sendo construído não por um retrato único, mas pelas múltiplas vozes que, ao narrar, deixam escapar muito mais de si mesmos do que da personagem propriamente dita.

A abertura, tempo aproximado 00:00:04 – 00:02:02 , com os créditos inscritos sobre a paisagem seca de inverno, termina na descoberta do corpo sem vida da protagonista. A tipografia branca e simples, com leve sombreado preto, cumpre seu papel informativo sem disputar atenção com a imagem ao fundo, na qual depositamos quase toda nossa concentração. O plano geral e o movimento lento facilitam essa divisão. Chamo atenção para a palavra “cinescrito” (Figura 30) que a cineasta acrescenta aos elementos, sugerindo a natureza do seu cinema.

Figura 30 - Abertura *Sem teto nem lei*

Fonte: DVD/ acervo próprio. Produção da autora.

A sequência seguinte à descoberta do corpo morto de Mona é pontuada pela narração da própria cineasta com o primeiro relato sobre a personagem. Varda abre o conjunto de vozes que, a partir desse ponto, construirão a narrativa, para logo depois silenciar, ou, arrisco dizer, “migrar”, transferindo sua oralidade para aqueles gráficos que interrompem o fluxo e ligam-se às diferentes camadas.

Se podemos dizer que Mona é a protagonista de um *road movie*, nada mais inequívoco do que se valer de placas de trânsito (Figura 31) ao longo de todo o filme na composição dos quadros. Tais marcas, assumem um tipo de comentário, ou provocação, que busca em outros elementos - também nos contextos históricos e sociais do período - as referências necessárias para sua leitura.



Figura 31 - Placas *Sem teto nem lei*

Fonte: DVD/ acervo próprio. Produção da autora.

Ao escavarmos as camadas de sentidos, podemos cruzar inúmeras alusões ou citações que nos levam a pensar nessas placas como uma presença que desloca, fragmenta e revoga o que está sendo visto. Mas é sobretudo na forma como são postas em quadro que se apresenta o movimento de exterioridade responsável pelo seu caráter figural.

Se Mona sai do quadro, tempo aproximado 00:06:05 – 00:06:08, ao conseguir uma carona e a câmera permanece ainda alguns segundos na placa ‘pare’ (Figura 32) ou, após ser rechaçada por duas figuras masculinas, entra em cena, tempo aproximado 00:07:51 - 00:07:57, com a placa ‘passagem de pedestre’ (Figura 33) vandalizada, seguramente podemos compreender que ali se estabelece uma construção filmica voltada para o uso do gráfico como um comentário, um *gráfico-voz*, que busca nosso olhar com a clara intenção de provocar, ofertando um ponto

de atenção e leitura. Entendo também, como um eco da própria personagem, um *rastro* da vulnerabilidade, liberdade e fúria que emana das suas passagens, como se transfigurasse os padrões sociais por onde passa.

Figura 32 - Placa Stop



Fonte: DVD/ acervo próprio. Produção da autora.

Figura 33 - Placa retorcida



Fonte: DVD/ acervo próprio. Produção da autora.

A morte da personagem se faz presente não apenas no início mas parece acompanhar todo o filme nas paisagens áridas e secas por onde Mona anda, nas paredes envelhecidas, nas máquinas enferrujadas, construções abandonadas e, da mesma forma, nos gráficos apagados, ilegíveis e desbotados (Figura 34) que a cineasta coloca em cena. Um espelhamento que também sugere a morte enquanto renúncia ao sistema. Sem teto, a personagem não possui objetivos, parece viver o agora, recusando qualquer apego ou compromisso. Nesses exemplos, a imagem é atravessada pelo gráfico que aparece num espaço no qual o filme se escreve, materializando a figura da morte, do apagamento e da ausência, no *rastro* dessa voz que nos situa nas implicações que o filme tende a mobilizar.

Figura 34 - Gráficos envelhecidos/apagados



Fonte: DVD/ acervo próprio. Produção da autora.

Varda faz uso das representações dos atos de ler e escrever em alguns trechos do filme (Figura 35). Essa presença acompanha os textos que fazem referência à liberdade que as personagens ambicionam, sugerindo um ponto de relação entre a figura do literário e o tema levantado. Essa representação temática explorada através do valor à materialidade, também pode funcionar como uma voz. Ainda que possa ser apreendida de forma oblíqua, ela está ali, a espera de uma escuta.



Figura 35 - Livros



Fonte: DVD/ acervo próprio. Produção da autora.

Da mesma forma, algumas tênues aparições podem desaparecer no todo em um primeiro momento, mas lidas em relação com a narrativa ganham força e protagonismo. A exemplo, o escrito na roupa de Mona, *stop* entra em cena durante a discussão com o ex *hippie*, tempo aproximado 00:39:35 – 00:39:43, que oferece abrigo e trabalho (Figura 36). Se tomarmos o filme também como um retrato do fim da geração que viveu os sonhos e ideais da contracultura do final dos anos 1960 e considerando que a cineasta constrói seus filmes no detalhe, este gráfico pode sugerir leituras, se não explícitas, pelo menos potenciais, que sugerem o que ‘termina’, o ‘fim’, um ‘pare’.

Figura 36 - Roupa stop



Fonte: DVD/ acervo próprio. Produção da autora.

Outro exemplo é a porta manuscrita, tempo aproximado 01:32:10 – 01:32:12, que está em cena na luta entre os personagens sem-teto na casa abandonada (Figura 37). Aqui, a representação dos nomes, prováveis assinaturas daqueles que são invisíveis e marginalizados pela sociedade, materializa, não somente essas presenças, como também sugere um espelhamento do conjunto de vozes que construiu a narrativa até então. Se os nomes são o *traço* da existência daqueles que ali estiveram, também parecem questionar a ideia de pertencimento e de identidade que o filme procura trazer através da história que conta.

Figura 37 - Porta



Fonte: DVD/ acervo próprio. Produção da autora.

Quando Mona renuncia a tudo, sem objetivos, apegos e regras, essa suposta liberdade também implicaria um apagamento da sua identidade, não importa quem ela é ou de onde vem. Não é por menos que a voz *off* da cineasta, ao iniciar o filme, salienta que os narradores desconhecem o nome da personagem. É esse apagamento, esse *nada*, que tanto assusta e encanta quem cruza o caminho da protagonista.

Nessa tentativa frustrada de contar, narrar, apreender quem é Mona, os testemunhos conseguem exteriorizar apenas impressões, como já dito, revelando mais de si mesmos do que da protagonista. Entretanto, um gráfico acompanha Mona durante todo o filme: a letra 'M' na bolsa que ela carrega (figura 38). Como se a insistente opacidade da personagem fosse colocada em conflito pela representação da primeira letra do nome; como se a tentativa de não deixar rastros, sugerida no começo filme também pela voz *off* da cineasta, fosse um gesto quase impossível.

Figura 38 - Letra M



Fonte: DVD/ acervo próprio. Produção da autora.

Em uma outra passagem, no tempo aproximado 00:22:18 – 00:22:33, quando Mona finalmente revela seu nome, ela o faz através da escrita em um espelho empoeirado (Figura 39), em um dos raros momentos em que demonstra algum possível afeto, escrevendo também o nome do personagem que divide o espaço com ela. Quando a escrita assume a identidade, absorvendo o gesto, o filme responde com o amigo apagando rapidamente os nomes e ironizando que 'é preciso



apagar os rastros'. Nessa construção, o ato da escrita também aparece como uma possível equivalência entre palavra e imagem, sugerindo um espelhamento entre *página* e *ecrã*, como dito anteriormente.

Figura 39 - Espelho



Fonte: DVD/ acervo próprio. Produção da autora.

O que importa é como esse gráfico sugere visualmente um modo de expressão da identidade, como a tipografia toma o lugar de algo que o filme pretende insinuar, depositando ali o *rastro* de uma voz.

#### 4.1.3 A voz em *As praias de Agnès*

*As Praias de Agnès*, documentário autobiográfico, expõe a vida de Varda através de fragmentos dos seus filmes, encenações de vivências, documentos, fotografias, pinturas, desenhos e cartas, compondo um mosaico de referências imagéticas que, alinhadas pela voz *off*, vão expondo infância, adolescência, carreira, casamento e filhos da cineasta.

Apresentando uma organização geográfica como eixo narrativo, o filme foi realizado nas praias e paisagens significativas para Varda: a praia de La Panne e a cidade de Bruxelas, na Bélgica; a ilha de Sète, a praia de La Corniche, as praias de Venice e Santa Monica, em Los Angeles; em Nairmoutier-en-l'Isle, a praia de La

Guérinière, e Paris, com uma praia encenada em plena rua Rua Daguerre, endereço da casa e da produtora da cineasta.

O filme dispõe de uma estrutura temporal descontínua. A narração da cineasta movimenta-se de forma pendular, misturando os tempos, desorganizando a cronologia e, por vezes, amparando imagens que estão em outro tempo diferente do narrado. Tal liberdade, segundo Conway (2015), demonstra a preocupação da cineasta em concentrar-se, antes, na criação de uma obra que reunisse um número significativo de imagens da sua vida, do que em oferecer uma versão absoluta e coerente do seu passado. O objetivo era dar forma às suas memórias em sintonia com o contexto de produção na época, como artista de instalações. E isso só fazia sentido se fosse por meio de uma colagem, com a criação de um quebra-cabeça, a partir de um banco de dados muito particular: seus filmes.

Entre os arquivos da sua filmografia, ao lado de fotografias e de algumas encenações, Varda elege imagens que privilegiam a *instância gráfica*. Aparições de cartas, escritos, livros e tipografias (Figura 40) assumem a tarefa de fragmentar o todo, uma vez que tais ocorrências se abrem a um jogo intertextual entre imagem e palavra. A leitura do que está escrito na película provoca uma dissonância, em razão da força da materialidade da palavra escrita, perturbando e ampliando as possibilidades de significação.

Figura 40 - Fragmentos



Fonte: DVD/ acervo próprio. Produção da autora.

A presença constante de referências gráficas, extraídas de diferentes contextos do universo particular da cineasta (Figura 41), serve como um recurso que interliga as digressões, ao mesmo tempo em que atravessa a imagem como o eco de uma voz esquecida, conferindo uma espessura às histórias apagadas ou desconhecidas. Uma forma de narrar que se constrói nos *rastros* da memória, na escuta dessas vozes que ali aparecem como *vestígios* de um passado, resgatando as presenças e as ausências através da justaposição desses fragmentos gráficos.

Figura 41 - Fragmentos 2



Fonte: DVD/ acervo próprio. Produção da autora.

Os créditos de abertura, tempo aproximado 00:02:51 – 00:04:05, desempenham seu caráter informativo com uma tipografia simples, sobreposta às imagens, sem maiores deslocamentos de sentido. Entretanto, recebem uma nova consistência quando Varda acrescenta o que chama de “créditos ao vivo”, nomeando seus auxiliares com um espelho voltado para cada um, solicitando que se apresentem à câmera. Um jogo de reflexividade e substituição, que pode sugerir um paralelo entre a materialidade da palavra escrita e a oralidade concreta da voz (Figura 42).



Figura 42 - Créditos abertura *As praias de Agnès*



Fonte: DVD/ acervo próprio. Produção da autora.

A tipografia na cadeira com o nome da cineasta (figura 43), tempo aproximado 00:04:57 – 00:05:32, bem como seu nome real 'Arlete' (figura 44) escrito na areia e tapado pelo mar, estabelecem uma relação da imagem com a palavra que avança por outras camadas de sentido, posto que a escrita, quando entendida além das referências linguísticas absolutas, passa a ser lida a partir da sua qualidade imagética. Aqui, a tipografia gasta e a escrita tomada pela onda sugerem os apagamentos e os esquecimentos da identidade que o filme vai 'tentar reconstruir' e, num esforço em explicitar a impossibilidade de apreensão do todo, duplicam aquilo que a voz *off* adverte: "é o começo do que sei *mais ou menos* de mim."



Figura 43 - Tipografia cadeira



Fonte: DVD/ acervo próprio. Produção da autora.

Figura 44 - Nome praia



Fonte: DVD/ acervo próprio. Produção da autora.

Quando Varda faz uso das imagens de arquivo dos seus próprios filmes, ela privilegia cenas nas quais a *instância gráfica* está presente. Se, assim, o filme sugere uma *reescrita* das figuras, uma atualização das vozes, estamos novamente próximos do conceito de Dubois (2004) de um filme-texto espelhado num texto-imagem, reconfigurando o que é visto e o que é lido ( Figura 45)

Figura 45 - Imagens de arquivo



Fonte: DVD/ acervo próprio. Produção da autora.

Essa voz que retorna ecoa como *rastros* do eu-narrador, convocando questões ligadas à conservação da memória e ao resgate do passado, o que responde à temática do filme. Uma vez *rastros*, esse *gráfico-voz*, inscreve as lembranças daquilo que está sempre por desaparecer, tensionando o passado que narra e o presente que lembra, expondo, assim, a fragilidade da memória e da palavra escrita.

A encenação e a inscrição da escrita aparece repetidas vezes no filme, nas representações do ato de escrever e de ler (Figura 46). De forma oblíqua, a reflexividade das cenas de escrita e de leitura absorve o espaço, relacionando-se com

as marcas autorais e identitárias da cineasta e, enquanto figuras, evocam a própria cinescrita. Todo filme atravessado por esse gesto, é também entendido, segundo Rowland (2015), como forma de escrita, sobretudo quando autobiográfico.

Figura 46 - Escrita e leitura



Fonte: DVD/ acervo próprio. Produção da autora.

Na sequência, tempo aproximado 01:01:19 - 01:36:29, em que Varda, no mercado das pulgas, encontra cartões dos diretores de cinema (figura 47) e deles narra a relação com Demy, o que temos é um tensionamento da imagem pela figura da voz, que ali emerge, provocando associações diversas. Se a narração pontua que “antes de sermos estampados em fichas de cinema, fomos seres de carne e osso” e a sequência, em imagem de arquivo, esconde os rostos, a *instância gráfica* se liga às camadas narrativas, subvertendo o espaço com algo dado, e a leitura passa pelas indagações e reflexões da cineasta.



Figura 47 - Cartões de filmes



Fonte: DVD/ acervo próprio. Produção da autora.

Chamo a atenção para uma das inflexões dessa voz presente na instância gráfica, que caracteriza uma forma muito peculiar da cineasta expor alguns de seus questionamentos. Quando Varda parece brincar com as imagens (Figura 48), e realmente o faz, não deixa de provocar e ironizar temáticas importantes. A exemplo, cito os questionamentos que a ‘ilustração’ do gato de voz distorcida, que substitui Chris Marker (Figura 49), tempo aproximado 00:50:49 – 00:50:55; e a sequência dedicada à família, tempo aproximado 01:43:00 – 01:36:29, quando revela a alegria

do estar juntos, ao mesmo tempo em que desconstrói a formação, de forma lúdica, no jogo que arremessa e derruba as ilustrações que representam os integrantes.

Figura 48 - Gato



Fonte: DVD/ acervo próprio. Produção da autora.

Figura 49 - Família



Fonte: DVD/ acervo próprio. Produção da autora.

Se a construção fragmentada do filme como um todo, repleta de inserções gráficas, interrompe o fluxo narrativo, convocando novas associações e, assim,

afasta a apreensão de um sentido único e explícito, é porque revela, nessa multiplicidade de vozes, o caráter do *rastro* esquecido, não intencional. Cabe ao leitor buscar, na tentativa de apreensão desses *vestígios*, as conexões, ou melhor, as 'reconfigurações' – para citar Gagnebin (2012) – que melhor se ajustem à sua observação.

Dito isto, ao conduzir um olhar à *instância gráfica nos filmes de Agnès Varda*, é possível perceber não somente visualidades que privilegiam um tipo de escrita de imagens, como também, um cinema de natureza gráfica. O protagonismo das placas de trânsito, dos cartazes, muros e painéis; as representações do ato de ler e escrever, atravessam a imagem revelando *vestígios*, presenças e ausências; oportunizando uma reflexão que se ajusta à percepção dos *rastros*, à presença de uma voz que, do silêncio do gráfico, expressa uma espessura social, histórica e política.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema, em sua prática heterogênea, favorece os estudos voltados para a compreensão das ocorrências situadas nas zonas de contaminação e de entrelaçamento. A investigação e o debate originados desta perspectiva privilegiam um espaço singular na produção de conhecimento, no que tange o exercício de um pensamento figural voltado para a leitura das imagens.

Esta dissertação, ao propor investigar as formas de contaminação da *instância gráfica* na cinescrita vardiana, conduziu a reflexão para uma revisão da escrita *no* cinema como substância filmica, enquanto inscrição na película, não deixando de considerar o próprio cinema *como* uma forma de escrita, uma construção de natureza gráfica.

Com este horizonte, os desdobramentos teóricos foram orientados na tentativa de compreender esta concepção cinematográfica que dá protagonismo a uma 'escrita de imagens', encontrando na *instância gráfica* um recurso estético apto a romper com as escolhas usuais, deslocando e reconfigurando os componentes visíveis e legíveis da visualidade.

Ao pesquisar as especificidades gráficas, encontrei nos conceitos benjaminianos de *rastro*, *traço* e *vestígio* o suporte teórico capaz de auxiliar no entendimento das formas de contaminação da escrita no espaço fílmico, visto que aguçam a compreensão da legibilidade das imagens, a partir das presenças e das ausências que elas convocam.

Neste percurso, com a compreensão de que era possível localizar, nas aparições gráficas, o *dizer fílmico* de Dubois (2004) - redirecionando nosso olhar e rompendo com um padrão de imagem e conteúdo - passei a considerar a *instância gráfica* como um modo de visibilidade que se organiza na experiência do *rastro*. Como portadora de relações de força em latência na imagem, como *vestígios* de uma *voz*, explorando o *rastro* do *eu-narrador*, como um *gráfico-voz* que exprime algo sobre a narrativa.

Dessa forma, observando as equivalências tanto quanto as diferenças; os deslocamentos e as apropriações, pude ir aos filmes e indagá-los, pormenorizando a *instância gráfica*. Nessa leitura, foi possível alcançar as figuras do *rastro/vestígio* no desdobramentos de *gráfico-voz*. Também identifiquei uma segunda forma de aparição que dá conta dos dados, com o propósito único de informar, o *gráfico-*

*informação*. O reconhecimento desta categoria, na qual percebe-se uma informação, permitiu mapear com clareza o *gráfico-voz*, não necessitando desdobramentos maiores nesta reflexão.

Ao efetuar uma aproximação da cinescrita vardiana foi possível constatar como Varda estrutura seu trabalho inserindo uma rede de associações rigorosamente amarrada ao eixo central. Mesmo convergindo todas para uma atmosfera específica, as possibilidades de leitura permanecem em aberto, as camadas de sentido são amplas. A partir de digressões, as narrativas projetam-se em uma composição heterogênea de imagens, textos, desenhos, pinturas, tipografias e fotografias.

Neste território, a *instância gráfica* aparece, convocando leituras que se relacionam com as pontuações tencionadas, podendo ir além - cabe ao espectador as escavações de sentido que mais se ajustem aos seus referenciais. A proliferação do gráfico, sobretudo tipográfico, como substância desse cinema, não somente reflete os temas que ocupavam a cineasta, como também reforçam a compreensão de que seus filmes são mais 'escritos' do que filmados, são *cinescritos*.

Esta forma de realizar foi sendo elaborada num contínuo ao longo de toda sua carreira, o que pode ser apreendido nas análises aqui efetuadas. Quando uma voz se faz perceber na instância gráfica em *As duas faces da felicidade* (1965), é possível verificar a sugestão de *vestígios* dos acontecimentos de uma época, assinalando um conteúdo histórico, como também, um comentário, uma explicação, crítica ou convicção.

A partir de tal observação, é viável dizer que, na *instância gráfica*, opera um tipo de visibilidade capaz de tensionar nosso olhar, naquilo que vemos e naquilo que se apaga. Uma marca estética que potencializa um tipo de escuta, tornando possível uma aproximação daquilo que já não está mais ali, mas deixa seu *rastro* enquanto presença de uma voz.

Também pude observar em *Sem teto, nem lei* (1981), um *gráfico-voz* que parte das placas de trânsito, das publicidades externas e tipografias em muros, conferindo aos espaços um relevo significativo. Dessa escuta, as formas visuais gráficas atuam na desestabilização da imagem, ao mesmo tempo em que se alinham à narrativa, fraturando as relações entre o que é visto e o que é legível.

Ao preencher os espaços com a *instância gráfica*, Varda concebe um cinema provocativo, acionando diferentes pontos de escuta. Diante dessa construção,



quando a narração constitui-se a partir do gráfico, o filme passa a sugerir aquilo que já não está visível, mas sobrevive pelos *vestígios* que supõe. Um percurso feito de associações e dissociações, capaz de amarrar-se à narrativa, construindo sentidos e reorganizando o que é contado pela forma como se apresenta no filme (enquadramentos, focos, montagem e movimentos de câmera)

Na cinescrita, a proliferação de referências gráficas, não apenas costura as digressões, como também confere uma espessura ao passado, uma vez que essa forma de narrar também se constrói nos *rastros* da memória, resgatando as presenças e as ausências através da justaposição desses elementos. Foi possível identificar este aspecto em *As praias de Agnès* (2008), filme em que a voz do gráfico ecoa como *rastro* do *eu-narrador*, referindo-se à conservação da memória e à preservação do passado.

Esta fragmentação da estrutura narrativa em documentos, cartazes, cartas, postais, revela também a fragilidade da memória e da palavra escrita. Afinal, os *rastros* jamais são apreendidos em sua totalidade, a cada retorno, novas associações surgirão, tensionando o passado de quem narra e o presente de quem lê e, assim, modificando sua representificação.

O cinema de Agnès Varda revelou-se um espaço fértil para a observação e o estudo das aparições gráficas, uma vez que o uso da escrita, dos desenhos, linhas e traços é uma constante em seus trabalhos. E não apenas isto, esta abordagem permitiu identificar, como as condições de narratividade resultantes do gráfico associam-se à presença ou à ausência da oralidade concreta da cineasta.

Em *As duas faces da felicidade* (1965) não há narração *off*, o *gráfico-voz* dá forma a um comentário, crítica ou referência com mais ênfase. Já em *Sem teto, nem lei* (1981), Varda divide a oralidade com as vozes que tentarão compor a personagem, e o *gráfico-voz* diminui, porém sem perder força e escuta quando aparece. Se nas duas ‘ficções’ o *gráfico-voz* parte, em sua maioria, das visualidades presentes nas cidades (placas, cartazes, muros), o ‘documentário’ parece libertar o recurso, expondo um material impresso em maior número, permitindo que a voz de Varda assuma a condução. Livre do comentário, este gráfico assume uma outra inflexão, prolifera-se ainda mais no espaço fílmico e passa a se relacionar com aspectos ligados à memória, ao eco de uma voz que sobrevive e se transforma por reminiscências, expondo uma multiplicidade de tempos, organizando e reconstruindo

os sentidos do que se vê. Questões que certamente possuem potencial e abertura para desdobramentos futuros.

Finalizado o percurso deste trabalho, tendo exposto os objetivos e relatado os processos de construção e elaboração da pesquisa, gostaria de assinalar minha convicção de que as obras cinematográficas de Agnès Varda amparam reflexões acerca da *instância gráfica*, não somente no âmbito da sua *cinescrita*, mas além dela, contribuindo para os estudos que privilegiam as ocorrências inscritas na película capazes de deslocar o sentido do que é visto. Portanto, este trabalho, longe de se esgotar, situa sua contribuição para os estudos que deem conta da *instância gráfica* em diálogo com a legibilidade das imagens.

## REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papiros, 1995.
- BENJAMIN, Walter. **Escavando e lembrando**. In: \_\_\_\_\_. *Rua de Mão única*. 5. ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 239-240. (Obras escolhidas; v. 2).
- BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2017.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- CONLEY, Tom. **Ler com Marie-Claire**. In: ROWLAND, Clara; BÉRTOLO, José (eds.). *A Escrita do Cinema: Ensaios*. Lisboa: Documenta, 2015.
- CONWAY, Kelley. **Agnès Varda**. University of Illinois, 2015.
- DeRoo, Rebecca J. **Agnes Varda between Film, Photography, and Art**. University of California Press, 2008.
- DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Trad. Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: ed. 34, 2010.
- DUARTE, Susana. **O figural no cinema contemporâneo**. Disponível em: <<https://run.unl.pt/handle/10362/15325>>. Acesso em: 23 nov. 2017.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- DUBOIS, Philippe. **L'écriture figurale dans le cinéma muet des années 20**. In *Figure, Figural*, sous la direction de François Aubral et Dominique Chateau, 245-273. Paris : L'Harmattan, 1999.
- DURAFOUR Jean-Michel Durafour. **Cinéma Lyotard. Une introduction**. La Furia Umana, Duen de Bux, 2013, 2013-3, pp.121-136. Disponível em: <<http://www.lafuriaumana.it/index.php/29-archive/lfu-17/6-summary-of-the-dossier>>. <hal-01368814>. Acesso em: 12 mai. 2018.
-

FARMER, Robert. **Marker, Resnais, Varda: Remembering the Left Bank Group**. 2009. Disponível em: <<http://sensesofcinema.com/2009/feature-articles/marker-resnais-var-da-remembering-the-left-bank-group/>> Acesso em: 14 ago. 2017.

FLUSSER, Vilém. **A escrita – Há futuro para a escrita?** São Paulo: Annablume, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Apagar os rastros, recolher os restos**. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (Org.). Walter Benjamin: rastro, aura e história. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 27 a 38.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva. 2013.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin** São Paulo: Editora 34, 2014.

LETORT, Delphine. **Agnès Varda: filming the Black Panthers's Struggle**, *L'Ordinaire des Amériques* [En ligne], 2014 URL : <http://journals.openedition.org/orda/1646> ; Acesso em: 20 ago. 2017.

LYOTARD, Jean-François. **O cinema**. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). Teoria contemporânea do cinema, volume I. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

MARIE, Michel. **A Nouvelle Vague**. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65573/68186>>. Acesso em: 20 ago. 2017.

MCGUIRE, Shana. **Cinécriture et cinépeinture chez Agnès Varda**, 2004. Disponível em: <<https://ojs.library.dal.ca/initiales/article/view/5160>> Acesso em: 22 jun. 2017.

MESCHONNIC, Henri. **Linguagem ritmo e vida**. Belo Horizonte ,FALE/UFMG 2006 Disponível em <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4108979/mod\\_resource/content/1/1%20Linguagem%2C%20ritmo%20e%20vida\\_Meschonnic.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4108979/mod_resource/content/1/1%20Linguagem%2C%20ritmo%20e%20vida_Meschonnic.pdf) > Acesso em: 19 de Setembro de 2018.

PRETO, António. **Elogio Da Curiosidade Laudatio Agnès Varda**, 2017. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/ijfma/article/view/5436/3426>>. Acesso em: 12 de Dez.2017.

RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica**. Lisboa: Orfeu Negro, 2014.

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

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. **L'instance graphique dans l'écriture du film: À bout de souffle ou l'alphabet erratique**. *Littérature* Année 1982 46 pp. 59-81. Disponível em:

<[https://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1982\\_num\\_46\\_2\\_1379](https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1982_num_46_2_1379)>. Acesso em 15 mai. 2018.

ROWLAND, Clara. **A Escrita No Cinema: ensaios**. Lisboa: Documenta. 2015.

SERRA, Alice. **Cadernos Benjaminianos**, n. 4, Belo Horizonte, ago-dez. 2011, p. 02-12 Disponível em:

<<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/5331/4739>>. Acesso em: 15 de maio 2018.

## FILMES ANALISADOS

**AS DUAS FACES DA FELICIDADE** Título original: *Le Bonheur*; País: França; Ano: 1965; Direção e Roteiro: Agnès Varda; Duração 79 min; Genero: Drama; Elenco: Jean-Claude Drouot, Claire Drouot, Olivier Drouot, Marie-France Boyer, Marcelle Faure-Bertin, Manon Lanclos, Sylvia Saurel, Marc Eyraud, Christian Riehl, Paul Vecchiali; Distribuidora: Parc Film; Produtora: Parc Film; Fotografia: Claude Beausoleil, Jean Rabier; Montagem: Janine Verneau; Música: Jean-Michel Defaye; Produção: Mag Bodard; Som: Alex Pront, Antoine Bonfanti, Louis Hochet. Em Cores/82'.

Prêmios:

Prêmio Louis Delluc, 1965; Urso de Prata no Festival de Berlim, 1965; Premio David O. Selznick, 1966

Sinopse:

François, um carpinteiro, casado, pai de dois filhos, leva uma vida tranquila e feliz com sua mulher em meio a natureza e as atividades da sua rotina e do seu trabalho. Um dia conhece uma funcionária dos correios, tornam-se amantes, complementando sua felicidade. François, apaixonado pela esposa, não quer mentir, abrir mãos de seus dois amores, decide contar sobre a amante. Thérèse, tentando entender o marido, se afoga ( ou comete suicídio, fica a dúvida) em um lago. O carpinteiro e a amante passam a viver juntos, assumindo a criação dos filhos.

**SEM TETO NEM LEI** Título original: *Sans toit ni loi*; País: França; Ano: 1985; Direção e Roteiro: Agnès Varda; Duração 1h45min min; Genero: Drama; Elenco: Garibaldi' Fernández, Aimée Chisci, Alain Roussel, Bébert Samcir, Christian Chessa, Christophe Alcazar, Daniel Bos, Dominique Durand, Emmanuel Protopopoff, Francis Balchère, Gabriel Mariani, Geneviève Bonfils, Henri Fridlani, Jacques Berthier, Jean Dambrin, Jean-Louis Perletti, Joël Fosse, Katy Champaud, Laurence Cortadellas, Macha Meril, Marguerite Chisci, Marthe Jarnias, Michel Constantial, Michèle

Doumeche, Oliver Jongerlynck, Patrick Lepcynski, Patrick Schmit, Patrick Sokol, Pierette Soler, Pierre Emonnot, Pierre Imbert, Raymond Roulle, Rémi Leboucq, Richard Imbert, Sabine, Sandrine Bonnaire, Setina Arhab, Setti Ramdane, Stéphane Freiss, Sylvaine Berger, Urbain Causse, Vincent Sanchez, Yahiaoui Assouna, Yolande Moreau; Produtora: Ciné Tamaris, Films A2, Ministère de la Culture; Produção: Oury Milshtein; Fotografia: Patrick Blossier; Montagem: Agnès Varda; Música: Joanna Bruzdowicz; Em Cores/105'.

#### Prêmios

Leão de Ouro no Festival de Veneza 1985; Prêmio da Crítica Internacional/Fipresci 1985; Prêmio Georges Méliès 1985; César de Melhor Atriz a Sandrine Bonnaire; Prêmio do Ofício Católico de Cinema 1985; Prêmio de Melhor Filme Estrangeiro pela Associação de Críticos Americanos 1986; Melhor Filme e Melhor Direção (júri jovem) do Festival de Bruxelas 1986; Melhor Filme no Festival Internacional de Durban (África do Sul) 1987

#### Sinopse

Mona, uma andarilha é encontrada morta, provavelmente de frio. Inicia uma série de testemunhos sobre a jovem, na tentativa de entender seus últimos dias, e quem era esta misteriosa, livre e revoltada *outsider*. A câmera acompanha o percurso de Mona, seus breves encontros e sua forma de ver o mundo.

### **AS PRAIAS DE AGNÈS**

Título original: *Les Plages d'Agnès*; País: França; Ano: 2008; Direção e Roteiro: Agnès Varda; Duração 110 min; Genero: documentário; Elenco: Alain René, André Lubrano, Andrée Vilar, Anne-Laure Manceau, Antoine Bourseiller, Blaise Fournier, Catherine Deneuve, Charlotte Gainsbourg, Christophe Vallaux, Christophe Vilar, Constantin Demy, Corinne Marchand, Depoimentos e participações de: Agnès Varda, Didier Rouget, Eugene Kotlyarenko Arquivos de vídeo de: Laura Betti, France Dougnac, Gérard Ayres, Gérard Depardieu, Gerome Ragni, Harrison Ford, Jacques Demy, James Rado, Jane Birkin, Jim McBride, Jim Morrison, Joséphine Demy, Julie Gayet, Mathieu Demy, Michel Piccoli, Mireille Henrio, Nino Castelnuovo, Patricia Louisiana Knop, Philippe Noiret, Richard Scarry, Robert De Niro, Rosalie Varda,

Sabine Mamou, Sandrine Bonnaire, Serge Gainsbourg, Silvia Monfort, Stéphane Vilar, Tracy McBride, Valérie Mairesse, Vincent Fournier, Viva, Yolande Moreau, Zalman King; Distribuidora: Filme do Estação; Produtora: Arte France Cinéma, Canal+, Centre National de la Cinématographie (CNC), Ciné Tamaris; Fotografia: Agnes Varda, Alain Sakot, Arlene Nelson, Hélène Louvart, Julia Fabry; Montagem: Janine Verneau; Música: Joanna Bruzdowicz, Stéphane Vilar; Produção: Agnes Varda; Som: Alex Pront, Antoine Bonfanti, Louis Hochet, Robert. Em Cores/110'.

#### Prêmios

Chlotrudis Awards (Massachusetts - Estados Unidos) - melhor documentário, 2010; César Awards (França) - melhor documentário, 2009; Sindicato Francês Dos Críticos De Cinema - melhor, 2009; Associação Dos Críticos De Cinema De Los Angeles-melhor documentário não Ficção, 2009 ;Sociedade Nacional Dos Críticos De Cinema (Estados Unidos) - Melhor Filme Não Ficção, 2010; Sacd Awards (França) - Grande Prêmio - Agnès Vard; Étoiles\D'or (França) - Melhor Documentário Agnès Varda, 2009.

#### Sinopse

Agnès Varda faz uma retrospectiva da sua vida e da sua carreira, revisitando paisagens, lugares nos quais viveu importantes passagens da sua história. Neste documentário autobiográfico, a cineasta relembra a infância, a juventude, os primeiros anos da carreira, o casamento, amigos e suas lutas sociais e políticas.



**FILMOGRAFIA AGNÈS VARDA**

- La Pointe Courte* – ficção, 1954, 89 min.
- Ô Saisons, Ô Châteaux* – documentário, 1957, 22 min.
- L'Opéra-Mouffe* – documentário, 1958, 17min.
- Du Côté de la Côte* – documentário, 1958, 24min.
- Cléo de 5 à 7* – ficção, 1961, 90min.
- Salut les Cubains* – documentário, 1963, 30min.
- Le Bonheur* – ficção, 1964, 82min.
- Elsa la Rose* - documentário, 1965, 20min.
- Les Créatures* - ficção, 1965, 105min.
- Oncle Yanco* – documentário, 1967, 22min.
- Black Panthers* – documentário, 1968, 28min.
- Lions Love* – doc/fic, 1969, 110min.
- Daguerréotypes* – documentário, 1974/75, 80 min.
- Réponse de Femmes* – documentário, 1975, 8 min.
- L'une chante, l'autre pas* – ficção, 1976, 110 min.
- Mur Murs* – documentário, 1980, 81 min.
- Documenteur* – ficção, 1980/81, 63 min.
- Ulysse* – documentário, 1982, 22 min.
- Les dites Cariatides* – documentário, 1984, 13 min.
- Sans Toit ni Loi* – ficção, 1985, 105 min.
- Jane B. par Agnès V.* – doc/fic, 1987, 97 min.
- Kung-fu Master* – ficção, 1987, 78 min.
- Jacquot de Nantes* – ficção, 1990, 118 min.
- Les Demoiselles ont eu 25 ans* – documentário, 1993, 63 min.
- L'univers de Jacques Demy* – documentário, 1995, 80min.
- Les glaneurs et la glaneuse* – documentário, 122 min.
- Ydessa, les ours et etc...* – documentário, 2004, 44 min.
- Les plages d'Agnès* – autobiografia, 2008, 110 min.
- Visages, Villages* – documentário, 2018, 124min.

**ANEXO A - Tabela As duas faces da felicidade**

GRÁFICO	tempo	DESCRIÇÃO	SEQUÊNCIA NO FILME
Créditos de abertura	0'13" - 1'44"	Fonte amarela sem serifa - dados Fonte amarela serifa – nome filme	Imagens da família na campo e girassóis
Tipografia letreiro carro / placa carro	5'45" - 6'29"	Placa fundo amarelo com tipografia preta, sem serifa, traços simples. <i>J. chevalier</i> e endereço Placa preta com números brancos	Família encerrando o passeio no campo.
Cartaz mulher loira com tipografia	11'05" - 11'10"	Cartaz com imagem mulher loira, tipografia cursiva, tom claro.	François trabalhando na carpintaria
Letreiro carpintaria	13'19" - 13'22"	Fundo laranja, tipografia preta. <i>J. chevalier</i>	François saindo do trabalho de bicicleta
Cartaz lambe	16'02" - 16'22"	Publicidades sendo coladas – foto homem, copos de cerveja. Tipografia traços fortes	François na rua
Placas	16'22" - 16'28"	Nome da rua outras informações na fachada	François entrando no pédio
Adesivo com escrito	16'57" - 17'14"	Tipografia invertida e sem foco em adesivo no vidro da cabine telefônica –  No final o foco troca e é possível ler (aviso importante)	François está usando o telefone e conhecendo Émilie
Cartaz publicidade	17'26" - 17'28"	Cartaz toma o quadro por inteiro entre uma sequência e outra.  Fundo azul, ilustração homem tomando banho, ilustração sabonete , tipografia branca, detalhes branco vermelho.  (um sabonete de homem)	Após François e Émilie se conhecerem em <i>Vincennes</i>  E antes da imagem François fazendo a barba e Thérèse alimentando o filho no mesmo enquadramento.
Fotos revistas mulheres	18'22" - 18'25"	Montagem de fotos de mulheres de revistas recortes em um armário na carpintaria  Tomando toda a tela	Após Thérèse perguntar a François qual tipo de mulher ele prefere.
Placas	18'25" - 18'40"	Placa carro, letreiro carro, placa <i>Bureau</i>	François retornando de Vincennes

Letreiro fachada	20'49" - 20'51"	Fachada vermelha tipografia clara <i>Boucherie de Confiance</i> -	Após mais um dia no campo e antes de chegar na casa dos parentes para deixar as crianças.
Bilhete porta	21'24" - 13'22"	Manuscrito avisando o nascimento de uma menina – plano aproximado	François e Thérèse lendo o bilhete com o aviso
Cerâmica com 3 flores	21'49" - 21'52"	Prato cerâmica pendurado na parede com o desenho de três flores e um vaso.	Imagem antes de Thérèse e seus afazeres: arrumar a cama, costurar, cozinhar, regar, passar, arrumar, cuidar dos filhos.  François, trancar a porta
Capa livro	22'09" - 22'11"	Capa livro com ilustração família	Quando Thérèse rega uma planta
Placa	22'24" - 22'25"	Placa amarela tipografia preta <i>Porte Dorée</i> (estação da linha 8 do metrô de Paris localizado na Porte Dorée, no 12º arrondissement de Paris, zoo em Vincennes) tomando todo o quadro	Após François trancar a porta de casa, placa, e algumas estátuas douradas, placa novamente, e o carro de François, com imagens de leões, e um pássaro.
Selos	22'44" - 23'06"	Primeiro plano selos pássaros, João, e a reprodução da obra de Marc Chagall intitulada <i>The Couple of the Eiffel Tower</i> onde aparece um casal de noivos.	Émilie está olhando estes selos com uma colega no correio quando François chega.
Uniforme homem	23'46" - 23'54"	Tipografia branca em uniforme azul <i>Fix-Anten</i>	Enquanto François fala ao telefone, Émilie o observa e chega este homem que está buscando um telegrama para um feliz acontecimento.
Ilustrações telegramas	23'55" - 23'56"	Primeiro plano do quadro que apresenta os tipos de ilustrações para os cartões: bolo com vela, mãe com filho, menina soltando pássaro, desenhos variados coloridos.	Após homem do uniforme perguntar sobre os telegramas.
Letreiros	24'36" - 24'39"	Primeiro plano. Toldo azul, tipografia decorativa <i>le castel</i> e toldo vermelho tipografia decorativa branca <i>château</i>	Após François perguntar para Émilie qual era o melhor café
Placa café	24'40" - 25'42"	Placa dourada com tipografia preta <i>Bouche d'incendie</i> (hidrante) enquadrada sempre junto aos personagens ou do lado ou no meio. Por vezes sem foco e com foco no	François e Émilie conversam no café

		final da sequência.	
Placas penduradas	26'13" - 26'17"	Placa rosa, bordas vermelhas pendurada na porta do café com tipografia vermelha sem serifa <i>La tentation</i> e um preço em tipografia preta  Placa rosa, bordas amarelas, tipografia amarela <i>Le Mystere</i> preço tipografia preta	Durante silêncio e troca de olhares no café entre François e Émilie
Placa <i>la tentation</i>	27'06" - 27'11"	Placa aparece sem foco ao fundo de Émilie	Ainda no café Émilie convida François para caminhar, sobre ver o castelo por dentro ou por fora, e ele imagina os dois juntos e felizes.
Cartaz	29'00" - 29'09"	Fundo azul tipografia azul <i>azur</i> e ilustração fachada	François terminando o trabalho
Fachada	29'09" - 29'18"	Fachada amarela com tipografia preta, palavras incompletas	François deixando o trabalho
Outdoor	29'23" - 29'28"	acompanha o carro de François até o outdoor onde é possível ler <i>J'aime</i> ( eu amo) em fundo branco e tipografia preta – traços volumosos.	François ao parar o carro no sinal a caminho de casa.
Cerâmica	30'34" - 31'17"	Prato com desenho das 3 flores ao fundo dos personagens – imagem aproxima e não perde o enquadramento da cerâmica	François e Thérèse conversam sobre o dia e os planos do final de semana.
Placa número da casa	31'21" - 23'06"	Número 12 no portão da casa	Thérèse vestindo a noiva.
Placa proibido estacionar	32'36" - 32'39"	Azul e vermelha, a câmera passa por ela na saída da noiva da igreja	Noiva e grupo posando para fotos na saída da igreja
Letreiro	32'47" - 32'53"	Fotografia enquadra noivos, parentes e ao fundo aparece letreiro fachada com tipografia preta <i>Poste</i>	Sequência de fotos dos noivos na saída da igreja
Símbolo masculino e feminino na árvore	32'57" - 33'10"	Pintado de branco em uma árvore o símbolo do masculino, círculo com seta, porém com a seta apontando para baixo.	Seguindo para Terceira foto

Fachada letreiro	41'47" - 41'55"	fundo laranja tipografia preta <i>Menuiserie Chevalier</i>	Saída de François do trabalho feliz para ir ao encontro de Émilie
Cartazes Letreiro fachada	41'56" - 42'06"	cartaz amarelos com tipografia azul <i>Artistic/Irma La Douce</i> e tipografia vermelha para <i>Detective Story</i>  Letreiro escrito <i>Poste</i> - o mesmo da fachada das fotos do casamento – e que agora Émilie trabalha	François caminhando em direção ao prédio
Telegrama	42'17" - 43'50"	Cartela para telegrama em primeiro plano. Escrito a mão, caneta vermelha: P. T. T. as iniciais repetidas 5 vezes. Com caneta preta <i>Postière Très Tentante. Pense Très Tendrement. Passionément Terriblement a Toi. Prés Te toi. Pour Toi Ton. François</i> (Muito tentadora. Penso ternamente. Apaixonadamente. Terrivelmente em ti. Perto de ti. Para ti. Seu François)	François escreve um bilhete para Émilie como se fosse enviar um telegrama
Cartaz	42'51" - 43'53"	Fundo preto, que é as costas de uma televisão tipografia <i>La Television eclaire l'esprit de vos enfants</i> três crianças sentadas abraçadas olhando para cima.	Quando François termina de escrever o telegrama
Cartão	44'13" - 44'35"	Cartão com menina soltando pássaro em primeiro plano e desenha um coração com caneta vermelha – tendo a declaração de François ao fundo – e assina seu nome	Émilie brinca que vai ensinar François a escrever um telegrama
Desenho porco e tipografias nas barracas	44'40" - 44'57"	Ilustração porco em tamanho grande e recorte enfeitando a rua. Tipografias nas barracas de alimentação na festa.	Festa na rua, casais dançam. François com Thérèse e depois com Émilie.
Letreiro fachada	52'13" - 52'19"	Fachada clara letreiro tipografia <i>assurances</i> (seguro) e Fachada vermelha, tipografia amarela <i>confiance</i> (confiança)- tomando o quadro.	Após encontro de François e Émilie
Fotos de revistas e ilustrações na parede	56'26" - 56'44"	Páginas de revistas na parede com fotos de atores, atrizes. Homens e mulheres.	Ao chegar no apartamento de Thérèse,
Postal parede quarto	56'44" - 57'10"	Um único postal que não é possível identificar a imagem	Casal Thérèse e François conversam no quarto
Placas rua	1 10'25" - 110'48"	Placas na rua sem foco	François no caminho do correio

Cartaz	1 10' 50" - 1 11' 47"	Cartazes ao fundo sem foco  Cartaz visto anteriormente <i>La television</i> recebe foco rápido	Francois conversa com Émilie após suposto suicídio de Thèrèse.
Foto	1 11' 11" - 1 11' 30'	Foto François com os filhos e família e sem Thèrèse	Depois da conversa
Fotos na parede/ capas de discos e livros	1 12' 59" - 1 13' 29'	Fotos anteriores de recortes de revistas	François no apartamento de Émilie.
Placa na escola	1 15' 52" - 1 16' 14'	Fundo branco, tipografia azul <i>Ecole Communale</i>	Mostrando Emilie buscando e levando as crianças na escola
Bilhete	1 16' 38" - 1 16' 40'	Bilhete ou lista escrito a mão em caneta vermelha	Na sequencia de afazeres agora de Émilie
Capas de livros e foto	1 16' 43" - 1 16' 48'	Capas de livros, livro infantil e uma foto de um barco em um rio/ preto e branco	Quando Émilie rega a planta
Livro	1 16' 47" - 1 16' 58'	Páginas de um livro em plano aproximado e a capa.	Entre os afazeres de Émilie
Placas no carro	1 17' 55" - 1 18' 07'	Placa amarela com tipografia preta	Passeio final filme agora afastando-se da paisagem

### ANEXO B - Tabela *Sem teto, nem lei*

GRÁFICO	TEMPO	DESCRIÇÃO	SEQUÊNCIA NO FILME
Créditos de abertura	0'04" - 2'02"	Sem serifa grossa branca	Imagem vinhedos/ inverno/ fumaça
Postais mulheres nuas	4'51" - 4'55"	Postais a venda	Após cena inicial da morte, depois da narração. Jovens estão comentando sobre mulher nua que viram na praia.
Placa pedestre	5'35" - 5'37"	Placa sinalização pedestre	jovens na praia.
Tipografia M	05'44" - 13'22"	Tipografia marrom com bordas claras letra M na bolsa da personagem	Mona deixa a praia e está na estrada pedindo carona
Placa Stop	06'05" - 96'08"	Placa de trânsito com Stop inscrito .	Mona consegue carona e a câmara permanece na placa

Placa	07'51" - 07'57"	Placa retorcida – ao fundo podemos identificar uma tipografia de um anúncio de hotel.  Mona passa pela placa.	Depois da carona e dos comentários dos homens sobre Mona.
Dados na parede	8'36" - 17'14"	Dados desenhados em parede cinza, pintura envelhecida – um dado de cada lado da porta.	Mona pedindo água.
Livro aberto na mesa e jornal.	9'55" - 10'16"	Livro aberto e jornal -	Quando a moça que ofereceu água para Mona conta sua impressão
Placa Reserve Chasse	11'25" - 11'26"	Placa envelhecida branca com tipografia azul e rosa	Enquanto Mona caminha pela plantação
Placa	14'06" - 14'10"	Placa “ <i>ouvert le dimanche</i> ” com um pneu pendurado – placa branca tipografia vermelha e preta	Depois que Mona se alimenta no bar, arruma a sola das botas e segue caminhando
Tipografia em carro antigo	16'22" - 16'38"	Letras amarelas e brancas em carro antigo na oficina que Mona está  Lemos “Auto” Gard	Mona comendo na oficina
Tipografia envelhecida	16'40" - 16'47"	Parede abaixo da janela em vermelho e preto. É possível ler “ <i>tation service</i> ”	Quando o rapaz da oficina abre a janela e olha para a barraca de Mona.
Placa	17'19" - 17'18"	Placa ao fundo de Mona escrito Péage	Enquanto Mona na estrada aguarda carona.
Ponto de interrogação	17'36" - 17'55"	Ponto de interrogação vermelho em fachada branca  Depois que Mona perde uma carona aparece o ponto com uma placa stop	Enquanto mona aguarda carona
Adesivo	18'18" - 18'35"	Adesivo coletor de lixo <i>special Verre</i>	Mona está tomando água próximo ao coletor e alguns jovens tentam puxar conversa em vão.
Tapeçaria ao fundo senhora	18'38" - 18'40"	Tapeçaria com ilustrações.	Senhora chamando cuidadora com sino
Pilhas de livros	21'04" -	Livros ao fundo de Yolande na	Depois da personagem

	21'13"	escada	encontrar mona e o amigo na casa abandonada
Tipografia manuscrita	22'18" - 22'33"	Mona escreve no espelho sujo de pó	Com o amigo no casarão abandonado Mona escreve seu nome e o do amigo – que apaga e diz “não deixe rastros”
Postais e cartazes	23'30" - 23'54"	Diversos tipos de postais e cartazes no quarto do namorado da cuidadora	A namorada leva café para acordar o namorado no quarto
Tipografia trem	27'25" - 27'28"	Tipografia no trem	Amigo de mona faz seu relato sobre ela e parte no trem.
Tipografia muro	28'06" - 28'08"	Tipografia envelhecida em muro	Mona irritada com o quadro com um furo levanta o olhar e encontra essa tipografia apagada
Placa porta da casa	28'34" - 28'53"	Placa cinza com tipografia preta <i>sonnez et entrer</i>	Mona come um prato de comida em pé na frente da porta <i>convent</i>
Placa	30'40" - 30'41"	Tipografia vermelha em placa – envelhecida – <i>propriete privee – entrée interdite chiens mechants</i>  (limites)	Mona recebendo mais uma carona
Leitura	38'41" - 38'44"	Mona lendo	Mona lendo e comendo o queijo produzido na fazenda, enquanto o casal trabalha
Stop	39'35" - 39'43"	escrita roupa de Mona stop nas costas	Quando mona discute e conta com o que trabalhava antes
Tipografia apagada	40'48" - 40'58"	Muro com tipografia apagada – pintada por cima	Mona vende queijo para prostituta
Calendário	41'44" - 41'59"	com ilustração menina deitada de costas e tipografia preta	Senhora faz relato sobre Mona
Ilustração gato	42'20" - 42'31"	Desenho gato na TV abre e fecha os olhos	Mona espia por uma janela um casal assistindo TV
Postais e livros	52'01" - 52'30"	Postais na parede e livros	Na casa onde jovem casal discute após relato sobre mona
Ilustração indicador	52'43" - 53'06"	Dedo indicador apontando desenho em camiseta vermelha	Seringa é colocada no braço e indicador aponta para a ação.
número	54'49" -	Numero 19 – pedaço de placa	Mona sentada na beira de uma fogueira ao lado de uma



	54'58"		construção de uma casa
Postais / plantas	56'55" - 57'13"	Diversos postais <i>na casa da professora</i>	Professora em casa
Placa <i>Chasse Gardée</i>	58'53" - 43'50"	Placa amassada amarela tipografia preta	Professora termina carona para Mona
Postais	1 01 '54" - - 1 02'02"	Postais no chão – o mesmo do quadro na casa da professora	Após a cena do estupro, mona olha estes postais sentada no chão
Placas coloridas e letreiros	1 13 '08" - - 1 13'49"	Placas coloridas e fachadas com tipografia colorida	Mona com novo conhecido buscando carona.
Placa <i>stop</i>	1 14 '20" - - 1 14'33"	Placa <i>stop</i> com mochila	Mona está em um viaduto pedindo carona visivelmente com frio
ilustração anjo	1 15 '46" - 1 15'53"	Quadros com pinturas	Mona consegue um quarto para descansar
Calendário	1 17 '10" - - 1 17'14"	Calendário com data 22	Mona tomando café com a cuidadora
Livro com fotos e tipografia	1 18 '31" - - 1 18'33"	Livro com fotos pb e legenda manuscrita	Mona cuidando e se divertindo com a senhora
Placa	1 26 '48" - - 1 10'48"	Placas <i>Bureau</i> com desenho indicador apontando	Mona saindo da casa onde está com outras pessoas
Porta com nomes	1 32 '10" - - 1 32'12"	Porta com tipografias manuscritas com nomes e outros dizeres	briga entre os moradores
Placas	1 33 '36" - - 1 33'37"	Placas na estrada	Mona desce de um carro e segue caminhando
Fachadas com tipografia envelhecida	1 35 '52" - - 1 36'29"	Letreiros fachadas	Janelas se fecham

### ANEXO C - Tabela As praias de Agnès

GRÁFICO	TEMPO	DESCRIÇÃO	SEQUÊNCIA NO FILME
Créditos de abertura	2'51" -	Fonte sem serifa simples – após algumas imagens .	Montando os espelhos na praia

	5'02"	Também apresenta usando espelhos, invertendo a imagem e a palavra. Créditos "ao vivo e falados " ela diz	
Nome cadeira diretor	5'13" - 5'20"	Tipografia apagada/ sem serifa	Varda olhando o mar
Escrita Arlete	5'47" - 5'52"	Escreve na areia da praia o seu nome verdadeiro - a onda apaga o que foi escrito	texto inicial apresentações
Desenho rosto no espelho	07'39" - 07'42"	Jogo espelho, desenho e o próprio rosto da cineasta	Quando está falando da infância
Números roleta	08'17" - 08'49"	Arquivo filme Jane B.	Ao contar a Lembrança do pai
Claquete gráficos filme/ coração/ desenhos tio - tipografia manuscrita nomes parentes	09'00" - 09'37"	Arquivos filme e narração	Contando quem era sua família
Placa rua	10'14" - 19'16"	Na casa da rua da infância - narração nome da rua	Ao retornar casa onde passou a infância
Recortes de jornal	14'31" - 10'34"	Narrando como o diretor da cinemateca Belga – Jacques Ledoux organizou uma amostra para ela.	Narrando o início da carreira
Livros Mercado de pulgas	14'55" - 15'00"	Ao contar que era amiga de Ledoux e juntos iam procurar livros no mercado de pulgas	Narrando o início da carreira
Nome barco	16'11" - 16'17"	Tipografia amarelo em itálico escrito "o barquinho" no barco que Varda esta remando - de costas, de volta ao início em Setè.	Varda voltando ainda mais no tempo e contando como foi a infância
Muro com tipografia	16'18" - 16'38"	Muro com pedaço de tipografia pintada	Narrando a chegada a Setè.
Olho pintado no muro calçada do cais	16'27" - 16'28"	Desenho de um olho em verde e azul	Narrando a chegada a Setè
Letreiro <i>Palais Consulaire</i>	16'41" - 16'43"	Tipografia dourada, gasta.	Narrando a vida em Setè.
Estrela de Davi	19'18" - 19'19"	Estrela amarela, bordas verdes bordada em um tecido /imagem arquivo filme	Ao narrar a fuga de meninas judias para a Suíça durante sua juventude em Setè.

Letreiro loja/ tipografia nome foto	18'18" - 18'19"	Imagem de arquivo do filme que realizou anos depois sobre as pessoas que ajudavam a fuga de judeus na guerra.	Contando sobre o filme e a exposição que fez sobre essas pessoas
Gráficos filme/ arquivo	20'43" - 21'40"	Imagens de arquivo filme	Ao narrar sobre o primeiro filme
Placa de rua em Setè	24'18" - 24'34"	Placa com o nome da rua e placa com o nome da cineasta	Narrando a homenagem e presente na ilha.
Escudo com seu nome	24'39" - 24'52"	Branco e Azul com tipografia manuscrita e brasão.	Contando e mostrando a homenagem que recebeu.
Amiga lendo livro	27'04" - 27'06"	Amiga sentada ao lado dos filhos lendo um pequeno livro	Narrando que a amiga está perdendo a memória mas ainda lembra
Pintura	27'39" - 27'40"	Pintura envelhecida mar e homem nas pedras segurando seu chapéu	Amiga lendo uma poesia sobre a casa e o mar.
Tipografia barco	31'14" - 31'26"	Tipografia decorada amarela/dourada em fundo vermelho do barco escrito <i>Hebes</i>	Varda no barco chegando à Paris contando como foi quando se mudou ainda jovem para lá.
Documentos de estudante	32'26" - 32'46"	Imagens de certidões, carteiras de estudantes	Narrando onde estudou
Pinturas e ilustrações dos livros de arte	32'57" - 32'12"	Pinturas dos artistas que estudou em plano aproximado acompanhando a narração da cineasta	Contando como eram os primeiros anos de estudo.
Atriz lendo	33'18" - 33'30"	Atriz como se fosse a cineasta lendo na sombra.	Contando como ela se comportava nos primeiros anos de estudo.
Casal e livros na sombra da árvore	33'31" - 34'41"	Imagem de arquivo de um filme que reproduz como Varda foi naquela época.	Narrando porque então construiu o filme assim.
Fotos e ilustrações de homens e escritos nas imagens	34'56" - 40'58"	Ilustrações de mulheres cercadas de imagens masculinas	Enquanto narra seu relacionamentos
Pinturas na parede	36'18" - 36'30"	Imagens de arquivo de filme com família fazendo refeição e pinturas no fundo com filha dizendo ao pai que já está crescendo.	Ao narrar quando deixou a família
Placa	37'37" -	Placa com nome da escola de fotografia	Contando como iniciou a carreira

	37'40"		
Capas de livros	37'46" - 37'50"	Capas de livros e postais	Contando como era os primeiros trabalhos retocando fotos
nome tinta preta	37'51" - 30'00"	Tipografia branca escrito negro e preto no tubo de tinta em plano aproximado	Descrevendo como retocava as fotos.
Diploma técnico	38'12" - 38'15"	Documento com tipografia preta em fundo verde	Descrevendo como iniciou o trabalho como repórter
Tipografia túmulo Demy	43'23" - 43'31"	Primeiro plano inscrição. Em cena a mão de Varda com begônias.	Ao homenagear os amigos mortos com flores.
Convite exposição	48'01" - 48'03"	Fundo azul tipografia preta	Contando os primeiros anos como fotografa, como foi sua exposição.
Ilustrações retratos	49'16" - 49'38"	Desenhos que substituem seu rosto	Sobre a performance vestida de batata
Atriz escrevendo Mãos Varda	49'52" - 50'30"	Atriz que representa Varda escrevendo na mesa do pátio / mãos Varda em primeiro plano com folhas manuscritas	Contando como escrevia aos domingos o roteiro do primeiro filme
Latas filmes	50'49" - 50'55"	Latas com fita amarela e tipografia preta em mesa com um telefone antigo	Contando como foi a montagem do filme
Desenho gato	51'04" - 51'59"	Desenho gato maior Varda andando com ela pelas ruas	Perguntas e respostas sobre a <i>Nouvelle Vague</i>
Desenho carro	52'36" - 52'55"	Desenho carro montado, Varda manobrando	Narrando as dificuldades do seu início de carreira
Montagem com fotos e cartas	53'49" - 54'06"	Primeiros planos de cartas com selos em meio a folhas  E cartas para o pai da filha na gaveta	Contando sobre a viagem e os registros da China.
Cartaz filme	55'04" - 56'04"	Cartaz filme	Contando o início da <i>Nouvelle Vague</i>
Gráficos do filme e pinturas que	56'45" -	Sobrepostas em plano aproximado	Contando como fez o filme e o que a inspirou

inspiraram o filme	56'12"		
Gráficos de filmes	58'35" - 59'17"	Arquivo do filme	Contando sobre a ida a cuba
Graficos filmes que o filho aparece	1 01'19" - 1 36'29"	Arquivos dos filmes	Ao contar sobre o filho
Logotipo produtora	1 01'19" - 1 36'29"	Logotipo com desenho gato.	Ao montar a praia na frente da produtora
Manual digital	1 01'19" - 1 36'29"	Em plano aproximado	Sobre as facilidades do digital
Mapa	1 01'19" - 1 36'29"	em madeira, antigo.	Andando pelo mercado das pulgas
Ilustrações Mercado pulgas	1 01'19" - 1 36'29"	Postais, desenhos, logotipos	Andando pelo mercado das pulgas
Tipografia maquina de costura	1 01'19" - 1 36'29"	Tipografia antiga	Andando pelo mercado das pulgas
Fichas de cinema	1 01'19" - 1 36'29"	Fichas com os nomes dela e do marido, fotos e textos.	Andando pelo mercado das pulgas  Contando sobre ela e o marido
Créditos <i>les creatures</i>	1 01'19" - 1 36'29"	Imagem de arquivo	Narrando sobre o filme
Gráficos do filme Panteras	1 01'19" - 1 36'29"	Imagens de arquivo	Contando sobre a época que esteve morando nos EUA
Claquete Harrison Ford	1 01'19" - 1 36'29"	Imagens de arquivo	Descrevendo os encontros nos EUA
Gráficos filmes	1 01'19" - 1 36'29"	Imagens de arquivo	Contando sobre as cidades que filmou nos EUA
Pintura	1 01'19" - 1 36'29"	Em digressões de um momento a outro	Contando sobre a volta
Gráficos Sem teto nem lei	1 26'18" - 1 36'29"	Imagens de arquivo	Contando sobre a época em que realizou e sobre o feminismo
Gráficos dos filmes	1 27'42"	Imagens de arquivo	Contando sobre o movimento

	- 1 36'29'		feminista e o filme "Uma canta a outra não"
Abertura filme J. Nantes	1 30 '01" - 1 36'29'	Imagens de arquivo	Contando sobre a relação com Demy
Gráficos Jane B	1 32 '47" - 1 36'29'	Imagens de arquivo	Narrando como foi fazer este filme
Demy escrevendo	1 33 '34" - 1 36'29'	Imagens de arquivo	Contando sobre a doença de Demy e a preparação do filme.
Caligrafia Demy	1 33 '43" - 1 36'29'	Imagens de arquivo	Contando sobre Demy
Cartaz exposição	1 39 '18" - 1 36'29'	Em primeiro plano misturado com imagem	Contando como tornou-se artista visual e começou a realizar exposições
Caricatura Varda	1 40 '29" - 1 36'29'	Desenho da cineasta em cadeira alta	Contando como foi feito o desenho
Texto manuscrito	1 42 '40" - 1 36'29'	Cineasta em sua mesa escrevendo e refletindo	Descrevendo relação com suas memórias
Postais	1 43 '00" - 1 36'29'	Postais espalhados pela sala da cineasta	Observando a janela
Créditos finais	1 44 '00" - 1 36'29'	Tipografia simples em imagem de instalação artística com "parede de filmes"	