

CINEMA POLÍTICO DE AGNÈS VARDA: UMA LEITURA A PARTIR DE RANCIÈRE

SALOMÉ COELHO

Mestre em Filosofia-Estética, pela FCSH-UNL e pela Universidade Paris Sorbonne IV. Doutoranda em Estudos Artísticos, pela FCSH-UNL e bolsista da FCT.

Resumo

Para Jacques Rancière, o cinema é político pela forma como reconfigura aquilo a que chama de Partilha do Sensível, isto é, na medida em que recorta um determinado espaço ou tempo e introduz uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas. Ao convocar rostos anónimos e ao questionar a divisão entre ficção/não-verdade e documentário/verdade, bem como ao introduzir questões associadas ao género/sexo e ao emprego do corpo, do tempo e do espaço, o cinema de Agnès Varda transforma a ordem sensível. É esta dimensão política do cinema de Varda, tal como a política é entendida por Rancière, que desenvolvemos no presente artigo.

Palavras-chave: Partilha do sensível, cinema político, política, Jacques Rancière, Agnès Varda

INTRODUÇÃO

Neste artigo, procuraremos pensar as propostas teóricas de Jacques Rancière (2001; 2012b), especificamente sobre cinema, na sua relação com a política, em diálogo com a obra cinematográfica de Agnès Varda. Para o filósofo, a política dos filmes não reside na capacidade de dar a ver as estruturas de dominação ou os conflitos políticos nem na de descortinar alternativas e soluções. A política acontece, antes, quando ocorrem dissensos na Partilha do Sensível (*Partage du Sensible*), isto é, na lei implícita que define lugares e formas de participação num mundo comum, que determina aquilo que é visível, audível e o que pode ser dito, pensado ou feito. Deste modo, mais do que procurar intenções ou motivações políticas nos filmes de Varda, aquilo que pretendemos é pensar de que

forma Varda reconfigura o sensível sendo, portanto, os seus filmes políticos. Para reflectir sobre a dimensão política da filmografia de Varda, abordaremos brevemente a relação entre cinema e política, tal como é entendida por Rancière, entrecruzada com a noção de dissenso na partilha do sensível. Num segundo ponto procuraremos pensar de que forma os filmes de Varda reconfiguram o sensível, com destaque para o questionamento das fronteiras entre realidade e ficção e para o processo de transportar os rostos anónimos para o espaço do comum. O género (no sentido de construção social em torno do sexo) e as questões relacionadas com o emprego do corpo, do tempo e do espaço são também abordados neste ponto.

O CINEMA POLÍTICO

Para Rancière, o cinema, tal como acontece com outras formas de arte, não é político pelas mensagens que transmite nem pela maneira como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais. O cinema não é político porque desoculta os mistérios ou estigmas da dominação que os/as espectadores ignoram (PA, p. 97)¹, porque estimula a revolta ao mostrar coisas revoltantes ou, ainda, porque centraliza a denúncia dos poderes ou a luta pelo poder (EE, p. 78-79). A política no cinema reside, para o autor, na forma como configura o espaço e o tempo que determinam maneiras de estar em conjunto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de, etc. Se o cinema é político, ele é-o porque os espaços e os tempos que recorta interferem com o recorte dos sujeitos e dos objectos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que definem uma comunidade política. O cinema, enquanto arte, não deve nem cuidar de “política, nem de moral, nem de conhecimento”, embora não possa colocar-se fora da relação com uma finalidade (permitir a justiça); o cinema, como arte, é pura abertura ao outro, “abre para todas as actividades do humano, é um dos nomes do humano enquanto abertura, enquanto possibilidade de o substituir se exceder no existir” (Lopes, 2011, p. 45). Para Rancière, o cinema é político pela forma como reconfigura aquilo que chama Partilha do Sensível, isto é, a “lei implícita que governa a

1 Abreviaturas utilizadas: APR – “Aesthetics and Politics Revisited: An Interview with Jacques Rancière by Gavin Arnall, Laura Gandolfi, and Enea Zaramella”, *Critical Inquiry* 38 (2012) / DI - *O destino das imagens*, Lisboa: Orfeu Negro (2011) / EE - *O espectador emancipado*, Lisboa: Orfeu Negro (2010a) / EP - *Estética e Política. A Partilha do Sensível*, Porto: Dafne (2010) / FC - *La fable cinématographique*, Paris: Le Seuil (2001) / IC – *Intervalos do cinema*, Lisboa: Orfeu Negro (2012b) / IE - *O inconsciente estético*, São Paulo: Editora 34 (2009) / KC - *Jacques Rancière. Key Concepts*, Jean-Philippe Deranty (ed.) (2010) / ME - *Malaise dans l'Esthétique*, Paris: Galilée (2004) / NP - *La nuit des prolétaires: archives du rêve ouvrier*, Paris, Fayard (1981) / PA - “Política da Arte”, *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Vol.1, n.º15, pp. 45-59 (2010b) / PM - *La parole muette, essai sur les contradictions de la littérature*, Paris: Pluriel (1998) / RC - “Recortes do comum: hibridação e (im)propriedade”, *Revista Intervalo*, n.º 5, pp. 141-148 (2012a) / SAR - “Será que a arte resiste a alguma coisa?” (s/d).

ordem sensível [o que pode ser apreendido pelos sentidos], define lugares e formas de participação num mundo comum”, bem como determina “aquilo que é visível, audível, o que pode ser dito, pensado ou feito” (EP, p. 94²). A esta ordem Rancière chama também ordem policial ou polícia cuja actividade se caracteriza mais pela inviabilização da emergência da política do que pela repressão. A política designa, assim, todas as práticas que rompem com os modos de ser, fazer e comunicar, redesenhando o espaço das coisas comuns (EE, p. 95), sendo que o cinema (como arte) possui a radical capacidade de abrir uma transformação absoluta das condições da existência colectiva (ME, p. 31). A política não tem “um lugar próprio nem sujeitos predefinidos”, sendo que “apenas existe em actos de implementação intermitentes” e cuja característica comum é o dissenso (EP, p. 95). O dissenso traz um deslocamento no interior do comum, para aí colocar o que não era comum, redesenhando essa comunidade de forma a nela caber o que até então não tinha lugar. Na definição do que é a política do cinema, Rancière entende que a palavra política pode ter dois sentidos: uma diz respeito à política como a) estratégia inerente a uma movimentação artística, como forma de “acelerar ou abrandar o tempo, de apertar ou alargar o espaço, de acertar ou desacertar o olhar e a acção, de encadear ou desencadear o antes e o depois, o dentro e o fora” (IC, p. 131) e a outra b) por via do tema que abordam e pela situação de injustiça que desvendam.

A RECONFIGURAÇÃO DO SENSÍVEL EM VARDA

Agnès Varda é conhecida pelo seu engajamento político, tendo feito parte do grupo designado “rive gauche” (com Chris Marker e Alain Resnais), relacionado com a “Nouvelle Vague” do cinema francês, dos anos de 1950 e de 1960. Os seus filmes levantam diversas questões relacionadas com justiça – do género (que abordaremos aqui) à luta contra o racismo (com o documentário *Black Panthers*), passando pelo consumo e a sociedade capitalista (em *Les Glaneurs et la glaneuse*, com *Salut les Cubains* ou com o seu registo fotográfico da revolução chinesa) ou pela guerra (realizando um filme com vários outros realizadores sobre a guerra do Vietname, *Loin du Vietnam*). No entanto, e como vimos, a política reside mais na capacidade de romper a ordem sensível estabelecida do que nos temas abordados e no seu propósito militante. É nesse sentido que procuraremos pensar a política dos filmes de Varda.

Realidade versus ficção: retorno ao género comum que é o sem-género

Documenteur (1981) é dos filmes mais belos e intrigantes de Varda que conta a história de Émilie, uma francesa que procura alojamento em Los Angeles, com o seu filho de 8 anos, Martin, depois de se separar do homem que ama. O filme

2 O livro reúne um conjunto de respostas de Rancière a questões colocadas pelos filósofos Muriel Combes e Bernard Aspe, bem como um Glossário de termos técnicos, por Gabriel Rockhill.

tem falas em inglês e em francês. Entre uma língua e outra, o filme é um enorme caldo de palavras que se repetem, circularmente, mostrando como cada uma vai dar a outra e ainda outra palavra.

Jacques Derrida (1972) utiliza o termo “*differance*” (palavra homófona de “*difference*”, como cunha a gramática francesa, e que joga com a ideia de diferença, mas também de diferir), para abordar esta ideia de que o sentido de uma palavra está na palavra que se lhe segue, requerendo outras para se significarem, num gesto infinito de diferir (*différer*). Neste jogo, cada conceito adquire significado em contexto, por referência e contaminação de outros significados. O mesmo poderíamos dizer das imagens. Uma imagem não existe como mero espelho de uma realidade pois que, por um lado, remete para outras significações do seu tempo e que estão para além da imagem (apesar de nela estarem contidos), por outro lado, uma imagem associa-se a outras (seja por via da montagem, seja por via das imagens que o espectador emancipado viu noutra sítio e com as quais relaciona as que está a aceder, no momento da projecção), introduzindo novas significações. Para Rancière, todas as coisas carregam esta duplicidade, tendo um significado imanente que jaz sob a superfície hieroglífica dos signos escritos. Por isso, é necessário que alguém decifre tal significado e que “fale por elas” – “tudo é rastro, vestígio ou fóssil” (IE: 35). Por outro lado, todas as coisas são também uma presença bruta, um obstáculo mudo e surdo a todas as formas de significação (EP: 93-94), nada dizendo a não ser uma espécie de discurso inconsciente (IE: 39).

A esta duplicidade chama Rancière palavra muda (PM). Como as palavras convocam outras palavras para significarem, também as imagens requerem encaideamentos de outras imagens.

Documenteur torna mais audível esse jogo, através da constante repetição de palavras, às quais se seguem outras palavras para dizer as primeiras, abrindo, nesse movimento, lugar para as palavras que se seguem e que precisam de existir, para se aceder ao seu significado. “O teu corpo é uma casa, uma casa é um homem é um lar” é uma das falas da voz off/personagem principal do filme, que mostra este convocar de outras palavras, para falar de uma só. Quando esta mesma personagem fala sobre a palavra “casa”, dizendo que é “um cubo, uma porta, duas janelas ou duas portas, duas janelas...”, tal parece indicar que as palavras são operações matemáticas e que se somarmos determinadas partes, obteremos a parte inteira, isto é, o significado. No entanto, quando recorremos a uma palavra para afirmar a definição de algo, estamos também, nessa escolha, a deixar de fora muitas outras palavras - um cubo não é um círculo não é um triângulo não é uma árvore – e, por isso, o significado não poderá ser apenas o somatório de outras palavras porque ele é também as palavras que não diz e as palavras que ainda não chegaram, na sequência infinita de significado diferido.

Este diálogo entre a ideia de *différance*, de Derrida, e o filme é ainda mais sonoro quando atentamos no título do filme.

As primeiras palavras que surgem no ecrã de *Documenteur* são “dodo, cucu, maman vas tu te faire”, ao mesmo tempo que partes dessas palavras vão sendo sublinhadas “dodo, cucu, maman vas tu te taire”, dando origem a “documantaire”. Ora esta palavra não é nem o título do filme (esse é *Documenteur*), nem mesmo a palavra documentaire/documentário, palavra que imediatamente é convocada pelo título, pelas evidentes semelhanças entre ambas. Documentário escreve-se, em francês documentaire e o jogo de sublinhados que o início do filme apresenta é o mesmo que *différance*: são palavras homófonas, existindo uma diferença na grafia que impede o significado ao interromper todo o processo económico da significação. O “a” mudo – anterior ao significado – desestabiliza permanentemente toda a significação, não permitindo cristalização, concretude ou conceito. Acresce um outro ponto importante. A palavra “menteur”, que é antecedido pelo prefixo “docu”, significa mentiroso o que parece chocar com a ideia de documentário como reflexo da realidade/verdade. Se os documentários são tidos como registos de verdade, onde a ficção não tem lugar, associar a palavra “mentiroso” ao documentário convoca significados opostos, de não-verdades, de irrealidades, de falso, mas não necessariamente de ficção. Este triplo jogo de palavras coloca ainda mais em evidência um jogo que Varda tem trazido magistralmente, nos seus filmes: o questionamento entre os limites da ficção e do real, do documentário, daí que a cineasta utilize a designação “documentário subjectivo”, para caracterizar o seu método (Smith, 1998).

Documenteur é, a um mesmo tempo, um documentário, uma *documentira* e um documentário (um aparente erro, portanto, que só chama a atenção para o que a palavra é e não é, ao mesmo tempo). Isto leva-nos à questão que Rancière coloca a propósito da afirmação de Epstein de que o cinema é verdade ou à visão da câmara de filmar como olho mecânico, no filme *O homem da câmara de filmar*, de Vertov (FC; IC). Para ambos, o cinema é verdade – ou registo da verdade – e opõe-se às histórias, designadas, assim, como mentiras. O cinema, o visível, seria o lugar de manifestação das energias que constituem o verdadeiro mundo. Varda parece distanciar-se desta visão com este jogo que coloca, ao mesmo nível, verdade e mentira ou, antes, mistura ambas, a tal ponto que será já uma terceira coisa. O que é dito e a forma visível que adquirem em *Documenteur* baralha as dicotomias de verdade/mentira, de real/ficção. Mas só baralha essas dicotomias porque elas estão, desde logo, implicadas nas significações (tais como outros binómios), na medida em que, como afirma Derrida, todo o pensamento ocidental está estruturado a partir de uma série de binómios, de diferenças, que povoam todos os significados. O próprio filho de Varda é, no filme, o filho da personagem principal que, por seu turno, quando “pensa” (sendo que acedemos aos seus pensamentos através da voz off) é a voz de Varda

que ouvimos. Um filho que é real e personagem, uma personagem que pensa com a voz da realizadora que é tanto real como narradora ficcionada - jogos de espelhos ou de imagens diferidas, descontínuas, deslocadas de si mesmas e que remetem para outras imagens.

Cléo de 5 à 7 (1962) remete igualmente para o questionamento das fronteiras entre documentário e ficção, desde logo na cena de abertura. O filme acompanha, em tempo real, a vida de Cléo a partir das 17h, 2 horas antes de conhecer o resultado do exame médico que confirmará se a cantora tem cancro ou não. O filme é a preto e branco, com excepção da cena inicial que vai variando entre o preto e branco e a filmagem a cores. A cena inicial sugere que uma mulher lê as cartas do *tarot* a outra, mostrando apenas o percurso das mãos na escolha das cartas, a voz da cartomante e de uma outra mulher. A cena é a cores até que um rosto surge no ecrã – o da cartomante – logo seguido pelo rosto da mulher que percebemos, depois, ser Cléo. A este propósito, diz Varda:

Comme un court prologue inséré dans le récit, ce début de *Cléo de 5 à 7* est en couleurs: (...) que voit la cartomancienne est une fiction, puis on voit le visage affolé de Cléo, en noir et blanc comme la suite du film.

A própria realizadora sugere esta relação entre ficção e realidade a partir do jogo de cores. A leitura do *tarot* parece-nos mais real porque é filmada com as cores que vemos na realidade³, para além disso, achamos que o filme será sempre a cores, até que vemos rostos a preto e branco, o que nos confronta com o facto de estarmos a ver uma ficção. No entanto, a noção da ficção chega no momento em que vemos o rosto aterrorizado de Cléo e não quando a cartomante lê as cartas, como sugere a realizadora. Ora, o *tarot* parece-nos mais real que o restante filme (porque a cores), mas ao mesmo tempo desconfiamos da sua veracidade. Esta indecisão coloca-nos num plano em que se torna difícil estabelecer, claramente, os limites da ficção e da realidade.

Seguindo Rancière (RC, p. 144-145), poderíamos dizer que Varda reposiciona as noções, as intrigas e os argumentos dos diversos géneros (neste caso a ficção e o documentário), no território da língua e do pensamento partilhados. Mais do que hibridação de géneros (pois que hibridação implicaria uma existência prévia de géneros que se misturam), Rancière fala de um tecido da linguagem e do pensamento que a todas as pessoas pertence. O que Varda parece fazer é redefinir os usuais recortes que distinguem o que é ficção e o que é documentário, para os restituir a uma horizontalidade que indistingue verdade e mentira/realidade e ficção, tal como é próprio da vida, redistribuindo o que é competência do documentário e competência da ficção. Esta abolição dos géneros é característica do regime estético das artes. A designação “regimes das artes” surge, em Rancière,

3 Refiro-me à generalidade, com excepção para casos de daltonismo, por exemplo.

pela primeira vez, no livro *Le partage du sensible* (2000)⁴ e tem sido tópico contínuo de reflexão do filósofo desde então, como dá conta o seu mais recente livro *Aisthesis: Scènes du régime esthétique de l'art* (2011), em que o autor alarga a reflexão sobre o regime estético das artes à fotografia, dança, teatro e cinema. O regime estético da arte é o nome que Rancière atribui à modernidade artística e caracteriza-se pela abolição desta hierarquia, uma vez que se entende que tudo fala, tudo carrega em si a potência da linguagem, tudo é igualmente importante e significativo (IE, p. 37). O regime estético (que surge, precisamente no advento da emancipação operária na Europa do séc. XIX) vem abolir as hierarquias entre géneros artísticos e as pessoas anónimas tornam-se objectos/sujeitos das obras de arte (APR; DI; KC; SAR). Neste regime das artes, entende-se que não existe uma regra ou uma forma específica de fazer arte que a separe das outras maneiras de fazer. O regime estético afirma a “absoluta singularidade da arte e, ao mesmo tempo, destrói qualquer critério pragmático susceptível de identificar essa singularidade” (EP, p. 25).

O rosto comum tornado comum

O questionamento das fronteiras entre ficção e realidade descende também da escolha, comum em Varda, de recorrer a actores não profissionais que assumem papéis que revelam parte das suas vidas fora de cena (Smith, 1998, p. 4-5). Quando Varda opta por actores e atrizes não profissionais, como no filme *La Pointe courte* (1955), o que se pretende é filmar as pessoas nos seus contextos quotidianos, rostos anónimos, surgindo o cinema como um “exercício de aproximação ao segredo do outro” (IC, p. 178). Esta opção passa a ser comum no e com o movimento neo-realista italiano, mas era bastante invulgar na altura em que Varda começou a fazê-lo. A escolha de actores e atrizes não profissionais está também intimamente ligado a questões de restrição orçamental. Aqui, o fazer do filme traz consigo questões e consequências políticas, na medida em que Varda é condicionada pela escassez de recursos financeiros. Jean-Luc Godard afirmou que não lhe interessam filmes políticos mas fazer filmes politicamente, aludindo ao próprio processo de filmagem, e que os chama a atenção para o processo de filmagem de *La Pointe courte*, um filme realizado à margem da indústria cinematográfica.

Também na curta-metragem *L'Opéra Mouffe* (1958), Varda coloca a questão do anonimato, das “pessoas comuns” que tomam lugares incomuns (o dos filmes que não documentários), quando filma demoradamente os rostos de quem passa no mercado na rua Mouffetard, em Paris. A curta-metragem aparece caracterizada, no site da produtora (que é da própria Varda) como uma ficção-documentário. Uma vez mais, remete para uma ideia de um não género fílmico, ainda que tal não esteja tão presente como em *Documenteur*, na medida em que cada género aparece definido, mesmo que em diálogo com um outro que é tido como

4 O já citado *Estética e Política. A Partilha do Sensível*, na sua tradução portuguesa.

“o seu oposto”. *L’Opéra-Mouffe* é um livro de notas de uma mulher grávida, no bairro La Mouffe. Ao mesmo tempo, é um registo das pessoas que frequentam o mercado da rua Mouffetard, num grande plano que traz rostos de mulheres sem idade que conversam freneticamente, a homens bêbados e olhares doentes. Quando pela primeira vez vi o filme, suspeitei que as pessoas que surgiam no mercado eram pessoas que ali estavam não por vontade da realizadora, mas porque aquele espaço é seu, antes de ser um cenário de um filme. No entanto, a não ser que “saíamos” do filme, não é nele que ficamos a saber se aquelas pessoas são personagens, ou não, do filme. Uma das cenas do filme mostra uma mulher (que parece ser uma visitante do mercado) a dirigir-se para casa, com as compras. No saco, leva batatas⁵ e um tijolo. Esse inesperado introduzido em cena volta a baralhar o que é que pertence à parte de documentário do filme ou à parte ficcionada. Um outro dado é ainda relevante para compreendermos a que ponto as camadas de ficção e documentário são sobrepostas, repostas, colocadas em evidência, por Varda: a realizadora estava grávida quando fez este filme. Em diferentes camadas, uma “história verdadeira” (a de Varda grávida) dá origem a uma ficção (uma mulher grávida) que vai ao mercado de Mouffetard (um cenário real) onde outras pessoas que não personagens, mas anónimos que por ali passam, são filmadas em grande plano e integradas numa narrativa ficcionada. Num gesto que reconfigura a partilha do sensível, Varda cria dissensos no espaço comum, dando destaque ao rosto anónimo que usualmente não é visto, por não ser digno de atenção.

Novamente em *Documenteur*, quando Émilie chega a Los Angeles e começa a procurar casa depara-se com um casal a discutir, à porta de casa. Os dois gritam um com o outro, ele à porta como quem defende o seu território e ela dizendo que a casa também lhe pertence, procurando aproximar-se, enquanto ele tenta tocar-lhe, num gesto agressivo do qual ela se desvia. A cena chama a atenção porque se relaciona com o tema do filme: o casal, a separação iminente, o ter casa ou ficar sem ela, o amor deteriorado, etc. Tudo isto poderia ser, até, uma insinuação do filme ao que antecederia a separação de Émilie e do amado. Filmando e colocando esta cena no filme, Varda reconfigura as leis do que é permitido ver, dizer, ouvir, isto é, reconfigura o sensível. Mas o interesse político da cena é ainda mais vasto. Anos depois, em *Les Plages d’Agnès*, Varda vai contar a história daquela cena, afirmando que quando filmava Émilie, estava a decorrer, de facto, esta discussão entre um casal que ali residia e que Varda decidiu filmar. Perguntou, depois, ao casal se a câmara os incomodava e responderam que não queriam saber disso para nada. É aí que Varda decide dar instruções à actriz para

5 As batatas são um elemento caro a Varda. Desde que filmou *Les Glaneurs et la glaneuse*, em 1999 e 2000, onde encontrou uma batata em forma de coração, que Varda começou guardar vários destes tubérculos que ia encontrando. Em 2003 participou na Bienal de Veneza com *Patatupia*, uma das suas obras como artista plástica.

passar em frente ao casal, como é possível ver na cena de *Documenteur*. Chega a ser desconcertante aceder a esta informação. A cena é lida, primeiramente, como ficção e nela se reconhece doses de realidade, realidade que usualmente não era colocada em cinema. Só isso constituiria um gesto político, seguindo a definição de Rancière, por recortar o tempo e o espaço de forma a dar a ver o que até aí não tinha espaço e que poderíamos associar a situações de violência doméstica. Mas, ao mesmo tempo, é tida como ficção e só no exterior do filme é que acedemos a essa informação. Varda poderia ter parado de filmar, poderia também, mesmo tendo filmado, optado por não inserir a cena no filme. Esta decisão é sintomática deste constante jogo que Varda convoca. Também aqui, rostos anónimos, num bairro que poderíamos, claramente, adjectivar de pobre ou socialmente desfavorecido, têm destaque num filme de uma realizadora francesa, filme que corre vários pontos do mundo e do tempo. Não é às “pessoas comuns” que usualmente cabe o lugar na tela do cinema, a não ser que seja no género documentário, não são especialistas, não têm formação, não têm a aparência planeada ao pormenor, para passar uma mensagem e, no entanto, é (também) delas o palco, neste filme. Esta cena leva-nos não só a questionar a mistura dos géneros, das personagens com as “pessoas reais”, mas também o que se espera de cada uma delas e do papel (sexual, social...) que é atribuído a cada um/a, isto é, ao seu lugar no sensível. Por si só, a cena da discussão do casal (ficcional ou não) seria igualmente importante, por dar a ver a violência de um casal, especialmente porque essa violência raramente tinha espaço para ser debatida, sobretudo nos anos 80, como fiz referência noutra estudo (Coelho, 2012). Esta questão leva-nos a outro ponto, relacionado com questões de género e de relações de intimidade, que abordaremos de seguida.

Outro género de género

A um dado momento de *Documenteur*, a realizadora com quem Émilie trabalha (que é sua empregadora), ausenta-se do local de trabalho. Sozinha, Émilie vai, então, para o quarto da patroa. Aí, Émilie despe-se integralmente e deita-se sobre a cama, tocando os lençóis vagarosamente e olhando-se ao espelho, demoradamente. Na ausência da empregadora e, sobretudo, na ausência de trabalho, Émilie tem um momento em que pode estar só, sem a cadência da máquina de escrever a impor um ritmo. A ausência de trabalho revela, assim, uma nova noção de espaço e de tempo para a personagem. Émilie pode estar sozinha, num espaço confortável a que usualmente não tem acesso e deitar-se sobre lençóis luxuosos, olhar o seu corpo demoradamente, sem pressas (ao ponto de se atrasar na hora de regressar a casa – ponto que o filho assinala quando a mãe chega), sem interrupções, a uma velocidade silenciosa que ela própria define.

Esta é outra das cenas do filme que destaca a sua dimensão política, tal como política é entendida por Rancière, não só porque um espaço interdito se torna

acessível ou porque o tempo se estende, mas também porque se desafia a lei implícita que organiza o sensível e que define que um corpo feminino – e sobretudo um corpo feminino nu – é despido sobretudo para ser observado, por um olhar que se subentende masculino e heterossexual. Nesta cena, Émilie está nua e observa-se a ela própria, surgindo para um olhar que não é exterior a si mesma. A imagem da mulher que se observa a si mesma, não sendo comum no cinema à data deste filme perturba a forma tradicional de visibilidade do corpo feminino que comumente surge para ser olhado por uma outra pessoa – usualmente um homem, mesmo que esse homem seja o espectador⁶. Esta lei implícita que define que um corpo feminino é despido para um olhar masculino é também desafiada noutra cena de *Documenteur*, quando surge a imagem de Tom (ex-amante de Émilie) nu, deitado.

A cena é inusitada dado que raramente um homem é apresentado integralmente nu, na posição de observado, mais do que observador; e a acentuar essa dimensão de corpo reduzido à observação alheia, Tom tem os olhos fechados – não vê, apenas pode ser visto. Acresce que esta imagem não é fugaz nem surge timidamente no ecrã. O corpo ocupa o centro da tela, cerca de 1 minuto (num filme com a duração de cerca de 1 hora) em que a visão ampla de todo o corpo vai dando lugar à imagem aproximada do pénis, impedindo desviar o olhar. E quem olha é Émilie – ainda que seja um olhar mediado pela memória – ao mesmo tempo que a narradora questiona sobre o que se poderá dizer sobre o corpo do homem que se amou, para depois afirmar que o corpo de Tom permanece como objecto de desejo. A seguir à imagem do corpo de Tom deitado sob o nosso olhar, surgem imagens de casas que Émilie vai percorrendo, enquanto a narradora diz que o corpo é uma casa, uma casa é um homem é um lar, ambos espaços-tempos que se habitam e percorrem. A organização sensível raramente permite a visibilidade de um corpo masculino e mais ainda um corpo votado ao desejo alheio, neste caso um desejo feminino. Esta imagem rompe com formas de visibilidade e papéis comuns, modifica o que até então podia ou não ser visto e por quem, dando lugar a uma transformação do sensível.

6 Laura Mulvey (1975), retomando o conceito psicanalítico de gaze, desenvolve o conceito de “masculine gaze”, segundo o qual os filmes espelham assimetrias de poder entre o género masculino e o feminino, resultante do facto dos filmes serem construídos para um olhar masculino e heterossexual – que pode ser tanto o do próprio realizador como o olhar de um espectador.



Fig. 1 Émilie ao espelho, *Documenteur*

A imagem de Émilie ao espelho aparece-nos como se de uma citação do quadro “A mulher no espelho”, de Picasso, se tratasse. O tema dos espelhos – que nos remete para questões de identidade, visualidade e subjectividade – percorre vários filmes de Varda, com especial destaque para *Les Plages d’Agnès*, o seu filme “documentário autobiográfico”. Neste episódio, a imagem de Émilie aparece fragmentada ou descontínua como se fosse um quadro cubista em que vários olhares se sobrepõem – o da mulher que se olha, o da mulher que se olha como se procurasse o olhar do ex-amante em si - como quem procura vestígios do desejo do ex-amante, no seu próprio corpo, e como se tentasse confirmar que ainda é desejável, apesar da separação. Esta fragmentação relaciona-se também com o deslocamento do papel de empregada para a cama da empregadora. Esta imagem sugere diversas discontinuidades nos papéis, papéis que se sobrepõem, se escondem ou se interrompem.

A formação de Varda, que envolveu estudo aprofundado da história da arte, pode estar relacionada com esta referência à pintura de Picasso, não sendo momento único em que vemos estas citações. Também em *L’Opéra Mouffe* surge uma referência ao quadro “Venus del espejo”, de Diego Velázquez, ocorrendo, também aqui, uma espécie de deslocamento das fronteiras das artes, sendo que um quadro aparece vivo, como se tratasse de uma performance, e uma performance que é filmada e colocada em diálogo com outras imagens, permitindo um novo significado ao quadro, ao mesmo tempo que o conhecimento prévio do quadro concorre para as significações das imagens na história filmada. Em 1914, Mary Richardson, uma sufragista inglesa, entrou no museu onde se encontrava o referido quadro e deu 7 machadadas na pintura, afirmando que tinha dado tais machadadas à mais bela mulher do passado mitológico como forma de protestar contra a forma como a líder do movimento sufragista inglês, Emily

Pankhurst, estava a ser tratada na prisão⁷. O quadro está, assim carregado de diversas conotações com uma feminilidade jovem que apesar de se observar a si mesma, é apenas o seu rosto que vê, como se o resto do corpo estivesse disponível para olhar alheio. No filme de Varda, a citação do quadro surge após momentos de intimidade e prazer entre a mulher e o seu amante, o que subverte a leitura do quadro, por lhe conferir um encadeamento que reconfiguram as leituras do quadro. A pintura traz as suas significações para a tela, mas a tela conduz-nos também a um olhar diferente quando voltamos ao quadro. Sem se tocarem, as imagens – a mesma imagem em médiuns diferentes – dialogam entre si e conduzem a significações novas.

As referidas cenas de *Documenteur* invadem o sensível com novas visibilidades, ritmos, papéis e dizeres que usualmente não têm parte no comum, na medida em que transportam as experiências, vozes e imagens daquelas que normalmente são excluídas, reconfigurando o sensível. Nesse sentido, as suas dimensões políticas estão bastante sublinhadas, mais até do que em filmes que poderíamos caracterizar como militantes, onde é clara uma preocupação explicativa e mobilizadora, como é o caso de *Réponse de Femmes* (1975). Este filme é criado a pedido de uma cadeia de televisão francesa e procurava responder à questão “o que é ser mulher?”, através da participação de diversas mulheres que falam sobre o seu corpo e o seu género, rompendo claramente com uma moral dominante que apenas exhibe uma identidade feminina padronizada, como modelo de feminilidade único, dando espaço para a exibição de corpos femininos que não são para deleite exclusivo masculino. Nesse sentido, transformam o sensível, mas o seu alcance político parece estar mais reduzido que as cenas anteriormente referidas, por assentarem mais numa lógica que procura “explicar” as dinâmicas de opressão das mulheres e fazer aderir a um dos posicionamentos disponíveis (apresentados entre a favor ou contra/ mulher ou homem/ feminista ou misógino).

Seguindo Rancière na sua afirmação de que “a tarefa do cinema moderno (...) consistirá talvez em voltar à disjunção do olhar e do movimento, em reexplorar os poderes contraditórios das paragens, dos atrasos e das desligações do olhar” (IC, 54), atentemos no que a câmara não mostra. Numa das imagens, pode ler-se “Plan interdit par l’article 283 du Code Pénal”. Esta imagem transporta-nos para uma discussão das aporias da (in)justiça e do próprio cinema político: há uma imagem que dá a ver o que não pode ter imagem, com palavras que apenas anunciam o que não pode ser dito, o inter-dito. Deste modo, esta imagem carrega uma promessa mais ampla por fugir à lógica binária homem-

7 Declarações ao jornal Times, disponível em linha:
<http://newspapers.nl.sg/Digitised/Article/straitstimes19140311-1.2.63.aspx>
[última consulta a 14 de Março de 2013]

-mulher, justiça-injustiça.

O Emprego – do corpo, do tempo e do espaço

O já referido jogo de sobreposição e indistinção de papéis e, por conseguinte, também de géneros cinematográficos está presente num outro momento de *Documenteur*. Numa das cenas do filme, dois homens dirigem-se, à hora combinada com a patroa de Émilie ao local de trabalho daquela, para gravar a leitura de um texto em francês. Sendo que a patroa estava ausente, é Émilie quem acaba por ler o texto. O que Émilie lê é nada menos que uma frase que Varda repetirá no seu documentário *Mur Murs*⁸ (1981). Nesta cena, a actriz lê um texto que a realizadora lerá num outro documentário, ao mesmo tempo que a personagem “empregada/trabalhadora” lê o texto destinado a ser lido pela empregadora/patroa que é realizadora, e cujo rosto nunca vemos no filme – como se a ausência de rosto significasse a possibilidade de ser todos os rostos, o de qualquer patroa ou, mesmo, o rosto do poder que não tem um rosto único (Foucault, 1975). Os papéis parecem tornar-se circulares, cada um remetendo para o outro, confundindo-se, misturando-se. Acresce outro ponto que enfatiza este jogo. No momento em que todos ouvem a gravação de Émilie, esta estranha a sua voz, ao que lhe respondem que isso é comum e que “nunca reconhecemos a própria voz”. Ora, quando carregam no “play” e se começa a ouvir a gravação, não é mesmo a voz de Émilie que se ouve, mas uma outra que desconhecemos, como se tudo aquilo que dizemos já tenha sido dito por alguém, antes⁹. Esta sequência parece sugerir uma ausência de voz de Émilie, não só porque as palavras não são suas, mas também porque mesmo quando fala não é a sua voz que se ouve, como se não pudesse ter espaço para a colocar.

A cena é também significativa pela própria frase que é lida por Émilie – a empregada/trabalhadora: “É difícil saber se o capital se sucede ao trabalho ou se o trabalho se sucede ao capital”. Esta frase confronta-nos mais directamente com as dinâmicas que a cena estava já a levantar: a das relações de trabalho e

8 Usualmente, os filmes de Varda são realizados aos pares, um documentário e um filme “mais ficcional”, relacionados entre si e realizados quase em simultâneo como é o caso de *Documenteur* e *Mur murs*, ambos realizados em Los Angeles em 1981.

9 Mesmo lendo na sua língua “materna”, neste caso o francês, Émilie não possui a língua nem o que é dito, são, antes, outras vozes que falam através de si. Como afirma Derrida (2001) em *O monolinguismo do outro*: “Não falamos nunca senão uma língua - e ela é dissimetricamente, a ele regressando, sempre, do outro, guardada pelo outro. Vinda do outro, permanecendo do outro, ao outro reconduzida” (p.57). E dizer que a fala não pertence a Émilie nada tem que ver com o facto do texto que lê não ser da sua autoria. Mesmo quando é um texto “nosso” (e aqui podemos voltar à questão da autoria e assinatura que referimos atrás), falamos a língua de outras pessoas, dizemos sempre em palavras que nos antecedem, e é sempre o *Outro* que acolhemos no nosso dizer. Também aqui, como em *difference* de Derrida, as diferenças se pronunciam silenciosamente.

suas implicações. O facto de Émilie tão facilmente assumir o lugar da patroa, sem que tal nos pareça chocante, levanta a questão do que separa o papel de empregadora do lugar de trabalhadora. Ao mesmo tempo que notámos que ela deixa de ser empregada – o que revela a separação de papéis – com a mesma facilidade percebemos a fluidez com que se passa de um papel ao outro.

Tal leva-nos a questionar o que determina que tenhamos um papel e não outro.

É sobretudo a forma como Émilie lê o texto (que se destinava a ser lido pela sua patroa) que se torna relevante e concorre para a complexificação da leitura da relação de trabalho em causa. Quando lê, o corpo de Émilie assume posturas que não vimos até então: sai da sua secretária – espaço que tinha exclusivamente ocupado – onde se posicionava com uma postura recta, de mãos entregues à máquina de escrever, para se sentar no sofá do gabinete, onde o corpo se revela menos angular e mais circular. Aí, Émilie coloca os pés em cima do sofá, apropriando-se do espaço e revelando uma postura mais associada ao ócio do que ao trabalho; como se descansasse no seu sofá de casa, entre amigos, assim surge Émilie no seu local de trabalho que mais se assemelha à praia onde o gabinete se encontra. Este local de trabalho de Émilie chama a atenção para o que está em jogo no espaço de trabalho. A primeira vez que vemos Émilie a trabalhar, ela está de costas para nós e de frente para praia, para o mar. À primeira vista, poderíamos até pensar que Émilie trabalha na praia, tal é a proximidade, mas essa proximidade só destaca quão longe o trabalho está dos momentos de ociosidade, por contraste. A acentuar esta diferenciação, está o ritmo da máquina de escrever, cadente, apressada, mecânica, ao mesmo tempo que uma mulher se estica ao sol, na praia a que Émilie só tem acesso visual, como se apenas pudesse assistir sem poder entrar nesse espaço interdito.

A usual distribuição de papéis, bem como as formatações corporais e de ocupação do espaço e do tempo, definidas por uma partilha do sensível que restringe o que cabe aos trabalhadores e aos empregadores, fica aqui entre aspas. A reconfiguração do espaço e, sobretudo, do tempo (quebrando a sucessão normal de trabalho durante o dia e descanso/dormir durante a noite, como vemos em *Documenteur*) está no centro da emancipação dos trabalhadores/as, para Rancière. É também por esse motivo que o autor afirma que no centro da emancipação dos trabalhadores/as está uma revolução estética (NP, 1981), isto é, a reconfiguração do sensível.

CONCLUSÕES

O gesto político de um filme, como vimos, não se relaciona com a sua finalidade – uma intenção militante. Por esse motivo, quando percorremos a obra de Varda, não procurámos vestígios de uma motivação política de transformação

social, apesar do percurso da cineasta poder conduzir-nos a uma definição de artista política que cria cinema político. A obra de Varda poderá ser entendida como política, na concepção rancieriana, pela reconfiguração da partilha do sensível que despoleta. Essa transformação prende-se mais com a capacidade de transformar os lugares, o tempo, o espaço, as pessoas e as vozes que têm ou não direito a aparecer na tela de cinema, no sensível.

À semelhança do que Rancière tem vindo a identificar, também em Varda se assiste a um reposicionamento das noções, das intrigas e dos argumentos dos diversos géneros cinematográficos, no território da língua e do pensamento partilhados. O que Varda parece fazer é redefinir os usuais recortes que diferenciam o que é ficção e o que é documentário, para os restituir a uma horizontalidade que indistingue verdade e mentira/realidade e ficção, tal como é próprio da vida. Pioneira no recurso a actores e actrizes não profissionais que eram filmados nos seus quotidianos, Varda trouxe o rosto dos anónimos, as suas vozes – discussões - para o espaço comum, dando a ver o que até aí não tinha rosto e acompanhando a abolição hierárquica estabelecida entre, por um lado, os temas e as pessoas dignos de aceder ao espaço comum e à representação artística e, por outro lado, o rosto dos pobres e dos anónimos. Se falámos de rostos, poderíamos também falar de corpos inteiros, sobretudo corpos femininos que surgem, em Varda, para um olhar próprio, mais do que para um olhar exterior que se subentende masculino e heterossexual. Mas falamos também do corpo masculino que é demorada e detalhadamente observado e desejado por um olhar feminino, algo ainda hoje inusitado. O que cabe às mulheres, o que cabe ao masculino, quem é visto ou quem pode ver, também se transforma em e com Varda. Esta dimensão, que optámos aqui por designar de género, convida para a discussão das aporias da (in)justiça uma questão que Rancière tem secundarizado (ainda que não ignorado) e que é necessário continuar a pensar.

No que se refere à justiça relativa a questões de trabalho, Rancière tem sido, pelo contrário, profícuo nas suas análises e escritos. Em Varda, a questão das relações de trabalho rasga o sensível e muda-o, por dar a ver as transformações do corpo perante e na ausência de trabalho, no desacelerar dos ritmos, na apropriação de espaços interditos. Quando vemos uma trabalhadora que podia assumir, sem grandes obstáculos, o papel de empregadora, é a verificação da igualdade que se coloca em cena (pelo contraste com a desigualdade aleatória que até aí teve espaço). É na concepção da igualdade como princípio (como início), mais do que como um destino, que poderá residir a emancipação, mais do que numa lógica dialéctica que opõe elementos, para dar a ver uma situação cujo reconhecimento conduz mais à resignação - mesmo que um dos lados dos opostos seja apresentado como mais atraente e ao qual deveremos aderir. As propostas teóricas de Rancière, em diálogo com novas visibilidades e inte-

ligibilidades que Varda convoca e cria - no e com os filmes aqui analisados-, ao ultrapassar a ordem policial, transforma o mapa de possibilidades, do que é pensável ou nomeável: uma transformação que é estética e política.

BIBLIOGRAFIA

- Coelho, Salomé (2012), "Violência doméstica fora de portas: por uma narrativa social da violência doméstica, *Pelo fio se vai à meada*, M.J.Magalhães, A.L. Cruz & R. Nunes (eds), Lisboa: Editora Ela Por Ela.
- Derrida, Jacques (1972), *Marges de la philosophie*, Paris: Éditions de Minuit.
- Derrida, Jacques (2001), *O monolingüismo do outro* (trad. Fernanda Bernardo), Porto: Campo das Letras.
- Foucault, Michel (1975), *Surveiller et Punir: Naissance de la prison*, Paris: Gallimard
- Jean-Philippe Deranty (ed.) (2010), *Jacques Rancière. Key Concepts*, Durham: Acumen.
- Lopes, Silvina Rodrigues (2011), "Precedências Desajustadas", Tomás Maia (ed), *Persistência da Obra. Arte e Política*, Lisboa: Assírio e Alvim, pp. 41-66.
- Mulvey, Laura (1975), "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, 16.3, pp. 6-18.
- Rancière, Jacques (1981), *La nuit des prolétaires: archives du rêve ouvrier*, Paris, Fayard.
- Rancière, Jacques (1998), *La parole muette, essai sur les contradictions de la littérature*, Paris: Pluriel.
- Rancière, Jacques (2001), *La fable cinématographique*, Paris: Le Seuil.
- Rancière, Jacques (2004), *Malaise dans l'Ésthetique*, Paris: Galilée.
- Rancière, Jacques (2009), *O inconsciente estético* (trad. Mônica Costa Netto), São Paulo: Editora 34 [*L'inconscient esthétique* (2001), Paris: Galilée].
- Rancière, Jacques (2010), *Estética e Política. A Partilha do Sensível* (trad. Vanessa Brito), Porto: Dafne [*Le Partage du sensible* (2000), Paris: La Fabrique-Éditions].
- Rancière, Jacques (2010a), *O espectador emancipado* (trad. José Miranda Justo), Lisboa: Orfeu Negro [*Le spectateur émancipé*, Paris: La Fabrique-Éditions (2008)]
- Rancière, Jacques (2010b), "Política da Arte" (trad. Mônica Costa Netto), *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Vol.1, n.º15, pp. 45-59.
- Rancière, Jacques (2012), "Aesthetics and Politics Revisited: An Interview with Jacques Rancière by Gavin Arnall, Laura Gandolfi, and Enea Zaramella", *Critical Inquiry* 38
- Rancière, Jacques (2012a), "Recortes do comum: hibridação e (im)propriedade", *Revista Intervalo*, n.º 5, pp. 141-148.
- Rancière, Jacques (2011), *Aisthesis. Scènes du regime esthétique de l'art*, Paris: Galilée.
- Rancière, Jacques (2012b), *Os Intervalos do cinema* (trad. Luís Lima), Lisboa: Orfeu Negro [*Les écarts du cinéma*, Paris: La Fabrique-Éditions (2011)].
- Rancière, Jacques (s/d), "Será que a arte resiste a alguma coisa?", em linha [http://www.rizoma.net/interna.php?id=316&secao=artefato] última consulta a 22 de Junho 2012].
- Smith, Alison (1998), *Agnès Varda*, Manchester: Manchester University Press.