

[ARQUIVO EM CARTAZ 2019]
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DE ARQUIVO

mulheres

d e C I N E M A



mulheres

d e C I N E M A

Copyright © 2019 Arquivo Nacional
Praça da República, 173
20211-350 – Rio de Janeiro – RJ – Brasil
Telefones: (55 21) 2179-1253

Presidente da República
Jair Messias Bolsonaro

Ministro da Justiça e Segurança Pública
Sergio Fernando Moro

Diretora-geral do Arquivo Nacional
Neide Alves Dias De Sordi



Coordenadora-geral de Acesso e Difusão Documental
Leticia dos Santos Grativol (substituta)

Coordenador-geral de Administração
Leandro Esteves de Freitas

Coordenadora-geral de Gestão de Documentos
Larissa Candida Costa

Coordenadora-geral de Processamento e Preservação do Acervo
Aluf Alba Elias

Coordenadora-geral regional no Distrito Federal
Mariana Rodrigues Carrijo

Coordenador de Documentos Audiovisuais e Cartográficos
Antonio Laurindo

Coordenadora de Pesquisa, Educação e Difusão do Acervo
Leticia dos Santos Grativol

Coordenadora de Preservação do Acervo
Mariana Barros Meirelles (substituta)

Realização
Arquivo Nacional

Grupo de Trabalho Arquivo em Cartaz

Aline Camargo Torres (coordenação das oficinas técnicas)

Ana Carolina Reyes (coordenação-executiva)

Carla Machado Lopes (coordenação da mostra competitiva)

Carlos Eduardo Marconi de Carvalho (coordenação da oficina de criação de filmes Lanterna Mágica)

Cláudia Negreiros Tebyriça (coordenação das oficinas técnicas)

Januária Teive de Oliveira (coordenação da oficina de criação de filmes Lanterna Mágica)

Luciene de Almeida Simonini (coordenação das mostras Arquivo Faz Escola e Arquivos do Amanhã)

Maria Elisa da Cunha Bustamante (coordenação da mostra competitiva)

Maria Elizabeth Brea Monteiro (coordenação de debates e mesas-redondas)

Mariana Monteiro da Silveira (curadoria)

Mauro Domingues (coordenação de debates e mesas-redondas)

Sylvana Cotrim Lobo (coordenação-executiva)

Valéria Maria Morse Alves (coordenação das mostras Arquivo Faz Escola e Arquivos do Amanhã)

Viviane Gouvêa (curadoria)

REVISTA ARQUIVO EM CARTAZ

Edição

Antonio Laurindo

Rafael Medeiros Santos

Revisão

José Claudio Mattar

Mariana Simões

Pesquisa de imagens

Antonio Laurindo

Projeto gráfico e diagramação

Alzira Reis

Arte da capa

Simone Kimura

Imagem da capa: <https://www.freeimages.com/francescomaglione>

O cinema político de Agnès Varda

Patrícia Machado

Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, pesquisadora e professora da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Uma cineasta precursora, extremamente ativa e inquieta. Era assim Agnès Varda, que faleceu em março de 2019, aos noventa anos, deixando um legado de mais de quarenta obras, entre filmes e instalações artísticas. Desde os anos 1950, Varda filmava as contradições da vida e do cotidiano, amigos íntimos e pessoas desconhecidas, a rua onde morava em Paris e países distantes (como Cuba, Irã e Estados Unidos), o público e o privado, o individual e o coletivo. De modo engajado, unia um pensamento estético e político que partia do que lhe afetava pessoalmente para tratar de assuntos maiores, falar do e para o mundo, sempre de maneira questionadora, leve e bem-humorada.

Ainda nos anos 1960, Varda foi a única mulher a integrar o coletivo de cineastas que se reuniu para produzir um filme que denunciava as atrocidades da guerra do Vietnã, ainda durante o conflito. *Loin du Vietnam* foi rodado em 1966 e estreou no ano seguinte, marcando um lugar importante na história do cinema militante. Ao lado de Chris Marker, montador do seu primeiro filme (*La Pointe Courte*, 1955), Varda mo-

biliza Joris Ivens, William Klein, Jean-Luc Godard e Claude Lelouch para tratar, a partir de diferentes ângulos, das tensões daquele momento. O trecho feito por Varda acaba ficando de fora, e se perde para sempre, mas seu nome permanece nos créditos por conta de sua participação fundamental na realização do projeto.

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

Com os avanços da tecnologia, o acesso facilitado a equipamentos mais leves e portáteis, como as câmeras Cameflex e Éclair, naquela ocasião se tornava mais fácil para os cineastas realizar imagens do que se desenrola-

va a partir do ponto de vista de quem está observando de perto ou participando do acontecimento. Marcados pelas experiências cinematográficas das guerras da Argélia¹ e do Vietnã, profissionais, amadores e anônimos, com acesso facilitado a essas câmeras, registraram manifestações estudantis, greves operárias e movimentos políticos e sociais. Inspiravam-se na ideia de fazer dos filmes um *meio de ação*, um contradiscurso ao discurso oficial. A proposta de “filmar e ser um manifestante filmando”² foi colocada em prática. Participar politicamente de uma manifestação ou de uma situação de crise era se engajar por uma causa, filmar o que ocorria e montar rapidamente as imagens testemunhais do acontecimento para exibir os filmes e mobilizar a opinião pública.

Assim como parte de seus colegas, Agnès Varda foi inspirada pelo contexto de militância dos anos 1960 e 1970 e procurou, a seu modo, reunir engajamento, ativismo e cinema. No entanto, sair por aí filmando conflitos e manifestações não era o seu foco. Quando filmou um protesto, como os do Black Panthers, nos Estados Unidos, escapou do formato do cinema direto e se interessou menos pelo acontecimento e mais pelas pessoas que filmava, pelos

detalhes dos corpos, gestos e movimentos de homens, mulheres e crianças negras (como veremos adiante). Seu interesse não era produzir filmes panfletários ou com mensagens que carregavam significados fechados, mas sim levantar questões, especialmente aquelas que lhe fossem caras, como as ligadas ao feminismo. A mulher no mundo, a mulher com o seu corpo e nas suas relações afetivas e sociais se transforma em um importante tema que vai, de formas diferentes, atravessar a sua obra. O feminino será uma de suas grandes preocupações e servirá como motor para uma produção cinematográfica que poderíamos chamar de política.

Como nada para Varda pode ser encerrado em uma única definição, o próprio entendimento sobre o feminino/feminismo vai se transformando ao longo dos seus filmes. Em 1962, ela faz da bela personagem de *Cléo de 5 à 7* (1962) uma mulher que segue em busca de si mesma, a fim de compreender seus anseios e desejos, ao descobrir que possui um câncer. Em entrevista para a atriz e escritora Mireille Amiel, em 1975, Varda observa que “toda a dinâmica do filme está centrada no momento em que essa mulher se recusa a ser esse clichê, no momento em que

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

2 LAYERLE, Sébastien. Les murmures du monde. *CinémAction*, n. 110, Le cinéma militant reprend le travail, p. 70, 2004.

não quer mais ser aquela que é observada, mas, em vez disso, quer olhar para os outros e tornar-se sujeito que olha”.³ Para Varda, a crise vivida pela personagem Cléo expressa “a busca de uma jovem por identidade e esse é sempre o primeiro passo reivindicando o feminismo”.⁴

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

Quando estreou, *A dupla face da felicidade* foi considerado chocante pela imprensa e desagradou os espectadores. Varda não tolerava respostas puritanas ao filme, como afirmou em entrevista para a editora e ativista Ruth McCormick, em 1976: “Se a mulher comete suicídio, e ele quer se sentir bem

com outra mulher, ele tem o direito. Você acha que ele tem que chorar por vinte anos?”.⁵ Na primeira fase da sua carreira, ela recebeu críticas mais severas ainda de feministas radicais, que a acusavam de não ser dura o bastante com os homens, ou de não odiá-los suficientemente. Varda rebatia afirmando que não eram os homens os seus inimigos, mas sim a ideologia machista impregnada nas instituições:

É claro que precisamos dos radicais, eles são importantes, mas eu não concordo que um filme feminista deva colocar os homens para baixo, ou mostrar que é por causa deles que estamos em desvantagem. São as instituições que são o problema. Mesmo que as instituições na sociedade sejam feitas por homens, os homens muitas vezes estão apenas seguindo a ideologia que aprenderam ao longo dos séculos de civilização quando eram os líderes.⁶

O modo como a mulher é tratada pelas instituições incomodava Varda, que reclamava da ausência de filmes em que elas aparecessem trabalhando, se relacionando com pessoas no trabalho. “Isso deve ser mudado”, ela afirmava. Não à toa, suas personagens de filmes de ficção e documentário são artistas, comerciantes, militantes, secretárias. É importante lembrar que a luta pelas

3 KLINE, Jefferson (editor of compilation). *Interviews (Agnès Varda)*. Jackson: University Press of Mississippi, 2014, p. 73.

4 Ibidem, p. 72.

5 Ibidem, p. 89.

6 Ibidem, p. 93.

melhores condições de salário e trabalho era uma das bandeiras do movimento feminista na época, e Varda experimenta de perto essa dificuldade de igualdade de direitos, especialmente por fazer cinema em um meio essencialmente masculino.

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

Réponse de femmes, feito para um canal de TV, é um manifesto provocativo com oito minutos de duração. No filme, estão reunidas mulheres de diferentes idades e tipos de corpo, vestidas e nuas, que falam sobre o direito de tomar decisões sobre a própria vida e o próprio corpo. Em uma crítica aos padrões estéticos empurrados pela publicidade e pelo cinema hegemônico, que veem na mulher um objeto, Varda responde: “para mim, ser uma mulher é primeiro ter o corpo de uma mulher. Um corpo que não é cortado em pedaços mais excitantes, um corpo que não é limitado pelas zonas erógenas”. No filme, as mulheres não chegam a um consenso, mas ressaltam que seus corpos nunca serão neutros. Eles carregam cicatrizes, marcas, discursos e valores.

Esses posicionamentos são de alguém que reconhece a complexidade das questões sociais e defende a liberdade como princípio político norteador. A liberdade do corpo, das escolhas, da vida é o que guia muitas das personagens dos filmes de ficção de Agnès Varda. É também um traço característico da maneira como a própria Varda vai filmar as pessoas comuns e montar as imagens de diferentes naturezas que incorpora nos seus documentários ensaísticos. Para compreender o que significa essa liberdade, podemos nos remeter à andarilha de *Sans toi ni loi* (1985), que vaga pelas cidades e estradas vivendo do que surge nos encontros dessa caminhada; ou ainda à mãe de um recém-nascido em *Uma canta, a outra não* (1977), que propõe ao ex-marido, quando decidem viver em lugares diferentes, que ele a engravide de novo para que cada um fique com um filho e assim sejam felizes.

Como essas questões relacionadas ao feminino, ao corpo e à liberdade aparecem nos documentários de temas considerados mais militantes no cinema de Agnès Varda? Como a cineasta se manifesta politicamente com as imagens de acontecimentos que estão reverberando no seu tempo histórico? Estamos nos referindo a filmes sobre movimentos políticos, raciais e sociais como a Revolução Cubana, o movimento Black Panthers, a imigração nos Estados Unidos, o exílio político dos gregos durante a ditadura. A fim de refletir sobre essas questões, faremos breves comentários sobre quatro filmes políticos da cineasta: *Salut les cubains* (1963), *Black Panthers* (1968), *Nausicaa* (1971) e *Mur Murs* (1981).



Salut les cubains

1962. Apenas três anos depois da chegada de Fidel Castro ao poder em Cuba, o entusiasmo tomava conta não apenas daqueles que participaram da revolução como também das pessoas de esquerda em todo o mundo. Assim como outros artistas e intelectuais, Agnès Varda foi convidada pelo Icaic (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos) para conhecer a ilha e testemunhar a esperança daqueles tempos. Levou com ela uma câmera Leica, um tripé e tirou quatro mil fotografias. Na volta para casa, selecionou 1.500 e levou seis meses para montar aquele que seria o seu primeiro filme reconhecidamente político.

Agnès Varda não foi a única cineasta estrangeira a visitar Cuba naquela época. Joris Ivens e Chris Marker estiveram lá em 1961. O primeiro realizou *Pueblo em armas* e *Carnet de viaje*, o segundo, *Cuba si* (e depois, em 1979, montou *Bataille des 10 millions* com o material filmado). A peculiaridade do documentário de Varda é resultado do efeito de deslumbramento com a cultura e as pessoas que encontrou. Mais do que os líderes, os discursos oficiais e a revolução, Varda estava interessada nas singularidades, nos corpos, no ritmo, na dança, na fala e na música cubanas: “Achei os cubanos pessoas incríveis e a forma do seu socialismo feliz e espan-

tosa. Em Cuba podia sentir-me cubana, não me era preciso compreender primeiro. E ri-me imenso. O folclore, o ritmo de vida, o calor”.⁷

Entre as imagens dos charutos e das barbas, inspiradas no líder Fidel Castro, há as das mulheres e seus cabelos soltos ou com bobes. Ao longo do documentário, as cubanas são muitas e múltiplas: estudantes que carregam o lápis com firmeza, guerrilheiras que tomam conta dos prédios públicos, dançarinas que exibem seus corpos em forma de s em vestidos apertados e sensuais. Há ainda a homenagem à cineasta que acolheu Varda durante a viagem. Sarita Gomes dança o *cha-cha-cha* final, quando a montagem injeta tempo e movimento às fotografias que congelaram os seus passos, gestos e sorrisos. Esse é um dos três momentos do filme em que Agnès Varda cria, através da montagem de imagens e sons, a ilusão de uma sequência filmada. Nela, os corpos fotografados dançam ao ritmo cubano, repetindo o movimento que o instante fotográfico retirou.

Além da música, é a narração em *off* que dá o tom e o ritmo à montagem do filme. Nela, Varda descreve as imagens, narra com irreverência e humor o que vê e sente. Quando analisa *Salut les cubains*, a pesquisadora Consuelo Lins chama a atenção para o fato de que essa narração em primeira pessoa e feita por uma mulher inexistia

7 ANDRADE, Sérgio C. Cuba como Agnès Varda a viu. Público, 22 out. 2015. Disponível em: <https://www.publico.pt/2015/10/22/culturaipilon/noticia/cuba-como-agnes-varda-a-viu-1711757>. Acesso em: jul. 2019.

na tradição do documentário. O intuito de Varda não é informar, mas expressar engajamento, afetividade e humor, e contribui para “renovar, no campo do documentário, a relação entre imagem e som em favor de associações inauditas do espaço sonoro do cinema com o espaço visual”.⁸

Estamos nos referindo a uma narração que lembra um diário de viagem, em que a cineasta fala de suas impressões. Contra a ideia de representar clichês preexistentes, Varda aposta na singularidade daquelas vidas. O movimento político está no movimento daqueles que dançam. O filme suscita a simpatia da opinião pública francesa para a revolução castrista. Trata-se de uma propaganda sutil e amigável, um testemunho da revolução que Varda presencia. O olhar para as pequenas histórias reforça a ideia de que grandes revoluções se inscrevem também nos pequenos detalhes do cotidiano.

Black Panthers

1968. Nos primeiros planos de *Black Panthers*, vemos os detalhes de rostos e corpos de mulheres e crianças negras. Elas conversam, brincam e dançam em um gramado verde. Por essas imagens não é possível entender que aquele é um encontro político. Até que surgem os primeiros homens uniformizados com jaquetas pretas e marchando no mes-

mo compasso. Assim como em *Salut le cubains*, em *Black Panthers* Agnès Varda mergulha em um contexto marcadamente político, mas se interessa pelos pequenos detalhes do que vê: pelos gestos, movimentos e olhares carregados de afetos daqueles militantes negros.

A manifestação inusitada – ao ritmo da música e dança *black* – acontece em Oakland, na Califórnia, no verão de 1968. O grupo estava reunido por conta do julgamento de Huey Newton, cofundador e ministro da defesa do movimento dos Panteras Negras, que tinha sido acusado, sem provas, pelo assassinato de um policial branco. Com uma câmera 16 mm emprestada de ativistas da Universidade de Berkeley, Varda segue os integrantes do movimento e entrevista Huey Newton na prisão. Entre outras questões, ele é indagado sobre a participação política das mulheres e responde: “não fazemos distinção. Elas ocupam posições importantes no partido, têm instrução militar, cumprem seu papel como os homens”.

Essa ideia de igualdade entre homens e mulheres parece fascinar Agnès Varda, que procura com a câmera esses momentos de encontros e trocas. Uma das personagens mais fortes do filme ganha destaque dessa maneira. Kathleen Neal Cleaver, secretária de comunicação do partido, fala do próprio trabalho (o que Varda reivindica como parte da luta feminista) e também so-

⁸ LINS, Consuelo. O ensaio no documentário e a questão da narração em off. In: FILHO, João Freire; HERSCHEMANN, Micael (org.). *Novos rumos da cultura da mídia: indústrias, produtos, audiências*. Rio de Janeiro: Mauad, 2007, p. 158.

bre a importância do reconhecimento da beleza das mulheres negras. Na fala de Cleaver, o cabelo natural, que se torna marca registrada do movimento, é sinônimo de luta, transformação social e liberdade. Ela afirma: “por muitos anos nos disseram que só pessoas brancas são bonitas. Só cabelo liso, pele clara e olhos claros são bonitos. Então as mulheres tentaram de tudo alisando o cabelo, clareando sua pele para parecerem mais brancas. Mais isso mudou”.

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

Por conta desses encontros e falas, Agnès Varda não esconde em seu filme a simpatia pelo movimento dos Panteiras Negras, que era então considerado “a maior ameaça interna à segurança dos EUA”, segundo o FBI. Com seu filme, Varda quer quebrar esses estereótipos produzindo imagens raras, entrando na intimidade da luta. Talvez uma postura muito libertária para a moralidade da época. Feito para a televisão francesa (ORTF), *Black Panthers* não foi exibido porque considerado muito radical.

Em entrevista, Varda explica como o contato com o movimento negro a ajudou a formular questões sobre o feminismo:

Os Black Panthers foram os primeiros a dizer: nós queremos fazer as regras, a teoria. Isso me tornou consciente para a situação da mulher. Muitos homens têm pensado para nós. Marx, Engels... Essas pessoas fizeram isso de forma bonita. Agora talvez a gente precise ultrapassar Marx para Marx não dar as chaves e respostas para as mulheres.⁹

Buscando o entendimento de outras culturas, expressões e lutas através da produção das imagens, Varda procurava a independência e as formas do que desejava mostrar. Um olhar feminino porque expressava o interesse pelo modo como as mulheres ocupavam os espaços. Em relação à participação dos homens nesse processo, ponderou: “se quiserem se juntar, deixe a porta aberta. Eles podem escutar”.¹⁰

Nausicaa

Logo nos primeiros planos de *Nausicaa*, o espectador se depara com um forte testemunho sobre a prisão, o exílio de milhares de gregos e as torturas sistemáticas cometidas pelo regime autoritário após o golpe de estado na Grécia. Diante da câmera de Agnès Varda, o escritor Pericles Korovessis

9 KLINE, Jefferson, op. cit., p. 91.

10 Ibidem.

conta como fugiu do país, revela que foi torturado e lembra que a história dele se repete todos os dias, com outros homens e mulheres que fogem da perseguição política do governo militar e autoritário.

É em 1967, quando começa a ditadura na Grécia (que dura sete anos), que Agnès Varda escreve a primeira parte do roteiro de *Nausicaa*. A princípio, seria um filme de ficção inspirado na *Odisseia*, de Homero, especialmente na figura da jovem que encontra Ulisses nu na praia. A adaptação de Varda tratava de uma história de amor entre uma jovem parisiense e um exilado grego. A personagem principal é uma espécie de alter ego da cineasta: chama-se Agnes, é estudante de arte na Escola do Louvre e filha de pai grego.

As filmagens só começam três anos mais tarde, quando muitos intelectuais gregos já tinham fugido do país e chegado à França. Varda pede que eles falem diante da câmera sobre suas experiências como refugiados. Os testemunhos tanto denunciam o que se passava naquele momento em seu país natal, como revelam as dificuldades de quem vive no exílio: a escassez de trabalho na área de conhecimento, o isolamento, a desconfiança que sofrem os estrangeiros, as saudades de casa, a falta do sol.

A invisibilidade dos exilados nos países que os recebem, em especial na França, surge nas falas dos entrevistados e intriga Varda. Com câmera e microfone, ela sai às ruas e pergunta para os franceses anônimos o que eles acham da Grécia. As opiniões sempre

giram em torno da beleza da geografia, da cultura e da arte grega. As falas animadas são então cortadas pela breve pergunta: você se incomoda com a situação política na Grécia no momento? O semblante dos entrevistados se transforma e as respostas, em sua maioria, revelam desconhecimento, desinteresse e até irritação. “É a política e eu não me interessou por política”, responde um dos entrevistados.

O filme, que havia sido encomendado pela tevê francesa ORTF, foi interditado pelos ministérios das Relações Estrangeiras e da Economia franceses por conta da crítica à ditadura grega. Mesmo censurado, *Nausicaa* chegou a ser exibido em Bruxelas, em 1971, em um evento contra a ditadura, mas depois permaneceu por décadas esquecido. Só em 2012 foi recuperado e lançado na França. As posições políticas de Varda, especialmente aquelas relacionadas ao feminismo, que se refletiam nos roteiros que escrevia, tornaram quase impossível o seu trabalho entre os anos de 1966 e 1975. Filmes foram censurados e vários roteiros e alguns projetos, recusados: “Nada estava funcionando. Eu falei, eu escrevi contra os clichês do meu tempo [...] eu confesso, eu fui desencorajada. Eu fui também sentindo as contradições da minha condição feminina”.

Em *Nausicaa* as contradições do feminino são trabalhadas nos momentos em que Varda busca entender a identidade grega como quem busca compreender a si própria. Com um amigo no terraço de casa, explica que nunca esteve na Grécia, mas que os gregos se

sentem em casa ali. A arte, os torsos musculosos das estátuas, as referências literárias da terra natal do pai de Varda estão por todo o filme. Em dado momento da narração em primeira pessoa, a cineasta ressalta a mistura entre gregos e surrealistas como constituinte em sua formação: “Amava Apolo e Apollinaire, a Odisseia era minha bíblia e os meus mestres os surrealistas. Eu queria ser trágica por ser grega e escandalosa por ser jovem. Não sabia como ser uma mulher”.¹¹

Mur Murs

Em 1980, durante algumas semanas, Agnès Varda percorre com sua câmera sessenta quilômetros da cidade de Los Angeles. Filma dezenas de muros cujas pinturas chamam a sua atenção. Interessam à cineasta os muros mais conhecidos, localizados em pontos turísticos, mas seu olhar se volta principalmente para aqueles pintados nas localidades que não fazem parte do roteiro de visitantes e de certos moradores, como os bairros negros e latinos.

Os muros são os símbolos e sintomas dessa separação social. Naturalmente objeto de tensão, eles ganham, quando pintados, sentidos diferentes daqueles dados em sua origem. Violência e fantasia se misturam entre as cores e traços. Varda capta esses novos significados que vêm das falas dos artistas que entrevista,

que faz questão de nomear, e das interações com aqueles que ocupam os espaços e circulam pela cidade. Em cada uma das entrevistas, o espectador vai compreendendo motivações, desejos e crenças que mobilizaram os artistas.

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

11 KLINE, Jefferson, op. cit., p. 76.



Na comunidade negra, não são as imagens de violência que ganham espaço nos murais, mas sim aquelas positivas, coloridas, que procuram resistir trazendo beleza para o espaço de convívio, como a rua e a escola. Jackson, uma mulher negra, posa com o filho pequeno em frente ao mural que pintou. Conta que tem pintado pássaros e corações desde criança. Quando perguntada pelos Black Panthers sobre por que não representava punhos e ri-

fles, ela explica que, em seu entender, existem outros símbolos necessários para pessoas negras. Na comunidade em que vive, como esclarece Varda na narração, negro quer dizer colorido.

Varda entrevista Larry Fleeman, diretor da escola, enquanto a câmera mostra em uma panorâmica as pinturas na parede do refeitório. Pintadas por dois ex-alunos, elas trazem tanto as marcas da ancestralidade, com máscaras e paisagens africanas, quanto os símbolos

nacionais, como a bandeira americana. Essa mistura cultural é também evidenciada pela montagem quando Varda intercala a entrevista de um pintor negro americano que retrata mexicanos com a do cantor mexicano que canta na tradição do *blues*, de origem negra.

É filmando as contradições e as misturas, dando visibilidade para o que estava escondido e voz para quem costuma ser silenciado, que Agnès Varda faz um cinema político. Em grande parte de sua obra, ela está interessada em filmar pessoas comuns e suas singularidades. Desse modo, escapa de clichês e este-

reótipos, ao mesmo tempo em que revela as desigualdades, as diferenças e a opressão que é produzida pela violência policial na Califórnia, ou pela indiferença dos europeus para com a situação dos exilados gregos. Esses corpos reprimidos fazem a revolução e dançam ao ritmo da salsa em Cuba ou resistem com seus cabelos *black power* e seus punhos cerrados em Oakland. De toda maneira, são sempre os outros (pessoas e lugares) a fonte de inspiração de Agnès Varda. O olhar curioso e afetivo, além do modo de se relacionar com o que filma, constituem a grande força do seu cinema.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Sérgio C. Cuba como Agnès Varda a viu. *Público*, 22 out. 2015.
- BÉNÉZET, Delphine. *The cinema of Agnes Varda: resistance and eclecticism*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2014.
- CONWAY, Conway. *Agnes Varda*. Champaign: University of Illinois Press, 2015.
- _____. The new wave in the museum: Varda, Godard, and the multi-media installation. *Contemporary French Civilization*, v. 32, issue 2, p. 195-217, July 2008.
- FIANT, Antony; HAMERY, Roxane; Thouvenel, Eric. *Agnes Varda: le cinéma et au-delà*. Nouvelle édition (em ligne). Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2009.
- KLINE, Jefferson (editor of compilation). *Interviews (Agnes Varda)*. Jackson: University Press of Mississippi, 2014.
- LAYERLE, Sébastien. *Caméras en lutte en mai 68*. Paris: Nouveau Monde éditions, 2008.
- _____. Les murmures du monde. *CinémAction*, n. 110, Le cinéma militant reprend le travail, 2004.
- LINS, Consuelo. O ensaio no documentário e a questão da narração em off. In: FILHO, João Freire; HERSCHMANN, Micael (org.). *Novos rumos da cultura da mídia: indústrias, produtos, audiências*. Rio de Janeiro: Mauad, 2007. p. 143-157.