



ARTIGOS – ARTICLES

O contracinema feminista de Agnès Varda: imagens do desnudamento na reinvenção do amor¹

Fernanda Albuquerque de Almeida²

Universidade de São Paulo

frnndea@gmail.com

Como citar este artigo: ALMEIDA, F. A. O contracinema feminista de Agnès Varda: imagens do desnudamento na reinvenção do amor, *Intelligere, Revista de História Intelectual*, nº17, p. 43-72. 2024. Disponível em <<http://revistas.usp.br/revistaintelligere>>. Acesso em dd/mm/aaaa.

Resumo: O texto busca caracterizar o contracinema feminista de Agnès Varda em três filmes de ficção, *Cléo das 5 às 7* (1962), *Uma canta, a outra não* (1976) e *Sem teto nem lei* (1985), a partir de uma análise interpretativa que delinea três categorias de imagens do desnudamento: literal, metafórico-existencial e cinematográfico. O cine-panfleto *Resposta das mulheres: nosso corpo, nosso sexo* (1975) sintetiza a proposta comum aos longas e lança luz sobre seu objetivo: a reinvenção do amor. Trata-se de um exercício de análise fílmica e interpretação filosófica, em diálogo com estudos em história, teoria e crítica do cinema, que busca caracterizar uma forma particular de contracinema feminista.

Palavras-chave: Agnès Varda. Contracinema feminista. Imagens do desnudamento. Resposta das mulheres. Amor.

Agnès Varda's feminist counter-cinema: images of nudity in the reinvention of love

Abstract: The text aims to characterize the feminist counter-cinema of Agnès Varda in three fiction films, *Cleo from 5 to 7* (1962), *One sings, the other doesn't* (1976) and *Vagabond* (1985), based on an interpretative analysis that outlines three categories of images of nudity: literal, existential-metaphorical and cinematographic. The cine-pamphlet *Women reply: our body, our sex* (1975)

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.

² Fernanda Albuquerque de Almeida é Doutora em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo. Realizou a pesquisa de pós-doutorado “Políticas da forma: figurações do amor em Agnès Varda” no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA-USP.

summarizes the common proposal of the films and sheds light on their goal: the reinvention of love. This is an exercise in film analysis and philosophical interpretation, in dialogue with studies in history, theory and criticism of cinema, which seeks to characterize a particular form of feminist counter-cinema.

Keywords: Agnès Varda. Feminist counter-cinema. Images of nudity. Women reply. Love.

Introdução

Cléo das 5 às 7 (1962) é um drama sobre Cléo, uma bela e jovem cantora que se depara com a possibilidade de receber o diagnóstico de um câncer. Durante duas horas diegéticas de espera, acompanhamos suas ações e pensamentos, embrenhados em uma sucessão de ações e pensamentos dos outros com os quais encontra, tais como a assistente Angèle, o compositor Bob, a amiga Dorothee, seu namorado Raoul e o soldado Antoine. Nesta breve jornada angustiada pelas ruas de Paris, Cléo passa a se perceber de modo distinto, não mais apenas como objeto do olhar alheio, mas também como sujeito que olha para si mesma e para os outros.

Uma canta, a outra não (1976) é um melodrama musical sobre as amigas Pomme e Suzanne. Observamos suas jornadas pessoais em uma espécie de *Bildungsroman* feminino permeado por temas feministas, tais como o direito ao próprio corpo, o acesso a métodos contraceptivos e ao aborto legal. Muitas vezes, esses temas são trabalhados da forma mais inusitada: números musicais que despontam aqui e acolá, sobretudo como parte das turnês que Pomme realiza com o grupo Orchidée. Pomme canta, Suzanne não. Apesar das diferenças sintetizadas no título do filme, sua amizade permanece ao longo dos anos em que cada uma amadurece ao lidar com problemas, alguns específicos, pois vinculados às suas vidas particulares, outros compartilhados, já que ambas são mulheres vivendo em uma sociedade patriarcal.

Sem teto, nem lei (1985) é um *road movie* sobre Mona, uma sem teto que vaga por regiões do sul da França durante o inverno. O longa é um *flashback*, que parte da constatação da sua morte – ela é encontrada congelada por um catador no campo – e consiste em uma investigação dos seus últimos passos a partir dos

depoimentos daqueles com os quais encontrou. Esses depoimentos revelam mais da personalidade de quem testemunha do que de Mona, produzindo uma espécie de retrato impossível da enigmática protagonista.

Esses três filmes, realizados ao longo de pouco mais de vinte anos, são muito distintos entre si em sua forma. Ao mesmo tempo, compartilham investigações sobre a visibilidade, especialmente feminina, e o fato de suas protagonistas enfrentarem problemas pessoais e sociais vinculados às suas existências como mulheres. O teor político se imprime em caminhadas ou trajetórias, nas quais as personagens se transformam na relação com os outros.

É no encontro com a alteridade que a dimensão feminista do cinema de Agnès Varda (1928-2019) se constitui, não apenas em suas ficções, mas também em seus documentários e filmes ensaios. Em uma famosa passagem na introdução da autobiografia filmada *As praias de Agnès* (2008), não à toa, a cineasta afirma que é uma “velhinha roliça e tagarela” que fala sobre sua vida, mas que são os outros que a intrigam, motivam, interpelam, desconcertam e apaixonam³.

Este caráter dialógico é fundamental para a compreensão do contracinema feminista cujos traços gerais pretendo delinear a partir de uma análise interpretativa dos filmes apresentados. A noção de contracinema remete às formulações inaugurais de Laura Mulvey (1975) acerca do prazer visual no cinema narrativo. Para a autora, um cinema de vanguarda estética e política só pode existir enquanto contraponto ao modelo hegemônico do cinema narrativo, que interliga o prazer erótico do cinema à imagem fetichizada da mulher. Um cinema feminista é então necessariamente contracinema, ao produzir

³ Em uma aproximação de certos filmes de Chantal Akerman e Naomi Kawase, Roberta Veiga caracteriza o “contracinema ensaio de mulher” de Agnès Varda nos seguintes termos: “O chamado é duplo: a busca de si pela imagem (o outro) e a da imagem através de si. É tanto colocar a subjetividade em obra pela imagem quanto colocar a imagem em obra pela subjetividade. O resultado desse processo que as move no cinema é uma escrita de si que, como diria Judith Butler (2015, p. 20-34), tem consciência de sua gênese como fundada na interpelação do outro.” (VEIGA, 2019a, p. 338) Segundo a autora, três atributos compartilhados pelas cineastas são: 1. O pessoal é político; 2. Um lugar e um cinema de mulheres é construído; 3. Há um gesto do ensaio criador de (inter)subjetividades femininas. Aproximo-me de Veiga na ideia de que o contracinema feminista de Varda se estabelece a partir da relação com o outro, mas me distancio da autora em sua busca por constituir um campo específico do contracinema de mulheres a partir da eleição do cinema ensaio como domínio de atuação privilegiado de “escrita de si” por seu lugar “ambíguo e oscilante” (VEIGA, 2019a, p. 346).

distanciamento textual ou, em outros termos, o desnudamento dos mecanismos por meio dos quais determinados clichês são construídos e disseminados, especialmente no que se refere às imagens de mulheres cujo objetivo seria ocasionar o prazer masculino, tanto dos personagens quanto do público.

Os filmes aqui selecionados não apenas desconstroem esses clichês como também constroem outras visualidades de mulheres e de relações entre mulheres e entre homens e mulheres. As personagens aparecem muitas vezes nuas, mas, diferentemente do que ocorre no paradigma criticado por Mulvey, esta nudez literal não pretende agradar os sentidos masculinos e sim afirmar o desejo das próprias mulheres. Corpos despídos, tanto femininos quanto masculinos, são elementos recorrentes e tratados de maneira similar em filmes da diretora. A título de exemplo, *Amor dos leões* (1969) poderia ser brevemente rememorado. Nele, personagens da contracultura estadunidense – a atriz Viva, musa de Andy Warhol, e os criadores do musical *Hair: The American Tribal Love-Rock Musical* James Rado e Gerome Ragni – aparecem nus sem que haja qualquer tipo de distinção em termos hierárquicos. Sua nudez é literal, mas também metafórico-existencial, na medida em que participam de um modo de vida no qual os relacionamentos não contemplam qualquer escala de valores em relação ao gênero.

Esta forma de expor corpos nus não implica extinguir toda carga de erotismo dos filmes, mas apenas aquela vinculada ao tipo de cinema que Mulvey criticou. Eros está presente como amor ou abertura à alteridade, a partir da qual se torna possível reinventar relações íntimas e sociais. Sem essa abertura, cai-se, como afirma Byung-Chul Han (2018, p. 80), em autoerotismo, autoafeição, pornografia que visa apenas saciar o ego, em detrimento do toque e do encontro com o outro.

A proposta geral do contracinema feminista de Agnès Varda, delineada a partir desta análise interpretativa de *Cléo das 5 às 7*, *Uma canta, a outra não* e *Sem teto nem lei*, pode ser sintetizada no cine-panfleto *Resposta das mulheres: nosso corpo, nosso sexo* (1975). Feito apenas um ano antes de *Uma canta, a outra não*, este curta reúne os temas trabalhados nesses longas e reitera as três categorias de imagens do desnudamento aqui esboçadas. Os desnudamentos cinematográfico, literal e metafórico-existencial participam, assim, da constituição de uma proposta

particular de contracinema feminista, que tem como objetivo final a própria reinvenção do amor.

Imagens do desnudamento em *Cléo das 5 às 7*

Na passagem dos anos 1950 para 1960, houve um novo espírito evidente em toda uma geração jovem da população francesa, que foi captado e sintetizado por Françoise Giroud, jornalista do semanário liberal de esquerda *L'Express*, com o termo *Nouvelle Vague*. Cineastas participaram dessa movimentação, e mais de cem fizeram sua estreia entre 1958 e 1961. Em um uso específico, tal concepção passou a se referir aos diretores que iniciaram como críticos da revista *Cahiers du cinéma*, como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Éric Rohmer e Jacques Rivette. Tratava-se da primeira geração de cineastas franceses verdadeiramente “educados em cinema”.

Atribui-se aos críticos da *Cahiers du cinéma* a formação da prática cinematográfica da *Nouvelle Vague* em torno de três concepções teóricas. A primeira é a escrita. Em *Nascimento de uma nova vanguarda: a caméra-stylo* (1948), Alexandre Astruc propõe uma nova teoria da autoria cinematográfica enraizada na noção de câmera-caneta. Esta concepção permite compreender o cinema como meio de expressão do pensamento, tão flexível e sutil como a linguagem escrita, apta a colocar pessoas ou objetos em relação. A segunda é o autorismo, delineado por François Truffaut em *Uma certa tendência do cinema francês* (1954) e por André Bazin em *A política dos autores* (1957)⁴. Ambos são considerados textos fundadores da “teoria do autor” associada aos críticos da *Cahiers*. Em seu artigo, Truffaut explicita as diferenças fundamentais entre os diretores submetidos aos roteiristas literatos da “tradição de qualidade”⁵, com o Yves Allégret, Jean Delannoy e Claude Autant-Lara, e cineastas autores ou “homens de cinema”, como Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance, Max Ophüls, Jacques Tati e Roger Leenhardt. Por sua vez, Bazin caracteriza a

⁴ Bazin fundou a *Cahiers du cinéma* com Lo Duca e Jacques Doniol-Valcroze em 1951.

⁵ Jean Aurenche e Pierre Bost, Jacques Sigurd, Henri Jeanson (estilo novo), Robert Scipion e Roland Laudenbach são alguns desses importantes roteiristas franceses associados à “tradição de qualidade” (TRUFFAUT, 2005, p. 258).

política dos autores, que, na síntese de Sandy Flitterman-Lewis, “consistia em encontrar uma consistência formal e temática no corpo de trabalho de um diretor individual e, assim, definir uma obra cinematográfica como uma articulação específica da sua linguagem” (FLITTERMAN-LEWIS, 1990, p. 251-252, tradução nossa). A terceira é o gênero. Ainda para Bazin, uma manifestação do que faz de um cineasta um autor e o que liga esse diretor à sua cultura é a capacidade de trabalhar dentro de um gênero. É da perspectiva do autorismo que os críticos da *Nouvelle Vague* encararam o cinema americano com ambivalência. Escreveram sobre os filmes de certos diretores de Hollywood cuja arte consumada, segundo eles, permitia-lhes produzir obras que transcendiam as limitações da produção em massa. Dentre os cineastas que trabalharam nos Estados Unidos e eram admirados pelos franceses estavam Alfred Hitchcock, Fritz Lang, John Ford, Howard Hawks, Orson Welles, Otto Preminger, Samuel Fuller, Vincente Minnelli, Nicholas Ray e Douglas Sirk.

Nos filmes da *Nouvelle Vague*, os elementos componentes do gênero são muitas vezes colocados em primeiro plano para que os espectadores possam se engajar em um processo de reflexão crítica sobre as imagens diante deles. Por essa razão, eles são frequentemente marcados por uma interação dialética entre convenções de gênero e comentários reflexivos, colocando o espectador em uma posição de nova consciência sobre os processos de produção de significado cinematográfico.

Embora não participasse do seletivo coletivo de cineastas que exerciam sua crítica na *Cahiers du cinéma* e seja até hoje deslocada para outro grupo de diretores, a Margem Esquerda (*Rive Gauche*), espécie de braço politizado à esquerda que reunia Alain Resnais e Chris Marker, Agnès Varda foi considerada precursora da *Nouvelle Vague* por conta do seu primeiro longa-metragem *La Pointe Courte* (1954) – que foi montado por Resnais.

Inspirado em *The Wild Palms* (1939), de William Faulkner, *La Pointe Courte* possui dois núcleos. No primeiro, acompanha a viagem de um casal a Pointe Courte, bairro da cidade litorânea de Sète. Nessa viagem, eles discutem problemas do seu relacionamento, a partir de inquietações que a mulher (Silvia Monfort, 1923-1991) sente em relação ao companheiro (Philippe Noiret, 1930-2006). Os personagens são interpretados por atores do *Théâtre National Populaire*

(TNP) em planos cuja fotografia reflete o distanciamento do casal. No segundo núcleo, o filme retrata o dia a dia dos moradores do bairro, que se ocupam majoritariamente da pesca para sua subsistência. Os personagens são interpretados por atores não profissionais, captados em planos que se aproximam da estética do neorrealismo italiano e do documentário. Os atores do filme, profissionais e não profissionais, eram conhecidos da cineasta, que trabalhava como fotógrafa no TNP e morou em Sète na juventude.

“Por sua concepção tão livre de qualquer contingência comercial”, André Bazin considerou *La Pointe Courte* “milagroso” (BAZIN, 1956 apud BORGES *et al.*, 2006, p. 77). Ele se distanciava do que era produzido pela “tradição de qualidade” e dialogava com o neorrealismo, mas em seus próprios termos. Tal como comenta Sandy Flitterman-Lewis (1990, p. 31), todo o trabalho de Varda pode ser visto como incorporando características tradicionalmente associadas à *Nouvelle Vague*: independência e originalidade, uma visão altamente pessoal ou autoral, uma pesquisa contínua sobre a linguagem e a sintaxe do filme e uma atenção constante às formas de organização narrativa. *Os incompreendidos* (1959), de Truffaut, e *Acosado* (1960), de Godard, filmes pioneiros da *Nouvelle Vague*, seriam realizados apenas alguns anos depois, e Varda permaneceria uma espécie de loba solitária, única “mulher de cinema” em meio a esse grupo de rapazes.

Cléo das 5 às 7 é seu segundo longa-metragem. Lançado em 1962, mostra um fragmento da vida de Cléo, que aguarda pelo resultado de um exame que pode confirmar a suspeita de um câncer. Possui uma estrutura episódica e uma divisão em capítulos, cujo ponto de vista oscila entre Cléo e os demais personagens com os quais encontra. Esses capítulos auxiliam na compreensão da autoconsciência crescente da protagonista, que passa de objeto do olhar ao sujeito que olha, como uma dramatização do visual. O filme combina uma descrição quase documental da vida cotidiana parisiense com uma iconografia da feminilidade e, como resultado, produz um reconhecimento de questões representacionais como parte do tecido social mais amplo. Assim, uma

perspectiva feminista está inserida não apenas no assunto (conteúdo), mas também nos próprios meios de representação (forma)⁶.

Por sua constituição episódica, envolvendo um misto de documentário e ficção, que abrange uma reflexão acerca da imagem da mulher no cinema, *Cléo das 5 às 7* é um exemplo do que viria a ser considerado um contracinema feminista vinte anos depois.

As linhas gerais desse tipo de cinema foram traçadas pela primeira vez por Laura Mulvey. Em seu referenciado texto *Prazer visual e cinema narrativo* (1975), a autora sugere que o prazer visual no cinema narrativo depende da representação da figura da mulher. Sua crítica ao sistema patriarcal da representação se baseia no fato de que a divisão entre ativo/olhar vs. passivo/olhado é sempre delineada em termos de posições masculinas e femininas: a masculinidade confere o poder do olhar e o controle sobre os eventos narrativos, enquanto a feminilidade consigna a mulher a uma posição de objeto de desejo. Nesse sentido, o sujeito tanto da narrativa quanto do espetáculo é masculino, enquanto que o objeto de ambos é sempre definido como feminino.

Segundo Mulvey, o cinema narrativo é constituído por um revezamento de três trajetórias articuladas da visão: da câmera ao evento profílmico; entre personagens na diegese; e do espectador à tela; que faz coincidir o controle do personagem masculino sobre o objeto feminino com o poder de visão do espectador sobre as imagens exibidas. Sua proposta é que, ao fornecer distanciamento textual, isto é, momentos que colocam em primeiro plano o processo do olhar e apontam para a natureza construída do mundo cinematográfico, o contracinema feminista pode destacar e, portanto, problematizar os mecanismos voyeurísticos e fetichistas nele envolvidos⁷.

É isso que faz Agnès Varda em *Cléo das 5 às 7*. Na síntese de Flitterman-Lewis,

⁶ Para uma análise mais detida de *Cléo das 5 às 7* e de *Sem teto nem lei*, cf. FLITTERMAN-LEWIS, 1990.

⁷ Mulvey foi criticada por sua visão polarizada dos papéis de gênero no cinema narrativo e reviu sua posição posteriormente em *Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" Inspired by *Duel in the Sun* (1946)*, texto publicado em 1981. Para mais informações acerca deste debate, cf. FLITTERMAN-LEWIS, 1990 e VEIGA, 2019b.

Ao focar em uma personagem que faz a transição de objeto a sujeito do olhar, Varda combina uma intenção feminista explícita com uma interrogação de processos textuais, pois enquanto há um esforço consciente de sua parte para explorar a imagem da mulher como uma construção social, ao mesmo tempo, o filme-texto produz uma crise na representação, pois a heroína luta pela autoria de sua própria imagem (FLITTERMAN-LEWIS, 1990, p. 38, tradução nossa).

A trajetória da protagonista participa do distanciamento textual operado no filme, que promove uma espécie de desnudamento cinematográfico, com um conjunto de estratégias como a ênfase na estrutura episódica e a mescla entre cenas documentais do cotidiano parisiense e uma iconografia particular do feminino.

Especificamente, a desmontagem do clichê da bela e jovem cantora, que passa a encarar a possibilidade de um câncer, atribui-lhe um caráter feminista singular em relação ao trabalho de seus pares. A atriz Corinne Marchand (1937) encarna uma protagonista absolutamente distinta da órfã Juliette, protagonizada por Brigitte Bardot (1934) em *E Deus criou a mulher* (1956), de Roger Vadim, filme que inaugurou uma iconografia do feminino bastante explorada. Diferentemente da volátil Juliette, que é constantemente objetificada pelos homens da vila onde mora e até mesmo agredida fisicamente por seu marido, Cléo pouco a pouco reconhece a importância de desvincular sua imagem do olhar alheio para depois disso aprender a reconhecer-se, bem como a reconhecer os outros. A transformação de objeto olhado para sujeito que olha é refletida nas relações que Cléo estabelece com os demais personagens ao longo da narrativa.

Um claro contraste pode ser percebido entre sua relação com a assistente Angèle (Dominique Davray, 1919-1998) e o namorado José (José Luis de Vilallonga, 1920-2007) na primeira parte do filme e sua relação com a amiga Dorothee (Dorothee Blanck, 1934-2016) e o soldado Antoine (Antoine Bourseiller, 1930-2013) na segunda parte. Para Angèle, Cléo é uma garota mimada e incapaz. Para José, uma espécie de boneca. Cléo se vê a partir dos seus olhares e se comporta de acordo com suas expectativas. Após um momento de virada, cena na qual ensaia uma nova canção intitulada *Sans toi* (sem você), ela finalmente encara a possibilidade do câncer se tornar uma realidade que a deixe

“só, feia e pálida” e, a partir desta aceitação, passa a ver-se e a ver os outros de outro modo⁸.

Cléo encerra o ensaio, sai para caminhar e vai ao encontro de Dorothée, uma amiga que trabalha como modelo nu, com quem partilha a notícia do possível câncer. Dorothée introduz a ideia de nudez no filme, que será retomada por Antoine. Diferentemente de Cléo, ela não receia expor seu corpo para artistas, pois não se identifica com qualquer ideia que possam ter dela. A relação de Cléo e Dorothée é de mútua admiração e amizade. Cléo se inspira na disponibilidade de Dorothée em expor-se nua literal e metaforicamente, tanto na conversa entre as duas quanto no relacionamento entre ela e seu namorado, Raoul, que, ao contrário do que José faz com Cléo, não a objetifica.

Posteriormente, conhece Antoine, homem prestes a partir para a Argélia que a acolhe neste delicado momento de espera pelo resultado do exame. Como soldado que já aceitou a possibilidade da morte decorrente de sua participação na guerra, Antoine se encontra disponível para esta fugaz mas intensa amizade que se forma entre eles. Distintamente de Dorothée, seu desnudamento não é literal, mas metafórico-existencial, e é este desnudamento que faz com que Cléo também se disponha a desnudar-se diante dele. Em uma linha interpretativa similar, Flitterman-Lewis observa:

Em última análise, a base social do auto-reconhecimento de Cléo encontra sua melhor expressão na relação que ela desenvolve com Antoine. Essa relação é estabelecida como um tipo de compartilhamento recíproco, humano e não objetificante, desconhecido para Cléo no início do relacionamento. Como a imagem fetichizada, estereotipada e convencional da beleza feminina, Cléo só conseguia se envolver com os homens em termos concomitantes a essa imagem. Mas Antoine apresenta uma modalidade diferente de relação. [Para Varda:] “Com ele Cléo pode ser ela mesma. Não é a grande paixão. É simplesmente um diálogo entre um homem e uma mulher que pode facilitar a compreensão mútua e talvez o amor” (FLITTERMAN-LEWIS, 1990, p. 278-279, tradução nossa).

É assim, portanto, que *Cléo das 5 às 7* constitui um contracinema feminista. O distanciamento textual ou desnudamento cinematográfico revela os mecanismos da construção do filme, entre a construção e desconstrução de certa

⁸ A letra de *Sans toi* foi escrita por Varda, e a música, composta por Michel Legrand (1932-2019), que também interpreta o músico Bob.

iconografia do feminino e o processo de autoconsciência da protagonista. O desnudamento literal constitui imagens de uma mulher (Dorothee) que aceita e revela seus desejos. E, finalmente, o desnudamento metafórico-existencial consiste na construção de relações recíprocas entre mulheres e entre homens e mulheres, que se disponibilizam para a amizade e para o amor.

Imagens do desnudamento em *Sem teto nem lei*

Algo análogo pode ser percebido em *Sem teto nem lei* (1985), que, assim como *Cléo das 5 às 7*, foi aclamado pela crítica feminista – Flitterman-Lewis chegou até mesmo a considerá-lo uma espécie de *remake* do primeiro pelo foco de ambos no exame da produção de imagens de mulheres, assim como na sua desconstrução (FLITTERMAN-LEWIS, 1990, p. 32). Trata-se de um *road movie* em *flashback* que investiga os dias que antecederam a morte da andarilha Mona (HAYWARD, 2000). Sua forma, contudo, difere das convenções desse gênero, pois não consiste em uma narrativa tradicional, com uma ficção pautada na causalidade linear, em uma teleologia em torno de uma fonte enunciativa singular (protagonista). Ao contrário, *Sem teto nem lei* é estruturado por uma narração episódica não linear, fragmentada no tempo e no espaço, em diálogo com os depoimentos realizados por aqueles que encontraram Mona antes de seu falecimento. Além dos depoimentos, há também uma história paralela que pouco a pouco estabelece a conexão entre personagens a princípio distantes.

O filme possui uma abertura, acompanhada pela música-tema composta por Joanna Bruzdowicz (1943-2021), na qual um catador campestre acha o corpo desfalecido de Mona. Essa música retornará em doze planos-sequência em *travelling* da direita para a esquerda que acompanham caminhadas da protagonista e traçam seu progresso de uma andarilha triunfante a uma sem teto faminta, suja e congelada.

Compreenderemos sua trajetória a partir dos testemunhos proferidos por atores profissionais e não profissionais, captados de formas diversas, os quais, por esse motivo, embaralham as impressões que extraímos de documentários e ficções. Há depoimentos captados em primeiro plano com endereçamento indireto, como conversas entre personagens na diegese; outros

captados em primeiro plano com endereçamento direto, como testemunhos documentais, que operam a quebra da quarta parede nas ficções; e ainda outros captados em primeiro plano com endereçamento direto modificado, caracterizado por um formato fronteiro dos dois primeiros, em que o personagem fornece seu testemunho em uma conversa com outro personagem na diegese, cujo corpo aparece apenas parcialmente na tela, dando a impressão de um duplo endereçamento, ao mesmo tempo para esse personagem e para o espectador.

O mosaico de testemunhos irregulares combinado com a ausência de qualquer explicação proferida por Mona compõe um “retrato impossível” da personagem. Não há qualquer aprofundamento psicológico em relação à protagonista interpretada por Sandrine Bonnaire (1967), o que impossibilita a identificação do espectador e mantém uma distância crítica que promove um constante exercício de questionamento. Assim, ao invés de acessarmos a verdade de Mona, somos provocados diante da integração de implausibilidades narrativas produzidas pela contradição entre os depoimentos e entre eles e as imagens da reconstituição fictícia do seu percurso.

No final das contas, o filme não é sobre Mona, mas sobre o “efeito Mona”, isto é, sobre o que a protagonista sem teto nem lei ocasiona nos demais personagens com os quais encontra e nos espectadores. Varda queria que estes a definissem *vis-à-vis*. Por exemplo, explica: “Você daria uma carona para ela? Você a deixaria dormir no seu carro? Você lhe daria dinheiro?”. Para a diretora, “não é a pergunta, mas o perguntar-se que importa” (VARDA apud FLITTERMAN-LEWIS, 1990, p. 221).

Todos os recursos empregados para gerar esse processo reflexivo diante das imagens constituem-no como um exemplar do contracinema feminista, pois desnudam processos por meio dos quais o filme é construído e, ao fazer isso, trazem à superfície problemas sociais implicados na formação e interpretação de imagens de mulheres.

Para a vasta maioria das mulheres que encontram Mona, o que se destaca é sua liberdade, a qual será posta em questão em momentos de desamparo, quando sente fome ou frio, e no seu encontro com homens que majoritariamente tendem a controlá-la ou objetificá-la e até mesmo a violentá-

la. No entanto, o filme não é feito exclusivamente de maus encontros. Assim como em *Cléo*, outras relações entre mulheres e entre homens e mulheres são vislumbradas no encontro de Mona com Madame Landier (Macha Méril, 1940) e com Assoun (o ator não profissional Setti Ramdane).

Madame Landier é uma professora universitária que acolhe provisoriamente Mona, apesar do seu fedor e antipatia iniciais. Pouco a pouco, Mona passa a se sentir à vontade com ela, e ambas estabelecem uma relação de amizade ao ponto da protagonista revelar poucas informações sobre seu passado como secretária. Madame Landier se dispõe a estar com Mona e expõe-se em sua nudez no filme, ao fornecer seu depoimento durante o banho, enquanto conversa ao telefone com outra pessoa. A nudez literal não é aqui tematizada, como ocorre em *Cléo das 5 às 7* em relação à Dorothée, mas subjaz uma proposta geral de promoção de um olhar não fetichizado diante do corpo feminino nu. A erótica voyeurista e fetichista da mulher, criticada por Laura Mulvey, é substituída no filme por uma “erótica dispersa do olhar” (FLITTERMAN-LEWIS, 1990, p. 243), especialmente vinculada às belas paisagens que Mona atravessa nos doze planos-sequência em *travelling* da direita para a esquerda com a música-tema de Bruzdowicz. Passados alguns dias de convívio entre Mona e Landier, esta se despede daquela, que reage com ironia e agressividade diante do ato de rejeição.

Por sua vez, Assoun é um trabalhador do campo tunisiano, responsável pela poda de vinhedos no inverno, com o qual Mona estabelece contato ao pedir-lhe água. Ao saber que ela mora na rua, Assoun a convida para ajudá-lo em seu trabalho e lhe propõe abrigo em sua casa, uma humilde moradia compartilhada pelos trabalhadores do vinhedo, imigrantes marroquinos que, durante as férias, viajam para visitar suas famílias. Mona passa calmos dias ao seu lado. Eles vagam, trabalham e realizam refeições juntos. Tudo parece perfeito até o momento em que os demais trabalhadores retornam e exigem a saída de Mona por “razões culturais e religiosas” (VARDA, 1998, p. 173). Sem opção, Assoun se despede dela, e Mona mais uma vez reage com raiva diante da rejeição. O personagem aparece posteriormente no filme em um silencioso depoimento (que é ao mesmo tempo um retrato) frontal em primeiro plano, revelando uma triste saudade. Ele cheira o lenço vermelho deixado para trás por Mona e logo

depois nos interpela diretamente com o olhar. Essa ação corresponde a um importante gesto no filme, pois, diferentemente dos demais personagens que se incomodam com o fedor de Mona, Assoun lhe demonstra ternura. Seus sentimentos são correspondidos por ela, que, questionada pela dona da pensão acerca de sua relação com Assoun, um homem “sujo”, responde afirmando-lhe que seus olhos são bondosos.

É possível compreender a relação de Madame Landier e Assoun com Mona em analogia com a relação de Dorothée e Antoine com Cléo. Em ambos os casos, esses relacionamentos representam outras formas de relação entre mulheres e entre homens e mulheres, distintas dos clichês de objetificação. É isso que compõe o desnudamento metafórico-existencial: essas trocas são possíveis apenas à medida que um se expõe para o outro reciprocamente e em sua fragilidade.

Tendo isso em vista, não parece coincidência o fato de ambos os filmes tematizarem a finitude. Em *Cléo*, a morte é uma possibilidade. Sempre à espreita, é anunciada pelo câncer e pela guerra. Em *Sem teto*, é uma certeza. Mona faleceu, e o filme consiste em uma investigação de seus últimos passos, visando esclarecer as razões do óbito. No primeiro, a angústia diante da finitude leva Cléo a rever sua relação consigo e com outros, para então abrir-se a novas perspectivas e acontecimentos. No segundo, o fechamento de Mona em si mesma a leva ao triste destino temido por Cléo. Ela morre “só, feia e pálida”. Assim, *sans toit* (sem teto) torna-se sinônimo de *sans toi* (sem você) (SERCEAU, 2009). Varda destaca deste modo o caráter dialógico da existência. Nesse sentido, as caminhadas de Cléo e de Mona delineiam trajetórias inversas. Cléo se abre para o encontro com o outro. Mona se fecha.

Imagens do desnudamento em *Uma canta, a outra não*

Este caráter dialógico também é ressaltado em *Uma canta, a outra não* (1976). O filme é sobre a amizade entre Pomme (Pauline) e Suzanne, jovens conhecidas desde a época do colégio que se aproximam quando a primeira auxilia a segunda em um momento de precisão. Aos vinte e dois anos, Suzanne (Thérèse Liotard, 1946) se descobre grávida pela terceira vez e se vê

impossibilitada de cuidar de mais uma criança. O pai de seus filhos, Jérôme (Robert Dadiès), com dificuldades financeiras e casado com outra mulher que não lhe concede o divórcio, pouco a ajuda. Em vista disso, Pomme (Valérie Mairesse, 1954) providencia o dinheiro necessário para que Suzanne realize um aborto seguro na Suíça, já que naquela época o procedimento era ilegal na França. Este acontecimento serve de estopim para que uma amizade entre as duas se estabeleça e se desenvolva ao longo de anos em que ambas seguirão separadas em suas jornadas.

Jérôme se suicida, e Suzanne volta para a casa de seus pais em uma humilde área rural da França. Eles a recebem com seus filhos a contragosto, e pouco a pouco ela consegue melhorar sua condição financeira trabalhando. Em uma trajetória bastante distinta, Pomme sai da casa de seus pais aos dezessete anos para seguir sua inclinação artística como atriz e cantora.

Dez anos depois, Suzanne e Pomme se reencontram em um protesto contra a condenação de uma mulher que realizou um aborto – trata-se de uma remissão ao famoso julgamento de Bobigny, que ajudou a descriminalizar o procedimento na França em 1972; Gisèle Halimi, advogada de defesa do caso, inclusive participa do filme atuando como ela mesma em uma cena na qual solicita que os policiais liberem o público para o pronunciamento da sentença⁹. Neste momento, Suzanne trabalha em uma clínica de planejamento familiar, goza de autonomia financeira e vive tranquilamente com seus dois filhos adolescentes – Marie e Mathieu. Por sua vez, Pomme se dedica às artes e namora Darius (Ali Raffi, 1939), um iraniano que conhece em uma viagem a Amsterdã

⁹ O seguinte comentário de Varda elucidava os transbordamentos de eventos factuais em sua ficção: “Estou lidando com imagens, imagens de mulheres, e concebo o filme como uma pintura com pano de fundo e primeiro plano. Em primeiro plano estão as figuras das duas mulheres, enquanto que o pano de fundo é um documentário muito especial e específico sobre as leis e instituições relativas aos direitos das mulheres na França entre 1962 e 1976. Em 1962, [...] o aborto era muito difícil, era ilegal, mas, se você tivesse dinheiro, poderia ir à Suíça. Caso contrário, era muito perigoso. Um homem não poderia reconhecer uma criança se ele e a mãe não fossem casados. Depois de muitas lutas, nas quais trabalhei – o manifesto sobre o aborto, as manifestações, os julgamentos –, finalmente, em 1972, uma garota foi absolvida de acusações criminais após ter feito um aborto, e agora algumas leis foram alteradas. O aborto atualmente é possível, a pílula está disponível e assim por diante” (VARDA apud KLINE, 2018, p. 95, tradução nossa). Ao mencionar o “manifesto sobre o aborto”, Varda se refere à declaração publicada em 5 de abril de 1971 no número 334 da revista *Le Nouvel Observateur* e assinada por 343 mulheres, dentre as quais estavam figuras como ela e a filósofa Simone de Beauvoir, que afirmavam já terem feito abortos. O objetivo da iniciativa era estimular o debate público sobre a legalização do procedimento na França.

na qual realiza um aborto. Este reencontro marca uma espécie de momento de virada, no qual o primeiro arco melodramático do filme é finalizado e ele passa a constituir um musical mais dinâmico. A primeira parte, mais melancólica, possui trinta minutos de duração; enquanto que a segunda parte, mais vívida, corresponde à uma hora e meia.

O reencontro das amigas acontece quando Suzanne reconhece Pomme, que se destaca da multidão em protesto ao cantar *Meu corpo é meu* (*Mon corps est à moi*). Composta por Varda, a letra diz:

Não é mais o papai (*Ce n'est pas plus papa*)
seja o papa ou o rei (*Que le Pape ou le roi*)
o juiz ou o doutor (*Le juge ou le docteur*)
ou o legislador (*Ou le législateur*)
que farão as leis para mim (*Qui me feront la loi*)
Biologia não é destino (*Biologie n'est pas destin*)
e a voz do papai não vale mais nada (*Et la voix de papa ne vaut plus rien*)

Meu corpo é meu (*Mon corps est à moi*)
e sou eu quem sabe (*Et c'est moi qui sait*)
se eu quero ou não (*Si je veux ou pas*)
dar à luz (*Mettre bas*)
Fazer ou não fazer (*Faire en ce bas-monde*)
crianças neste mundo (*Des enfants ou pas*)
ser plana ou redonda (*Être plate ou ronde*)
a escolha é minha (*J'ai le choix*)
Meu corpo é meu (*Mon corps est à moi*)
Meu corpo é meu (*Mon corps est à moi*)

A música, composta por François Wertheimer, é breve, mas nem por isso menos importante para determinar o tom do filme. A letra é acompanhada por um instrumental alegre com um único violão e gaita. Por um lado, a canção revela a esperança das mulheres na história, que protestam pela autonomia de seus corpos; por outro, a insuficiência das leis relativas aos seus direitos (neste caso, reprodutivos). A autonomia sobre o próprio corpo é uma questão central para Varda, explicitada neste e nos demais filmes que compõem seu contracinema feminista aqui delineado. O problema está presente na investigação de Cléo por desenvolver um olhar próprio diante de si mesma, no esforço de Mona por vagar em liberdade custe o que custar, nas trajetórias pessoais de Pomme e Suzanne, e mesmo nas palavras proferidas pelo grupo de mulheres que aparece em *Resposta das mulheres*, revelando incômodos e demandas relativas à sua existência.

Daí em diante, acompanharemos suas trajetórias por meio de uma troca de correspondências e eventuais encontros. Elas serão marcadas por seus dramas pessoais e pelos números musicais de Pomme com o grupo Orchidée. O aspecto dialógico se manterá ao longo de todo filme, tematizado nas relações entre elas, delas com outros e até mesmo entre o filme e o espectador. Assim como nos dois filmes anteriormente comentados, a nudez de Suzanne e Pomme, tanto literal quanto metafórico-existencial, aparece integrada à história e se apresenta de modo distinto a depender da personalidade das protagonistas e das ocasiões em que se manifestam.

Dois exemplos possibilitam uma melhor compreensão desses pontos. Na primeira parte do filme, Jérôme pede para que Pomme pose para ele. Fotógrafo habituado a retratar mulheres, ele se depara com um incômodo enorme ao perceber que o retrato de Pomme lhe escapa. Pomme posa vestida e nua. Jérôme a fotografa de diferentes modos. Mesmo assim, ela se mantém misteriosa para ele, não em qualquer sentido sexual, mas metafórico-existencial. Diferentemente das demais mulheres por ele fotografadas (Suzanne inclusa), consideradas tristes por Pomme, ela apresenta algo desconhecido, uma alteridade da qual ele não consegue se aproximar. Em certo sentido, esta cena antecipa algo posteriormente desenvolvido em *Sem teto nem lei*, já que o retrato impossível de Mona advém da dificuldade que temos em compreendê-la a partir dos testemunhos, que revelam mais dos depoentes do que dela. Nesta cena de *Uma canta, a outra não*, vislumbramos mais de Jérôme do que de Pomme e depois entendemos que a tristeza percebida nas mulheres por ele fotografadas é uma espécie de reconhecimento de sua própria e intensa melancolia, materializada tragicamente no posterior suicídio.

O abatimento de Jérôme é anunciado desde a primeira cena do filme, que contempla a exposição de seus retratos, dentre os quais se encontra o de Suzanne, reconhecida e procurada por Pomme a partir daí. A música que a acompanha é uma melancólica composição feita também por François Wertheimer¹⁰. Embora não constitua um número musical, ela caracteriza o arco

¹⁰ Wertheimer assina outras canções compostas para o filme, cujas letras foram escritas pela própria Varda, tais como *Mon corps est à moi*, *Amsterdam-sur-eau*, *Sera-ce un garçon* e *La femme bulle*. Esta foi feita em parceria com o grupo Orchidée (Joëlle Papineau, Micou Papineau, Doudou

melodramático que compõe a primeira parte do filme. É nesta fase que Pomme e Suzanne se reencontram e se tornam amigas – uma vez mais, vale destacar, em um momento de exposição e acolhimento de fragilidades, assim como ocorre com Cléo e Mona nas trocas com Dorothée, Antoine, Madame Landier e Assoun.

Outros momentos do filme revelam um tipo distinto de relação entre nudez literal e metafórico-existencial. Tanto Suzanne quanto Pomme aparecem parcialmente nuas, assim como seus companheiros, em momentos de intimidade dos casais. Dividindo não apenas a cama, mas suas vidas, Pomme e Darius, Suzanne e Pierre Aubanel (Jean-Pierre Pellegrin), médico com quem se casa em uma fase mais madura da vida, são retratados em suas camas, em compartilhamentos recíprocos e não objetificantes – algo em certo sentido semelhante ao encontro de Cléo com Antoine e de Mona com Assoun.

À primeira vista, *Uma canta a outra não* pode ser considerado tradicional em termos de estrutura discursiva, se comparado com *Cléo das 5 às 7* e *Sem teto nem lei*. No entanto, uma análise mais cuidadosa revelará seu caráter autoral e reflexivo, especialmente nos números musicais, os quais adotam estratégias brechtianas que produzem efeitos de distanciamento/estranhamento (*Verfremdungseffekt*)¹¹.

Greffier), responsável integral por outras canções, como os temas de Suzanne e das amigas, *Je vous salue les Maries*, *Ni cocotte*, *Quand on est presque mère* e *Papa Engels*. Jacques Mercier é outro músico creditado especificamente pela canção *Bubble, bubble gum rock*.

¹¹ Para Flitterman-Lewis (1990, p. 215), os filmes de Varda sugerem questões centrais para qualquer formulação de um contracinema feminista, pois levantam a questão de como definir precisamente o “feminismo” de uma obra. Contudo, apresentam problemas ou incoerências, se considerados a partir do debate entre o essencialismo feminino e a resposta a ele formulada pela teoria feminista. “Onde a posição essencialista assume que uma natureza feminina fundamental preexiste tanto na linguagem quanto na cultura, a teoria feminista afirma que apenas uma análise sustentada nas construções de gênero – um questionamento de sua produção e representação no discurso – pode levar a uma compreensão da especificidade feminina (não da essência). Logicamente, um filme que subscreve a posição essencialista colocará suas imagens como, de alguma forma, transmitindo a “verdade” de mulheres reais, enquanto a teoria feminista do cinema necessariamente postula que essa “verdade” é (sempre já) produzida em e por discursivos complexos e práticas culturais. Quando os filmes de Varda são vistos em termos desses argumentos, surge uma contradição básica: enquanto *Uma canta, a outra não* expressa um conteúdo assertivamente feminista por meio de meios cinematográficos bastante tradicionais, [*Cléo das 5 às 7* (1962), *As duas faces da felicidade* (1965) e *Sem teto nem lei* (1985)] [...] fazem a crítica e a análise da linguagem cinematográfica uma parte fundamental de suas estruturas discursivas e, assim, desafiam noções essencialistas de uma natureza feminina preexistente” (FLITTERMAN-LEWIS, 1990, p. 216, tradução nossa). Quase vinte anos depois dessas formulações, Rebecca DeRoo desenvolve o argumento de Flitterman-Lewis com concordâncias, em relação ao filme *As duas faces da felicidade* (1965), e discordâncias, em relação ao trabalho com

De princípio, o filme desloca um importante clichê dos melodramas e dos musicais. A lógica sentimental do encontro, desencontro e reencontro feliz do casal heterossexual é substituída pela história da amizade entre duas mulheres que permanece com um final aberto. Não há julgamentos morais, mas investigações contínuas de formas de viver. Além disso, ao invés de típicos números musicais que oferecem momentos de identificação por meio de entretenimento e escapismo, os números musicais protagonizados por Pomme tematizam polêmicas pautas feministas, como o acesso ao aborto seguro e legal, a gravidez consciente e desejada, e a desigual distribuição do trabalho doméstico entre homens e mulheres. A suave e cômica forma dos musicais contrasta com a aspereza e a seriedade dos assuntos, produzindo estranhamento no espectador¹².

Três números musicais são analisados por Rebecca DeRoo (2018a) a partir do ensaio *O Teatro Moderno é o Teatro Épico*, de Bertold Brecht¹³. O primeiro, *Amsterdã sobre o mar* (*Amsterdam-sur-eau*), compõe a viagem que Pomme faz para a realização de um aborto, na qual conhece Darius. A sequência consiste em uma espécie de lembrança do trauma pela personagem, que cria uma narração imaginária por meio da qual contaria o que ocorreu a Suzanne. Certo tom idealizador das imagens clichês de uma viagem romântica pelos canais de Amsterdã, reforçado por uma letra lúdica e ritmada, contrasta com imagens da clínica e das mulheres abatidas, que revelam a gravidade da situação, acompanhadas por uma música lenta e com momentos marcados por tons graves. Imagem, palavra e música competem e não permitem uma visão única e resoluta da situação. Isso produz um deslocamento do foco da identificação emocional com a personagem para a reflexão sobre a realidade social das mulheres que saíam da França para realizar abortos seguros e legais¹⁴.

a estrutura discursiva de *Uma canta a outra não*. Subscrevo a posição de DeRoo e busco desenvolver uma relação entre ambas as autoras ao delinear os traços do contracinema feminista de ficção de Agnès Varda. Acerca de *As duas faces da felicidade* (1965), conferir o estudo de DeRoo “*Filmic and feminist strategies: questioning ideals of happiness in Le Bonheur*” (2018b).

¹² Para mais informações sobre as convenções do gênero musical, cf. ALTMAN, 1989.

¹³ Sugiro a conferência do estudo de DeRoo (2018a) para uma análise pormenorizada desses números musicais, incluindo a reprodução das letras escritas por Varda. Como esse trabalho já foi realizado pela autora, neste texto farei uma descrição sintética, tendo em vista o objetivo geral de caracterização do contracinema feminista de Varda a partir das imagens do desnudamento.

¹⁴ DeRoo (2018, p. 77) explica que os abortos em Amsterdã podiam ser realizados sob os auspícios do Movimento pela Legalização do Aborto e da Contracepção, do qual Varda

O segundo, *A mulher bolha* (*La femme bulle*), consiste em um mix de apresentações de Pomme com o grupo Orchidée, que propõem uma reflexão acerca da gravidez consciente e desejada. O caráter de dispositivo das apresentações é ressaltado, ao mostrar os elementos e recursos que constroem a *mise-en-scène* teatral. Assim, em um afastamento do gênero musical, vemos os ajudantes de palco e a interação entre as artistas e o público. Em uma dessas interações, uma mulher na plateia interrompe a canção de Pomme com uma pergunta, que lhe é respondida. Desta forma, o filme insere visões diversas e até contrárias sobre o mesmo assunto, fomentando o debate acerca da escolha pela gravidez e pela maternidade. Ademais, a audiência é composta por atores não profissionais, e suas reações são incluídas na sequência, provocando os espectadores a pensar sobre seu próprio papel em relação ao filme.

O terceiro e último número musical analisado por DeRoo é *Papa Engels*. Consiste em um breve esquete que fornece o arcabouço político e teórico para a compreensão das situações que as protagonistas enfrentam na narrativa. *Tempos Modernos* (1936) de Charles Chaplin é rememorado em uma paródia que ressalta a desequilibrada divisão do trabalho doméstico entre homens e mulheres. Pomme e um membro temporário da trupe Orchidée (protagonizado pelo compositor e músico François Wertheimer, 1947) interpretam dois trabalhadores. Na linha de montagem, ambos desempenham funções análogas. Quando voltam para casa, o homem descansa, e à mulher cabe realizar as tarefas de cuidado do lar e dos filhos¹⁵. É por isso que, em uma letra irônica e bem-humorada, as integrantes do grupo Orchidée cantam que, “como já dizia Friedrich Engels, na família de hoje em dia, o homem é o burguês, e a mulher é a proletária”. Esta sátira fornece comentários sobre a narrativa fílmica, ilustrando as responsabilidades domésticas esperadas que Pomme e Suzanne assumam.

participou. Ao invocar o grupo dentro do filme, a cineasta torna visível essa organização feminista, que buscava mudar o sistema legal francês em relação ao oferecimento do aborto, seguro e legal, às mulheres.

¹⁵ DeRoo (2018, p. 79, tradução nossa) esclarece que: “O cenário diante do qual a produção de mímica dos performers empresta seu ícone é uma fábrica de cartazes de ativistas que circulou por toda a França em maio e junho de 1968 para protestar contra a opressão dos trabalhadores sob o capitalismo, sinalizando imediatamente esse contexto político. Varda amplia as questões levantadas pelas ativistas de 68 com uma crítica feminista ao trabalho doméstico, participando dos esforços do Movimento de liberação das mulheres (*Mouvement de libération des femmes*), para chamar a atenção para a divisão de gênero do trabalho doméstico não remunerado.”

Ainda, o esquete é especialmente relevante se pensado em relação ao papel desempenhado pelas mulheres no melodrama. Segundo Jean-Marie Thomasseau:

No melodrama clássico, a mulher é a encarnação das virtudes domésticas. Da sanfoneira Fanchon até Jeanne Fortier desenha-se, ao longo do século dezenove, um retrato da mulher exemplar suportando, com toda a coragem, ultrajes e afrontas. A heroína do melodrama é a esposa, mas é sobretudo a mãe que algo ou alguém separa de seus filhos. Belas, bondosas, sensíveis, com uma inesgotável aptidão para sofrer e para chorar, elas sofrem uma dupla submissão, filial e conjugal, e as consequências de atos irreparáveis: maldições paternas, violações, casamentos secretos... Em geral elas superam os homens em devotamento e generosidade [...] e é apenas em 1815 que começarão a aparecer as paixões devastadoras e os adultérios femininos (THOMASSEAU, 2005, p. 42-43).

As considerações de Thomasseau acerca do melodrama clássico teatral permitem uma melhor compreensão da articulação realizada em *Uma canta, a outra não* entre o melodrama e o musical no cinema. Tal como comentado por DeRoo (2018, p. 71), a relação entre esses gêneros considerada incongruente pela crítica na verdade consiste em uma qualidade vinculada ao efeito de estranhamento que a cineasta buscava ocasionar nos espectadores.

Os números musicais analisados pela autora, assim como *Meu corpo é meu*, que ela curiosamente não comenta em seu estudo, demonstram que, como ocorre em *Cléo das 5 às 7* e em *Sem teto nem lei*, há um notável trabalho com a estrutura discursiva em *Uma canta, a outra não*. Especificamente, Varda desnuda convenções do melodrama e do musical, gêneros tradicionalmente considerados mais aptos a atrair o público feminino, com quem queria dialogar. Ao invés de sentimentalismo e foco no romance heterossexual, *Uma canta, a outra não* envolve criticamente o espectador por meio da apresentação da vida de duas amigas, que revelam diferentes modos de vida, e de estratégias discursivas que produzem estranhamento, propiciando a reflexão acerca dos problemas que enfrentam especificamente por serem mulheres.

Suzanne e Pomme são, ao mesmo tempo, semelhantes e distintas. Semelhantes em suas existências, marcadas por experiências análogas relativas aos seus corpos e possibilidades de atuação no mundo, em relacionamentos íntimos e ações públicas. Distintas em suas personalidades e trajetórias pessoais.

Não à toa, o título sintetiza essa dialética, também produzida entre as protagonistas Cléo e Mona: uma canta, a outra não. Diante dessas diferenças entre as personagens dos três filmes analisados, Varda não propõe uma resolução, julgamento moral ou escala de valores. Pelo contrário, ressalta múltiplas formas de existência, proposta esclarecida e sintetizada no cinepanfleto que antecedeu seu melodrama musical.

Imagens do desnudamento em Resposta das mulheres: nosso corpo, nosso sexo

Resposta das mulheres: nosso corpo, nosso sexo (1975) é um cinepanfleto de apenas oito minutos, constituído como uma resposta à pergunta “O que significa ser mulher?” (Qu’est-ce qu’être femme?), feita por Sylvie Genevoix e Michel Honorin para Agnès Varda, Coline Serreau e Nina Companeez, relativa ao programa de televisão F comme Femmes (algo como “M de mulheres”) do canal Antenne 2 (VARDA, 1998, p. 113, 252). Ele possui uma estrutura episódica que, em cinco atos, delinea as provocações que guiam a reflexão proposta. Os episódios iniciam com placas transparentes, seguradas por mulheres que protagonizam o filme e que parecem atrizes não profissionais, nas quais é possível ler os títulos escritos em branco. Essa forma de apresentação complementa as aparentes claquetes que, entre uma fala e outra, desnudam as marcas da manufatura do filme.

Seu início e alguns momentos intermediários são marcados por uma canção cantarolada por Varda, que, embora não conste nos créditos, remete à fuga em dó menor do primeiro livro de O cravo bem temperado (Das wohltemperierte Klavier, BWV 846-893), de Johann Sebastian Bach. O cravo bem temperado é uma coleção de prelúdios e fugas para teclado que possui duas partes. A primeira foi finalizada em 1722, e a segunda, em cerca de 1740. Cada parte possui vinte e quatro prelúdios e fugas, um prelúdio e uma fuga em cada uma das doze tonalidades maiores e menores. Tal como esclarecem Donald J. Grout e Claude V. Palisca (2001, p. 445): “As fugas, maravilhosamente variadas nos temas, na textura, na forma e no tratamento, constituem um verdadeiro compêndio de todas as possibilidades de escrita fugada e monotemática.” A

alusão a um trecho desta coleção pode sugerir que as tonalidades variadas em Bach correspondem às distintas respostas acerca da questão que guia o cinepanfleto. Assim como não há um único tom em *O cravo bem temperado*, não há uma única mulher, mas diferentes configurações possíveis, cujas qualidades serão atribuídas na relação com as demais. Varda não faz exatamente um compêndio de todas as possibilidades de ser mulher, mas sugere diferentes formas de existência.¹⁶

O primeiro ato propõe já no título a questão “O que é ser mulher?”. A resposta é esboçada pela sugestão de que ser mulher significa ter um corpo de mulher. Imagens de diferentes mulheres são colocadas em paralelo – desde uma bebê nua, passando por uma jovem loira também despida, até retratos em primeiro plano de mulheres de diferentes idades. O que pode parecer uma definição essencialista à primeira vista na verdade consiste em um manifesto contra a objetificação do corpo feminino, que depende da sua fragmentação em partes mais ou menos fetichizadas.

Os atos seguintes prosseguem a elaboração da resposta à pergunta feita pelo canal de televisão. O segundo se chama “A mulher”. Nele, a jovem loira reaparece listando qualidades geralmente atribuídas às mulheres, como se fosse possível considerá-las todas iguais, divididas entre a adequação e a inadequação a determinados parâmetros. Enquanto fala, ela se dirige diretamente para o espectador e vai ao encontro de um grupo de mulheres, que igualmente olham para a câmera. Juntas, elas riem dessa suposição.

O terceiro ato complementa o segundo. Desde o título, “As mulheres”, trabalha a impossibilidade de formular uma única resposta à questão, substituindo a forma singular do substantivo pela plural. Neste momento, dois elementos são adicionados. Um grupo de três jovens, duas crianças, uma menina e um menino, e uma adolescente, e um grupo maior de homens de diferentes idades. Estes, assim como as mulheres e mesmo as crianças, não são tratados como personagens particulares, mas enunciações coletivas que sugerem certas

¹⁶ Claudia Gorbman (2008, p. 1) considera Varda uma amante da música (“*mélomane*”) que a inclui como parte de sua visão autoral e muitas vezes como elemento estrutural dos filmes. Apesar de não constar nos créditos, a remissão a Bach é coerente com o uso que a cineasta faz do repertório da música clássica em sua filmografia. Acerca deste tema, cf. ALVIM, 2017.

formas de compreender o mundo – o mesmo vale para uma voz over masculina que interpela as mulheres no último ato. Neste caso, a tradicional “voz de Deus” dos documentários remete aqui à própria sociedade patriarcal. O grupo de homens interpela as mulheres, que lhe devolvem o olhar e a palavra, com a exposição de suas demandas. A adolescente no grupo de jovens sugere novas formulações para o futuro, ao endereçar-se diretamente para o espectador e repetir algumas vezes que “Agora isso irá mudar” (*Maintenant ça va changer*).

O quarto e penúltimo ato se chama “Todas as mulheres querem ser mães?”. É constituído pela contraposição de visões e desejos divergentes em relação à maternidade. Algumas mulheres querem ser mães, outras não. Algumas posam nuas, outras não. Uma mulher grávida fala, despida e sorridente, que se sente plena e desejável. A nudez feminina não é apresentada aqui de forma fetichista, mas como reflexo do desejo da própria mulher, que pode, mas não precisa, estender-se à gravidez e à maternidade¹⁷.

O quinto e último ato encerra a formulação da resposta à pergunta lançada pelo canal de televisão. Com o título irônico “O que é uma mulher de verdade?”, amarra as provocações pouco a pouco esboçadas nos atos anteriores. Não é possível haver uma única resposta para essa questão, dado que não existe apenas uma única forma “verdadeira” de ser mulher, mas várias – o que reforça a leitura realizada anteriormente acerca da remissão de Varda a *O cravo bem temperado* de Bach. Na síntese da cineasta:

Não se trata de falar da condição feminina, mas de descobrir uma mulher a partir de seu interior, quase fisicamente. Como ela reage ao que a sociedade exige de seu corpo, como ela é vendida, agredida. Meu símbolo é a foto de uma mulher nua, cuja metade do corpo é coberta por um véu. Pois a ideia do panfleto nasceu dessa ambivalência que nos é imposta: duas escolhas contraditórias e paradoxais do ocidente. Por um lado, dizem: “Esconda-se, seja pudica, seja moralmente coberta por um véu, não fale de seu sexo, não afirme seus desejos físicos. Seja mãe, dona de casa e esposa perfeita”. E, por outro lado, exige-se da mesma mulher, dessa outra metade: “Mostre suas pernas para vender meias-calças, mostre seus

¹⁷ Acerca da recepção do filme, Varda relata: “Quando o filme foi transmitido, Antena 2 recebeu cartas de censura. *Como ousamos mostrar, na hora do jantar ou logo depois, uma mulher nua, de pé, de rosto inteiro, grávida e rindo alto?* Na verdade, era a esposa do diretor de fotografia Jacques Reiss, grávida e radiante, nua e dançando. *Este não é um programa para crianças, escreveram eles.* Sugerí que o canal preparasse uma carta-resposta padrão: Senhora ou senhor, Para sua carta de..., nossa resposta é: Pelo contrário! Por favor aceite etc.” (VARDA, 1998, p. 113, tradução nossa). É curioso notar que a imagem de uma mulher grávida nua, feliz e sorridente, tenha gerado tamanho incômodo na audiência ao ponto de escreverem ao canal de televisão para reclamar.

ombros para vender perfumes. Mostre seu corpo para vender carros” (VARDA apud BORGES *et al.*, 2006, p. 96).

Varda sugere que viver como mulher significa encontrar soluções, individuais e coletivas, para problemas compartilhados vinculados a demandas contraditórias. É assim, portanto, que *Resposta das mulheres* não oferece uma concepção essencialista de mulher quando afirma que ser mulher é viver em/ter um corpo de mulher, mas uma investigação existencial, isto é, vinculada à existência concreta de mulheres que enfrentam problemas íntimos e políticos em uma sociedade patriarcal.

Ao fim do curta, homens e mulheres concordam acerca da necessidade de o amor ser reinventado. A compreensão desse acordo solicita um olhar cuidadoso não apenas para este filme, mas também para os demais analisados. A reinvenção do amor parece passar por outras construções de relacionamentos íntimos e sociais, para os quais o desnudamento metafórico-existencial se torna premissa. Apenas ao considerar a mulher na sua integralidade, isto é, não como objeto de contemplação e fetiche, mas como indivíduo que igualmente olha, deseja e fala, seria possível construir outras formas de relação.

Em “Delírios I” de *Uma estação no inferno* (1873), de Arthur Rimbaud, o esposo infernal diz para a virgem louca que “o amor deve ser reinventado” (RIMBAUD apud AGOSTINHO, 2021, p. 125). Esta solicitação originalmente masculina é retomada por Varda nesse curta que atualiza o legado surrealista à luz das pautas feministas de sua época. Tal como esclarece Alain Badiou, “a proposta central do surrealismo era [...] reinventar o amor. E essa reinvenção era para os surrealistas, indissolavelmente, um gesto artístico, um gesto existencial e um gesto político” (BADIOU; TRUONG, 2013, p. 49). A cineasta faz algo análogo em seu contracinema feminista a partir do entrelaçamento das imagens do desnudamento delineadas. Os desnudamentos literal, cinematográfico e metafórico-existencial atuam de forma complementar em um projeto mais amplo de reinvenção do amor em relações íntimas e sociais. Constituem, por isso, filmes como gestos ao mesmo tempo artísticos, existenciais e políticos em constante desenvolvimento.

Resposta das mulheres, com sua estrutura episódica marcada por subtítulos apresentados pelas próprias atrizes, as enunciações coletivas em endereçamento

direto e a inclusão das claquetes, parece corroborar a ideia de que, assim como um filme é construído, as relações íntimas e sociais também são. Em seu elogio ao amor, Badiou (2013) associa o amor à “cena do Dois”, porque vinculada à existência compartilhada inaugurada pelo encontro e construída na duração entre duas pessoas. Em seu projeto de reinvenção do amor, Varda parece sugerir uma expansão dessa noção para além do Dois. O amor, como a amizade, estaria na base de diferentes cenas entre pessoas diversas, na intimidade e na coletividade. É assim, portanto, que o amor é configurado nas imagens do desnudamento que compõem seu contracinema feminista: pode ser entendido como correspondente à existência compartilhada, construída no encontro com a alteridade, devidamente exposta, reconhecida e acolhida. Neste sentido, o outro (*toi*) passa de mistério absoluto a teto (*toit*), casa que abriga.

Considerações finais

Agnès Varda desempenhou um papel pioneiro na constituição do cinema novo francês, em uma época na qual poucas eram as cineastas atuantes e menos ainda eram as que conseguiam obter o devido reconhecimento de seu trabalho. Sua notabilidade, entretanto, não advém apenas disso, mas da constituição de uma consistente trajetória artística, ao longo de quase setenta anos, que continua a reverberar ainda hoje.

Esta reverberação se deve à inventividade da cineasta, que inspira e intriga artistas e estudiosos. Ela se manifesta em seus filmes por meio do cuidadoso trabalho com a forma artística, a qual incorpora, de diferentes maneiras, uma sólida erudição. O trânsito que faz entre domínios no cinema e entre linguagens artísticas não é fruto do acaso, mas de um consistente trabalho no desenvolvimento de um projeto poético que, à maneira dos surrealistas, integra gestos artísticos, existenciais e políticos.

O contracinema feminista que busquei delinear neste estudo participa desse projeto. Certa vez, Varda declarou:

Encontrar a própria *identidade como mulher* é uma coisa difícil: na sociedade, na vida privada, no próprio corpo. Essa busca de identidade tem um certo significado para uma cineasta: é também a busca de uma *forma de filmar como mulher* [*filmer en femme*] (VARDA

apud FLITTERMAN-LEWIS, 1990, p. 243, tradução e grifos nossos).

Esse comentário lança luz sobre o contracinema feminista de Varda, pois não apenas reflete problemas que ela mesma enfrentou enquanto mulher vivendo em uma sociedade patriarcal, mas também denota uma proposta artística, existencial e política na qual a forma desempenha um papel basilar.

Em acordo com os postulados teóricos que seriam desenvolvidos apenas posteriormente por Laura Mulvey (1975), Varda investigou diferentes formas de filmar desde o início da sua carreira – o que pode ser visto, por exemplo, em *La Pointe Courte* (1954) e em *Cléo das 5 às 7* (1962). “Filmar como mulher” não significava, para ela, aproximar-se de qualquer concepção essencialista, como se houvesse um cinema fundamentalmente feminino, mas de conectar sua trajetória poética à sua trajetória pessoal, enquanto cineasta que enfrentava problemas concretos decorrentes do fato de ser mulher e feminista.

Foi propriamente esta investigação que permitiu que ela constituísse um cinema autoral, com uma pesquisa contínua sobre diferentes modos de utilizar a linguagem cinematográfica e de pervertê-la. Nesta busca, o desnudamento dessa linguagem foi combinado com o desnudamento literal e metafórico-existencial de mulheres (e homens) em estruturas discursivas operadas para desmontar certos clichês, vislumbrar e construir outras formas de visualidade e de vida – o que pode ser observado nos filmes anteriormente mencionados, assim como em *Uma canta, a outra não* (1976) e em *Sem teto nem lei* (1985).

A ênfase na dimensão dialógica da forma tanto na diegese quando fora dela (na relação entre filmes e espectadores) possibilita a caracterização de uma proposta de contracinema feminista, na qual, mais do que falar de si, a cineasta pretende falar com outros. Este deslocamento de ênfase pode parecer apenas um detalhe menor à primeira vista, mas revela grande importância em uma análise mais detida ao ressaltar que a fala sem escuta não produz conversa.

Nesse sentido, é preciso considerar que escutar, longe de um ato passivo, demanda uma disponibilidade e ação laboriosas, que partem do reconhecimento da alteridade, passam pelo silêncio que convida o outro a falar e pelo vazio que pode habitar, e então chegam à possibilidade de troca. Um paciente exercício de escuta é necessário para que haja diálogo, já que a possibilidade da experiência,

do acontecimento e da transformação reside na negatividade da alteridade. (HAN, 2022, p. 123-135) Escutar o outro é a contraparte necessária do falar de si. A dialética entre falar e escutar, assim como olhar e ser olhado, participa desta forma da constituição de relações recíprocas que parecem fundamentar a reinvenção do amor, tal como sugerida em *Resposta das mulheres* (1975).

À luz de Rimbaud e dos surrealistas, o amor nesses filmes de Varda não diz respeito somente à vida privada entre casais, famílias ou à fraternidade religiosa, mas à construção de diferentes formas de relação, na intimidade e em comunidade, pautadas em compartilhamentos recíprocos, fala e escuta. As diferentes modalidades de desnudamento observadas nos filmes analisados participam dessa proposta de reinvenção do amor e assim integram e delineiam seu contracinema feminista.

Referências

AGOSTINHO, L. D. **Desejos ingovernáveis**: Rimbaud e a Comuna de Paris + Uma estação no Inferno. São Paulo: N-1 Edições, 2021.

ALTMAN, R. **The American film musical**. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

ALVIM, L. B. A música preexistente do repertório clássico em filmes de Agnès Varda dos anos sessenta. **40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**. Curitiba, PR. 04 a 09/09/2017.

BADIOU, A.; TRUONG, N. **O elogio ao amor**. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2013.

BORGES, C.; CAMPOS, G.; AISENGART, I. (org.). **Agnès Varda**: o movimento perpétuo do olhar. Rio de Janeiro e São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.

BUTLER, J. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

DEROO, R. J. Filmic and feminist strategies: questioning ideals of happiness in *Le Bonheur*. In: DEROO, R. J. **Agnès Varda**: between film, photography and art. Oakland: University of California Press, 2018b, p. 49-69.

DEROO, R. J. Reconsidering contradictions: feminist politics and the musical genre in *L'une chante, l'autre pas*. In: DEROO, R. J. **Agnès Varda: between film, photography and art**. Oakland: University of California Press, 2018a, p. 70-84.

FLITTERMAN-LEWIS, S. **To desire differently: feminism and French cinema**. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1990.

GORBMAN, C. Varda's music. **Music and the moving image**, v. 1, n. 3, 2008.

GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **História da música ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2001.

HAN, B-C. Política do eros. In: HAN, B-C. **Agonia do eros**. Petrópolis, RJ, 2018, p. 75-81.

HAN, B-C. Escutar. In: HAN, B-C. **A expulsão do outro: sociedade, percepção e comunicação hoje**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2022, p. 123-135.

HAYWARD, S. Beyond the gaze and into femme-filmécriture: Agnès Varda's *Sans toit ni loi* (1985). In: HAYWARD, S.; VINCENDEAU, G. (ed.). **French film: texts and contexts**. London and New York: Routledge, 2000, p. 169-180.

KLINE, T. J. (ed.). **Agnès Varda: interviews**. Mississippi: University Press of Mississippi, 2014.

MULVEY, L. Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" Inspired by *Duel in the Sun* (1946). (1981) In: THORNHAM, S. **Feminist film theory: a reader**. Edinburgh University Press, 1999.

MULVEY, L. Prazer visual e cinema narrativo. (1975) In: XAVIER, I. **A experiência do cinema: antologia**. São Paulo: Paz & Terra, 2018. *E-book*.

SERCEAU, D. Les synthèses d'Agnès Varda (*Sans toit ni loi*). In: FIANI, A.; HAMERY, R.; THOUVENEL, E. (ed.). **Agnès Varda: le cinéma et au-delà**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009. *E-book*.

THOMASSEAU, J-M. **O melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TRUFFAUT, F. Uma certa tendência do cinema francês. In: **O prazer dos olhos: escritos sobre cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 257-276.

VARDA, A. **Varda par Agnès**. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998.

VEIGA, A. M. Teoria e crítica feminista: do contracinema ao filme acontecimento. In: HOLANDA, K. (org.). **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2019b, p. 261-278.

VEIGA, R. Imagens que sei delas: ensaio e feminismo no cinema de Varda, Akerman e Kawase. *In*: HOLANDA, K. (org.). **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2019a, p. 337-355.

Filmes

AMOR dos leões. Direção: Agnès Varda. Produção: Max L. Rabb e Agnès Varda. Distribuição: Ciné-Tamaris. 1969 (110 min.), son., 35mm – 1/66 – 16/9.

CLÉO das 5 às 7. Direção: Agnès Varda. Produção: Georges de Beauregard e Carlo Ponti (Rome Paris Films). Distribuição: Athos Films e Ciné-Tamaris. 1962 (90 min.), son., p&b, 35mm – 1/66 – 4/3.

E Deus criou a mulher. Direção: Roger Vadim. 1956 (95 min.), son., color.

LA Pointe Courte. Direção: Agnès Varda. Produção: Tamaris Films. Distribuição: Ciné-Tamaris. 1954 (80 min.), son., p&b, 35mm – 1/66.

RESPOSTA das mulheres: nosso corpo, nosso sexo. Direção: Agnès Varda. Produção: originalmente por Sylvie Genevoix e Michel Honorin para o programa {F comme Femme} no canal Antenne 2, depois Agnès Varda / agradecimento a INA. Distribuição: Ciné-Tamaris. 1975 (8 min.), son., color, 16mm inflado para 35mm – 1/33.

SEM teto nem lei. Direção: Agnès Varda. Produção: Ciné-Tamaris e Films Antenne 2 com a colaboração do Ministère de la Culture et de Film 4 International (London), c.m.c.c. (Vitrolles). Distribuição: Ciné-Tamaris. 1985 (105 min.), son., color, 35 mm – 1/66.

UMA canta, a outra não. Direção: Agnès Varda. Produção: Ciné-Tamaris. Coprodução: Société Française de Production, INA, Contrechamp, Paradise Film (Bruxelles), Population Film (Curaçao). Distribuição: Gaumont / Ciné-Tamaris. 1976 (120 min.), son., color, 35mm – 1/66 – 16/9.