

A RELAÇÃO COM O OUTRO NO FILME DOCUMENTAL (DE CARIZ AUTORAL). O CASO DE AGNÈS VARDA

Luisa Neves Soares¹

Resumo: O filme documental parte do real concreto do mundo e de quem o habita, para, através de uma mediação direta por parte do realizador, existir enquanto objeto de criação. Nesta análise, a reflexão parte de um tipo de cinema documental de cunho marcadamente autoral (documentários performáticos, na definição de Bill Nichols ou que cabem na definição de filme-ensaio), e por isso objetos fílmicos em que a visão, posicionamento crítico, escolha e linguagem do autor se assumem como determinantes. Para esta comunicação, a proposta é a de questionar a relação que existe entre quem filma e quem é filmado, a forma como acontece esse encontro e quais os fatores que podem influenciar ou ser determinantes nessa relação (tempo, proximidade cultural, convicções, História, género, aparato técnico, etc). Que tipo de relação é gerada e qual o grau de autenticidade desenvolvido com o objeto de interesse por parte do realizador, o sujeito a partir de quem o filme existe? Analisar-se-á a forma como a realidade, não sendo adulterada, é enquadrada por parte de quem a filma, qual o tipo de presença do realizador fora e dentro de campo e o seu envolvimento com o tema, olhando para a obra documental de Agnès Varda, cineasta que tem na sua obra uma voz, na aceção de Nichols decididamente presente e interventiva e cujo cunho autoral pode claramente ser reconhecido.

Palavras-chave: Cinema Documental; Autoria; Outro; Intimidade.

Contacto: mail@luisanevessoares.eu

O filme documentário tem, desde a sua génese, uma ligação com o real ou o mundo não ficcionado, em que uma interpretação do mesmo é feita através de uma escolha, de um discurso que pode ou não ser assumido, de uma relação interhumana e de um dispositivo ou aparato técnico.

A realidade que se desenrola perante a câmara dos irmãos Lumière no início do século XX é enquadrada segundo uma forma de olhar para aquela ação, por uma escolha de uma situação, pelo seu enquadramento e pelos condicionalismos da técnica.

O representante da comunidade Inuit filmado por Robert Flaherty em *Nanook of the North*, de 1922, seria o mesmo escolhido por outro realizador? A forma como é

¹ Doutoranda em Estudos Artísticos FLUC/CEIS20.

Soares, Luisa Neves. 2020. “A relação com o outro no filme documental (de cariz autoral). O caso de Agnès Varda”. In *Atas do IX Encontro Anual da AIM*, editado por Marta Pinho Alves, Maria do Rosário Lupi Bello e Iván Villarrea Álvarez, 135-143. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-2-1.

apresentada toda a sua vida e atividades (bastante envoltas em dúvidas quanto à veracidade das técnicas utilizadas ou até das relações familiares dos intervenientes) tem subjacente uma escolha e uma visão do realizador que escolheu a sua visão de uma realidade para a dar a ver aos outros.

A etnografia e o ponto de vista sobre o outro a partir de uma cultura ocidental tiveram também uma preponderância forte na história do cinema documental de que Jean Rouch é um dos primeiros representantes.

O documentário tem obrigatoriamente uma relação com o real, mas não o representa no sentido de uma cópia fiel dessa realidade, é sempre um processo de interpretação de um local/espço/ação para a qual tem especial influência a figura do realizador enquanto autor de uma escolha, de um tema, de um ponto de vista.

Tanto os temas, quanto a forma de os abordar faz com que os resultados fílmicos possam ser muito diversos. Bill Nichols define um elenar de características específicas ao dividir o filme documental em modos consoante diferentes tipologias, e que os distingue dos modelos pré-existentes da não-ficção (diário, biografia ou ensaio). Para Nichols os modos cinematográficos ajudam a definir a forma e o sentido dado ao filme. Esta sua definição identifica qualidades que distinguem por exemplo um filme expositivo de outro de cariz observacional, independentemente da forma/Linguagem (diário, reportagem, biografia, etc). Aos quatro modos por si elencados em 1991 (observacional, participativo, reflexivo e performativo) acrescenta em 2001 mais dois (expositivo e poético), modos em que segundo o autor a relação mais directa entre quem filma e quem é filmado é muitas vezes relegada para segundo plano. Esta classificação não é estanque e pode ser subjetiva, e determinados filmes podem ser classificados segundo múltiplos modos ou modelos/linguagem.

A voz é assim um elemento fundamental, na análise de Nichols do papel do autor no filme documental. Esta voz é que nos permite ter consciência de que o discurso do filme é o de alguém que se dirige ao espectador para o interpelar a olhar, a ver e a pensar sobre determinado tema ou situação. “The voice of documentary can make claims, propose perspectives, and evoke feelings. Documentaries seek to persuade or convince us by the strength of their point of view and the power of their voice” (Nichols 2001, 68).

A voz pode estar representada de diversas formas, desde o estilo, em que elementos formais podem ser mais ou menos reconhecíveis enquanto marca de determinado realizador a uma questão do discurso entre autor e espectador que pode

ser direto ou indireto. Assim, na voz que assume uma interação direta no filme pode ser dada através da presença real do autor (entrevistas, reportagens ou presença física), ou através da presença não física- pela narração (*voice over*) ou por elementos escritos (títulos).

A interação indireta entre autor e espectador pode ser dada através do discurso dos intervenientes que secundem a intenção do autor, mas muitas das vezes é dada de forma menos imediata através da montagem, da introdução de elementos musicais e/ou sonoros ou de sobreposições, ritmos e sentidos mais subjetivos.

A ideia da voz, no sentido que Bill Nichols lhe associa, está inegavelmente relacionada com a noção de autoria e de autor. Esta noção de autoria revela-se principalmente no sentido de que um criador não é necessariamente um autor, sendo esta última terminologia a que implica um comprometimento do sujeito criador com uma defesa de uma ideia, conceito ou linguagens específicas.

A legitimação do cinema enquanto discurso artístico e viável no campo da arte como outras disciplinas é um dos pontos-chave na construção da ideia de autoria no cinema. Se em 1948 Alexandre Astruc escreve um artigo em que defende que o uso da câmara pode ser semelhante ao uso da caneta por parte do escritor, nos anos cinquenta em França o grupo de jovens críticos responsáveis pelos *Cahiers du Cinéma* faz a apologia da *politique des auteurs*, enaltecendo uma autoria no discurso fílmico que poderia ser objetiva e não apenas a inaugurada pelo impressionismo fílmico das primeiras décadas do século XX, ou pelo construtivismo soviético onde a experimentação visual teve o papel primordial. É esta visão do autor enquanto elemento portador e desencadeador de um discurso artístico agora transposto para o filme que irá ser colocado na prática pelos jovens cineastas da *Nouvelle Vague*, onde se inscreve Agnès Varda.

A ideia da autoria no cinema continua a não ser consensual, desde o seu início até aos dias de hoje, seja pela implicação de um conjunto de pessoas na fabricação de um filme, seja pela relação implícita com o espectador. Andrew Sarris em 1962 coloca a questão sobre quem é realmente o autor de uma obra e de que modo essa autoria pode ser ‘medida’. Roland Barthes em 1968 e Michel Foucault em 1969 defendem uma separação clara entre obra e autor.

Recentemente, novas abordagens à questão da autoria no cinema tiveram lugar, como por exemplo a análise de Cecília Sayad, autora que analisa a questão do autor e do seu lugar no filme a partir de um processo de auto-inscrição, que pode ser ou não

física, mas em que existe uma materialização da sua presença. O autor pode estar inscrito no filme não apenas através das suas ideias e da sua forma de ver o mundo, mas também através da sua corporalidade, seja através da expressão de sentimentos, seja pelo registo do impacto da sua presença no mundo.

A autoria no caso do documentário é também um campo dado a algumas interpretações diversas, sobretudo quando se colocam em linha de conta os conceitos de objetividade e subjetividade. Se num filme de ficção existe o controle total da situação (decors, atores, guião), no filme documental grande parte da ação desenrola-se sem qualquer interferência do realizador, a realidade acontece independentemente da sua presença. Mas será que não existe uma influência desta presença na ação?

Para Sayad a autoria no filme documental é encarada não apenas no sentido de uma negociação entre a subjetividade do autor e o suposto mundo objetivo, mas também na análise de qual o papel do autor enquanto catalisador de eventos, situações ou de reações nos/dos sujeitos filmados (Rouch e Coutinho).

Se a partir desta visão, a autoria está intimamente relacionada com a noção de auto-inscrição, esta pode existir a partir da sua presença física e da sua interação com o mundo que o rodeia mas também pode existir através da forma do ensaio, enquanto linguagem e espaço de experimentação e de criação artística em que o autor constrói o seu discurso.

Importa assim uma abordagem ao conceito de filme ensaio. O autor e sua *performance* são um elemento primordial neste tipo de filme que parte de uma perspetiva pessoal sobre uma realidade.

Para Sayad, o filme ensaio oferece-se como o terreno ideal para trabalhar o seu conceito de *performing authorship*, em que o autor se encontra em negociação constante com a noção de um sujeito que pode ou não ser manifestado, alcançado, expresso, e por conseguinte com os princípios de originalidade, singularidade, autoridade, controle e identidade que definem o modelo tradicional que um autor deverá atingir. O ensaio como ao mesmo tempo confessional e investigativo, tanto do mundo como do próprio autor. A mediação entre o mundo e o autor através do filme encontra no ensaio documental uma forma de expressão bastante evidente.

O conceito de filme ensaio é algo um pouco híbrido e que pode ser objeto de vários pressupostos. Para Laura Rascaroli, esta tipologia de filmes é aquela que se situa entre o documentário, o filme artístico e *avant garde* mais normalmente definido como um cinema subjetivo, na primeira pessoa e ensaístico. São filmes que constituem

um gênero próprio que diverge do documentário, do filme poema, de uma carta audiovisual ou de um filme experimental. O nome ensaio é muitas vezes utilizado para rotular filmes engajados, politicamente comprometidos e que existam numa prática crítica documental. Para a autora a ligação deste tipo de filmes com o campo documental é grande. Características deste tipo de filmes segundo a autora:

“São metalinguísticos, autobiográficos e reflexivos, têm uma figura autoral bem definida e extra texto como ponto de partida e referência constante, articulam um ponto de vista marcadamente pessoal e subjetivo, e têm uma estrutura de comunicação que na maioria das vezes tem presente de forma mais ou menos assumida a figura do espectador, no sentido de uma interpelação concreta de quem vê a obra” (Rascaroli 2014,3, tradução nossa).

Rascaroli distingue também entre filme ensaio e *first person film*, com base na relação entre autor e espectador. O filme ensaio contém uma subjetividade e uma auto-inscrição do autor através do discurso crítico, mas não é obrigatoriamente autobiográfico como o *first person film*.

“*Essay film* [espectador como a outra parte da comunicação, não necessariamente auto biográfico]: I, the author, am reflecting on a problem and share my thoughts with you, the spectator.

First person films [espectador como terceira parte da comunicação]: I am recording events that I’ve witnessed and impressions and emotions I’ve experienced (diary); I’m taking notes of ideas, events, existents for future use (notebook); I’m making a representation of myself (self-portrait) (Rascaroli 2009, 15).

Para esta autora a questão da inscrição do autor na obra tem também bastante relevância, uma vez que defende o filme ensaio como resultado da expressão de pontos de vista pessoais que podem ser transmitidos pela narração, *voice-over*, pela introdução de uma linguagem de elementos escritos que se torna presente (títulos ou legendas).

A reflexão apresentada neste tipo de filmes pressupõe uma visão autoral, que pode ser expressa na primeira pessoa, na voz do próprio autor ou através de uma personagem ou narrador ficcional. De qualquer das formas falaremos sempre em auto-inscrição.

O papel do autor e a questão da autoria neste tipo de filmes é então incontornável, mas um ‘eu’ pressupõe um ‘tu’, ou seja, igualmente importante neste tipo de filmes é a questão do receptor, o discurso ou a reflexão que parte do autor é endereçada a um ‘ouvinte’ que é convidado a participar na reflexão, neste caso o espectador. Aqui é então mais importante a colocação de questões e a reflexão originada por elas do que uma suposta busca por uma ‘verdade’.

A ‘voz’ do autor pode ser encontrada de modo mais direto através do uso do *voice-over* ou da narração, mas pode existir apenas de modo puramente visual, e/ou sonoro, através do tipo de filmagem utilizada, pela movimentação da câmara ou pela montagem. No caso do *voice-over* a autoria que está subjacente à voz não quer dizer autoridade, mas sim a criação de um diálogo entre autor e espectador.

O filme ensaio alberga em si duas vertentes concretas:

– por um lado a vontade do realizador em utilizar a câmara como um dispositivo lúcido, sensível, flexível e incisivo, ao mesmo tempo que se expressa através dele de forma sensível e pessoal;

– por outro lado deseja atingir uma comunicação direta com o espectador, estabelecendo uma comunicação sensível com a audiência no sentido da criação de afinidades.

Agnès Varda

A obra desta cineasta está contida em várias definições, nomenclaturas ou tipologias abordadas anteriormente. Se focarmos o olhar e a análise na produção de filmes documentais que foram parte significativaem toda a obra de Varda, tendo filmado os primeiros em 1958 (*O Seasons, ô Châteaux, Du côté de la côte, L’opéra Mouffe* (cine-ensaio)) e os últimos que coincidem com os últimos filmes (*Visages, Villages* 2017, *Varda par Agnès* 2019), podemos encontrar na obra desta autora várias características pertencentes aos modos cinematográficos identificados por Bill Nichols no cinema documental: o modo performativo, pela sua presença física e performática nos filmes, o modo poético pela subjetividade e tipo de discurso e também o modo reflexivo pelo sentido fortemente meditativo e perguntador impresso nas temáticas sobre as quais escolhe refletir.

A obra de Varda cabe também na definição de Filme Ensaio aqui explanada anteriormente, pelo tipo de uso da sua voz autoral para de forma poética, subjetiva e comprometida colocar o espectador como elemento integrante dessa “conversa” ou diálogo. Uma autora que não gostava de categorizações ou rótulos.

Na sua concepção de escrita cinematográfica como um todo independente de um guião, surge o termo *cinécriture*, que representa a sua visão artística, autoral e pessoal, que encontra no médium do filme como um todo a sua forma de expressão natural.

“[...] of what I call in French *cinécriture*, which means cinematic writing. Specifically that. Not illustrating a screenplay, not adopting a novel, not getting the gags of a good play, not any of this. I have fought so much since I started, since *La Pointe Courte*, for something that comes from emotion, from visual emotion, sound emotion, feeling, and finding a shape for that, and a shape which has to do with cinema and nothing else” (Varda, 1986-1987, 3-10).

Para AV há três ideias importantes que ajudam a balizar a sua obra. Inspiração, Criação e Partilha. E o acaso, que para a realizadora é o seu primeiro assistente.

A análise da obra documental de Varda torna-se bastante interessante de pensar dentro das questões enunciadas de autoria, auto-inscrição, subjetividade e linguagem quando olhamos para a sua relação com o objeto filmado, a realidade, e mais importante que isso, as pessoas que nela existem.

É este encontro entre o seu interesse genuíno pelas pessoas comuns que escolhe filmar, a sua pessoa enquanto artista, a reflexão que convoca para si e para os seus “convidados” em cena e que se estende ao espectador dos seus filmes que tornam a obra desta cineasta uma das mais singulares neste campo.

A relação de um realizador de filmes documentais com o ‘objeto filmado’ é de essencial importância e relevância no objeto filmico produzido. Se, como no caso de Varda, o Outro não é visto como objeto de estudo, análise ou como trabalho de campo e sim como um ser com o qual existe um encontro genuíno entre as partes, o discurso transmitido no filme tem a essência das duas partes que o constituem, e não apenas um ponto de vista pré-concebido, muitas vezes antes mesmo do conhecimento do outro.

Há no trabalho de Varda uma interpretação da realidade com o Outro e não sobre o Outro, o que se torna importante. Existe no campo da relação com o Outro, o sujeito

filmado, um grande número de questões éticas que se colocam no campo dos estudos filmicos, nomeadamente de uma relação de poder que o realizador tem à partida com a realidade que filma e na forma como a dá posteriormente a ver aos outros.

Esta relação de poder pode ser de ordem económica, mas também se faz sentir por intermédio do aparato técnico utilizado e da relação pessoal aquando da filmagem, mas de igual forma essencial, pode ser efetuada no processo de pós-produção, principalmente na edição.

Como representante da relação de Agnès Varda com o sujeito filmado, que começa nas suas palavras no primeiro filme em que vai procurar o outro através da câmara e do seu olhar, *Daguerreotypes* 1976, em *Les Glaneurs et la Glaneuse* de 2000, todas as questões atrás enunciadas estão presentes, num filme de cariz ensaístico, reflexivo, poético e socialmente comprometido que parte dos outros e de si para convocar o espectador a refletir e a sentir determinada realidade.

Um filme, que uma vez mais nas palavras da sua autora nasce do acaso, de se encontrar ao lado de um mercado a tomar café quando repara que um grupo de pessoas revolve os restos deixados para trás pelos vendedores para respigar o que ainda se pudesse aproveitar e antes da entrada em cena das equipas municipais de limpeza. Nas suas palavras também, uma das primeiras recolhas e filmagens que faz de um campo de batatas em que para trás ficaram as que não teriam valor comercial, encontra várias que se transformam numa imagem icónica deste filme: as batatas em forma de coração, que para Varda se transformam na súpula do seu filme: “ (...) é isto que vai ser o filme: umas batatas, modestas, não vendáveis, mas que têm coração”.²

Varda opta por dar a ver uma realidade não visível num país rico como a França, em que não se esperaria que tantas pessoas tivessem uma relação de subsistência com o ato de recolha dos restos dos outros.

A opção de ir a vários pontos do país tem também interesse, porque para além de dar uma ideia global de uma mesma realidade, mostra um colorido nas suas palavras das pessoas que o constituem. Há uma busca dos sotaques das diferentes regiões francesas que não se percebe quando legendado, mas que para a autora é fundamental enquanto elemento de diversidade e de ligação às pessoas.

A forma como filma os outros é também bastante explícita neste filme, em que consegue uma aproximação e uma intimidade com os sujeitos que transparece nas

² Entrevista à TVE, 2005.

conversas mantidas e na espontaneidade da reflexão convocada nos momentos de encontro e partilha.

A relação da autora com os outros, o seu interesse genuíno em conhecer quem a rodeia e a abordagem pessoal que faz àquele que escolhe filmar são uma constante em toda a sua obra documental.

Uma das questões pertinentes que se poderá colocar é a de qual o peso e importância de uma relação de comprometimento com o outro na produção de filmes que tendo um discurso pessoal, subjetivo e poético trazem uma mais valia artística e reflexiva ao mundo e aos espectadores. De que forma esta relação pode influenciar o resultado fílmico e a recepção de quem o vê?

Na obra de Varda esta característica é por demais evidente e a auto inscrição nos seus filmes parte de uma necessidade de tomar a palavra em relação ao mundo e à realidade de uma forma comprometida, sensível, curiosa e aberta, que interpela o espectador a fazer parte dessa descoberta em que a autora nos conduz, através das suas dúvidas, curiosidades e reflexões.

BIBLIOGRAFIA

- Bruzzi, S. 2011. *Documentary, Performance and Questions of Authenticity*. Conferência Zdok. 11. Zurique: Zurcher Hochschule der Kunste.
- Buber, M. 2001. *Eu e Tu*. Trad. do alemão, introdução e notas por Newton Aquiles Von Zuben São Paulo: Centauro.
- Nichols, B. 2001. *Introduction to Documentary*. Indiana: Indiana University Press.
- Quart, B. and Varda, A. 1986-1987. *Agnès Varda: A Conversation*. Film Quarterly 40 (2). California: University of California Press .
- Rascaroli, L. 2009. *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. New York: Wallflower Press.
- Sayad, C. 2013. *Performing Authorship: Self-Inscription and Corporeality in the Cinema*. New York: Tauris.
- Yakhni, S. 2001. *O Eu e o Outro no Filme Documentário: Uma possibilidade de Encontro*. Campinas: Unicamp.

FILMOGRAFIA

- Varda, Agnès. 2000. *Les Glaneurs et la Glaneuse*. Cine-Támaris.