

**“EU FALO DE NÓS PARA VOCÊS”: SUBJETIVIDADE E PERFORMANCE NO
DOCUMENTÁRIO *OS CATADORES E EU***

Tatiana Levin*

Os Catadores e Eu (França, 2000, 82’).

Título original: *Les Glaneurs et la Glaneuse*

Produção: Cine Tamaris com a participação de CNC, PROCIREP e Canal +

Fotografia: Stéphane Krausz, Didier Rouget, Didier Doussin, Pascal Sautet e

Agnès Varda

Som: Emmanuel Sland e Nathalie Vidal

Montagem: Agnès Varda e Laurent Pineau

Música: Joanna Bruzdowicz

Agnès Varda apresentou ao longo da sua carreira documentários que dialogaram em algum grau com sua vida pessoal, trazendo neles uma condução narrativa condicionada pela subjetividade trabalhada em sua obra em torno do mostrar-se, falar de si, relatar algo que tivesse ligação com sua vida pessoal. Em meio aos seus documentários, *Os Catadores e Eu* (*Les Glaneurs et la Glaneuse*, 2000) representou um ponto de mudança, um aumento da explicitação da subjetividade da autora na tela. Com ele, pela primeira vez ela assumia o papel de *performer* alinhavando a narrativa como um todo, tornando-se uma personagem desenvolvida do início ao fim do filme como um alguém que fala de dentro, que fala como uma catadora sobre os catadores, sendo o “catar” ressignificado por ela estrategicamente para cavar esse lugar de quem faz parte da comunidade retratada.

Num panorama geral, a trajetória cinematográfica dessa realizadora seguiu rumo a uma inovação das formas narrativas na defesa de um olhar autoral, fosse ele dentro da *Nouvelle Vague*, sendo ela precursora do movimento, ou na defesa de causas políticas de vertentes variadas, como a inserção da mulher e do negro na sociedade ou a busca pela paz, própria da cultura *hippie* em fins da década de

* Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: tatianalevin@gmail.com

1960. Seus documentários tendem a revelar tanto a sua autora quanto a elaboração do filme na adoção de estratégias reflexivas, como a presença da cineasta na tela, o uso de câmeras subjetivas e a mostraçãõ de equipamentos de filmagem. A quebra da narrativa e o uso da metalinguagem são constantes no tratamento das mais diversas temáticas. Ela fala do familiar retratando o marido, os vizinhos ou o gato de estimação, por exemplo, e de temas universais, abordando a inexorabilidade da velhice e da morte ou refletindo sobre a memória. Nessa ponte entre sua intimidade e abordagens que tangenciam a seara do que é humano, a autora transita aproximando afetivamente o que poderia ser visto de forma distanciada ao dar uma legibilidade pessoal ao relatado, colorindo com tintas subjetivas o que quer que se passe entre o captado e o exibido.

O uso do “Eu” no documentário *Os Catadores e Eu*

O realismo no documentário é negociado a partir da relação entre texto e referencial histórico, como um conjunto de convenções e normas para a representação visual ao qual o texto de todo documentário é endereçado virtualmente, seja através da adoção, modificação ou contestação das mesmas (Nichols, 1991, p. 165). A especificidade desse gênero está na referência ao mundo histórico atrelada a um comentário numa perspectiva retórica, para que o espectador trabalhe no sentido de interpretar um argumento (Nichols, 1991, p. 166). Fernão Pessoa Ramos (2008, p. 116) considera a narrativa documental como dotada de uma função assertiva que a distingue de outras narrativas, ainda que seja a asserção sobre o “eu” que enuncia. Ramos (2008, p. 23) refere-se a uma tendência do documentário contemporâneo no uso do falar de si, da enunciação na primeira pessoa, em que o “eu” que fala estabelece asserções sobre sua própria vida. Ainda para esse autor, o documentário contemporâneo também pode ser definido pela intenção do autor de realizar um documentário (Ramos, 2008: 25).

O “eu” em jogo como sujeito exposto na argumentação não deixa de causar estranheza ao espectador desavisado ou de desagradar mesmo o público especializado que tem como parâmetro um ideal de objetividade, associado às

“*Eu falo de nós para vocês*” ...

tendências do documentário surgidas em fases anteriores, como o cinema direto com sua aparente não intervenção no acontecimento ou o expositivo com sua organização didática por meio de um narrador supostamente neutro. Essa é uma questão referente à voz do documentário, “[...] aquilo que, no texto, nos transmite o ponto de vista social, a maneira como ele nos fala ou organiza o material que nos apresenta” (Nichols, 2005. 50) e que, independentemente da composição formal suscitada, diz respeito ao ponto de convergência de todos os modos de documentário, o de que há uma representação da realidade, cabendo ao espectador relacionar-se com ela a partir da crença na veracidade do que lhe é narrado.

O documentário *Os Catadores e Eu* representa um objeto de pesquisa ímpar em meio à filmografia documental de Agnès Varda devido as suas propriedades internas, um clímax, se é que se pode dizer isso, um momento importante na trajetória da cineasta quanto a sua auto-representação. Por mais que Varda tenha usado o recurso de exploração de elementos associados ao seu universo pessoal em outros documentários,¹ nesse documentário há um grau maior de exposição, um crescimento da explicitação da sua subjetividade no filme. A cineasta lançou em 2008 outro documentário de longa-metragem em que vai à frente das câmeras falar de si, *Les Plages d’Agnès*, ao qual ela se refere como “um auto-retrato quase aos 80 anos” (Estoril Film Festival 08, 2008: 87). Esse último documentário não será objeto da presente reflexão, mas mesmo que fosse examinado, não eliminaria a afirmação aqui defendida de que *Os Catadores e Eu* representa um ápice na carreira dessa realizadora quanto ao se retratar na obra (tendo como guia a ordem cronológica de seus filmes), embora seja importante ressaltar que ambos os documentários manifestam abordagens subjetivas, contudo diferenciadas.

Les Plages d’Agnès tem como base a vida da cineasta e é o relato que ela chama de autobiográfico. O foco desse documentário está nela, nas suas “praias”, e não dividido entre assuntos e pessoas como em outros de seus filmes compostos com elementos biográficos. Há nele uma entrada na vida de Varda em retrospecto,

¹ A exemplo de: *A Ópera Mouffe (L’Opéra-Mouffe, 1958)*, *Tio Yanco (Oncle Yanco, 1967)*, *Daguerreótipos (Daguerreotypes, 1975)* e *Ulisses (Ulysses, 1982)*.

algo muito diferente do que foi feito em *Os Catadores e Eu. Les Plages d'Agnès* é um filme que traz uma apresentação das diversas fases da vida da cineasta, de datas e imagens de arquivo. Há a revelação de momentos importantes de sua vida, como a dificuldade em lidar com a doença responsável pela morte do seu marido, o também cineasta Jacques Demy, e o porquê da escolha da realizadora em ocultá-la na época. Dentro de seu universo autoral, Varda também faz nele suas intervenções *nonsense* e cheias de humor, como quando monta uma praia em plena rua Daguerre com areia e funcionários sentados em computadores vestidos com suas roupas de banho. Assim como em *Os Catadores e Eu*, a cineasta reflete sobre a idade e a morte das pessoas queridas em *Les Plages d'Agnès*, a ponto de permitir-se sentar para chorar a perda dos amigos, relacionando-se com seu público e com o princípio documental do filmar o que está acontecendo de fato. Pela primeira vez, ela verbaliza e mostra em seu filme algo que estava lá desde sempre: a interlocução com sua vida pessoal.

Numa outra perspectiva, a matéria de construção de *Os Catadores e Eu* é o olhar, o pensamento, o encontro com as pessoas e com um tema. O documentário é uma leitura sobre a existência na sociedade contemporânea de indivíduos que vivem do que os outros não querem mais, por necessidade, acaso ou escolha. Viajando pelas estradas da França, Agnès Varda encontra catadores e catadoras, respigadores e recuperadores de restos deixados nos lixos e nos campos. Buscando fazer parte desse grupo, a realizadora posiciona-se também como uma catadora, mas que trabalha com uma matéria-prima diferente: como uma “recuperadora” de imagens, exibindo as descobertas feitas pelo caminho, algumas filmadas com uma pequena câmera digital mostrada ao espectador logo no início do filme. As impressões sobre o que vê são narradas e servem a outros pensamentos, a exemplo de quando vislumbra seu envelhecimento e fala da perspectiva de morrer.

A cineasta faz da sua percepção a linha condutora desse documentário, elaborando o relato a partir de uma interpretação criativa da realidade, ou mesmo, de associações factíveis diante do seu conhecimento de arte. Ela percorre o campo e a cidade em busca de personagens e procura obras em museus. É assim que

“*Eu falo de nós para vocês*” ...

organiza assuntos díspares como os depoimentos de catadores de lixo com o exame de obras artísticas. Cada região visitada é destacada não somente segundo o alimento cultivado ou a atividade de algum personagem catador, mas também por meio de um museu que abriga certa obra relacionada à narrativa. Dessa forma, a cineasta estabelece um território em que consegue ter liberdade para assumir sua paixão pela arte pictórica - elaborando reflexões por vezes existencialistas - e sua vontade de conhecer pessoas envolvidas na atividade de reaproveitamento de sobras de materiais alimentícios dentre outros, procurando saber quais são suas motivações.

A viagem é ainda um encontro com as raízes do passado para melhor compreender o presente. Nesse sentido, Varda atua como um garimpeiro pesquisando o passado - quando era natural o hábito de apanhar os restos da colheita - querendo saber como a tradição se manteve, se perdeu ou foi adaptada aos dias atuais. O início de sua jornada reflete a tônica do filme, de que há para a realizadora uma ponte que liga naturalmente arte e vida, pois a idéia matriz do documentário *Os Catadores e Eu* teria surgido do contato da cineasta com a reprodução numa enciclopédia do quadro *As Catadoras (Les Glaneuses, 1857)*, de Jean-François Millet. É a partir das indagações sobre esse passado retratado na obra pictórica de Millet, que Varda pensa em qual é o destino das sobras na sociedade de hoje, como se a curiosidade sobre o tema tivesse surgido deste livro antigo, uma enciclopédia Larousse.

Em seu conjunto, *Os Catadores e Eu* organiza um mosaico para dar voz a donos de plantações, supermercados, proprietários em geral, contrapondo os seus pontos de vista com os de pessoas que vivem à margem da sociedade e artistas que trabalham reciclando materiais. E para marcar um campo de discussão abrangente, a cineasta colhe depoimentos de autoridades jurídicas a fim de descobrir a legislação a respeito do direito à propriedade privada agrícola e urbana. Assim, o filme é uma tentativa de desafiar concepções sociais, sendo composto de encontros em diversas paradas e de muitas descobertas, num alinhamento com o concreto e o abstrato, como se o real motivasse a divagação sobre a vida.

Documentário e *performance*

No esforço de entender, esclarecer e sistematizar modos de documentar o real, destaca-se o trabalho do pesquisador norte-americano Bill Nichols, a quem outros pesquisadores importantes no campo fazem referência, como Michael Renov (1999: 314), que qualifica o livro de Nichols *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* como “[...] o mais importante e influente livro sobre o filme documentário”.² O que Renov (1999, p. 314) ressalta fundamentalmente a respeito do livro é o avanço teórico no campo quando Bill Nichols criou “[...] uma série de enquadramentos taxonômicos dentro dos quais todos os documentários podem ser provavelmente alocados”. Nichols cunhou um sistema que, apesar de ser compreendido com facilidade, possui complexidade suficiente para lidar com os reveses existentes em diversas épocas no campo do documentário. O autor encontrou aspectos na evolução constante do campo em meio a questões ideológicas, culturais e tecnológicas, de forma que os modos por ele denominados apreenderam as distinções percebidas pelos próprios realizadores, distinções que não figuram cristalizadas, pois sua taxonomia incorpora ressalvas que facilitam a existência de convenções características de um modo junto a variações que demarcam a presença autoral. “Cada modo estabelece uma hierarquia de convenções ou normas específicas que permanecem suficientemente flexíveis para incorporar uma grande quantidade de variação estilística, nacional, e individual sem perder a força de um princípio organizacional” (Nichols, 1991: 23).

Ainda que amplamente aceito pelos teóricos especializados em documentário, o “sistema Nichols” estabelecido em 1991 passou por uma reelaboração apresentada no livro *Introdução ao Documentário* (2001), com o acréscimo de dois novos modos (poético e performático) aos quatro modos anteriormente nomeados (expositivo, observativo, interativo – ou participativo – e

² Todas as traduções são de responsabilidade da autora.

“*Eu falo de nós para vocês*”...

reflexivo).³ A partir da incorporação desses dois modos, é possível abordar com mais precisão o trabalho de Agnès Varda, sem o risco de relativizar elementos expressivos em seus filmes dialogando com campos outros que não o do documentário.

Os modos de documentar o real categorizados por Nichols não se encontram em exibição em veículos de comunicação na mesma proporção, de forma que é comum verificar que as expectativas do público quando em contato com um documentário estejam fundamentadas num modo de documentar o real e não na diversidade comportada pelo gênero. Nesses casos, pode-se pressupor que a assimilação do produto documentário pelo espectador está implicada num enquadramento equivocado das abordagens múltiplas que o fazer documental comporta. A pesquisa de Bill Nichols possibilita lidar com as mudanças no campo do documentário, a partir do seu sistema de modos de documentar o real. A definição de modo, contida em seu sistema, difere da de gênero por lidar com um conceito de representação histórica. O modo comunica-se com recorrências lingüísticas aceitas institucionalmente e, com algo específico ao fazer documental, que é o emprego da voz do discurso de uma determinada maneira. Embora os modos não tenham surgido ao mesmo tempo, eles coexistem como formas de retratar o real, adotadas de acordo com as opções do realizador de adesão a uma ou outra tradição de produção de documentários.

Existia desde o início desta investigação uma aproximação desconfiada do material exibido no filme *Os Catadores e Eu*. A apresentação de Agnès Varda como a catadora de imagens que fala de si, refletindo sobre o mundo em meio a uma série de digressões, estava associada à defesa de temas socialmente relevantes, e mesmo tocantes, como a fome e o desemprego. Havia um relato que colocava a cineasta-catadora junto aos outros atores sociais não apenas através de recursos tradicionalmente utilizados no estabelecimento de uma linguagem documental, mas a partir de quebras na narrativa, momentos digressivos com ênfase na expressão de sua subjetividade. A impressão desconfiada derivava da

³ O modo performático foi apresentado por Nichols no livro *Blurred Boundaries*, de 1994, no qual não consta ainda o modo poético. Esse último modo detectado aparece em *Introdução ao Documentário* (2001) como um primeiro modo junto ao expositivo, surgido na década de 1920.

percepção da exposição de atores culturalmente contextualizados em seus cotidianos lado a lado com uma personagem incorporada pela cineasta, que ao deter o controle sobre o processo criativo, havia construído e planejado o seu retrato. A personagem explicitava sua subjetividade dando-lhe a mesma importância atribuída aos temas em foco, facilmente reconhecíveis como socialmente importantes. Era difícil estar no lugar do espectador sem questionar a escolha de Varda, como se as opções da realizadora estimulassem juízos morais nem sempre favoráveis.

De fato, a cineasta estava assumindo o papel de *performer*⁴ ao se colocar de forma onipresente no filme como o eixo de ligação entre os assuntos enfocados, sublinhando um modo pessoal e passional de organizar o relato, criando uma “subjetividade social” na união entre o geral e o particular, o individual e o coletivo, e o político e o pessoal (Nichols, 2007, p. 171). Assim, uma aproximação analítica do material permite verificar um uso estratégico da colocação de Varda na cena, que não descaracteriza *Os Catadores e Eu* como documentário e ainda estabelece um lugar para ela na narrativa de um alguém inserido na comunidade retratada, capaz de falar em nome dessa comunidade, em vez de um alguém imparcial como um narrador em voz *over*. Nesse documentário, a cineasta participa como personagem, um sujeito específico inserido na problemática tratada pelo filme, que também cata algo, colhendo imagens e fatos para contar uma história e se expressar por meio dela, podendo ainda interagir com outros atores sociais, revelando alguns deles em sua intimidade e complexidade. Ao ler o filme dessa maneira, é possível então perceber que houve uma abordagem específica para um assunto amplo, facilmente transformado em estatísticas em outras abordagens. Paraphraseando Bill Nichols (2007, p. 40-45), o “eu falo deles para vocês” convive diretamente com o *eu falo de nós para vocês*, a cineasta emite suas opiniões e fala de suas impressões posicionando-se como alguém “de dentro”, que é também catador, reciclador e recuperador como aqueles que são apresentados pelo filme. Esse é o enfoque, de que o que se vê é filtrado

⁴ Bill Nichols não chega a definir o termo “*performance*” conceitualmente para elaborar o modo performático. Assim, o seu uso aqui está ligado à definição relativa ao exercício artístico no sentido do atuar, interpretar, desempenhar um papel ou uma criação de sua própria autoria.

“Eu falo de nós para vocês” ...

por aquele que está vendo, nas suas mínimas relações com a sociedade, surgindo um mundo característico na forma performática de documentá-lo.

A premissa destacada por Nichols como própria ao modo performático de que “o pessoal acrescenta ao geral” é adotada em *Os Catadores e Eu* como princípio norteador da abordagem. O olhar da realizadora faz-se onipresente guiando a montagem, conectando as sequências, conduzindo por vezes associações livres dadas, por exemplo, de forma rítmica ou conceitual. As experiências estilísticas com o som e a imagem servem para que Varda realce sua expressividade e o que torna esse documentário peculiar é que ela faz isso juntando a função de cineasta a uma personagem que é apresentada ao espectador num ato performático no início do filme, quando, após mostrar a pintura *A Catadora (La Glaneuse, 1877)*, de Jules Breton, no Musée des Beaux Arts de Arras, ela se nomeia a outra catadora que larga o trigo para pegar numa câmera digital. A cineasta monta uma cena no museu de Arras em frente ao quadro de Breton que tem como modelo e deixa cair o trigo carregado nos ombros enquanto revela a câmera na mão para dar início à sequência seguinte composta de *performances* visuais e conceituais, viabilizadas pelo uso de seu instrumento. Atuando como cineasta e apresentando-se como personagem, Varda realiza uma manobra que faz com que dois pontos de vista coincidam como sendo seus. Vale notar que a construção dessa personagem não é dada apenas na câmera subjetiva, mas também por um olhar externo quando a realizadora é filmada captando imagens, assim, a pequena câmera digital, que é anunciada e filmada nas mãos da realizadora em diversos momentos, aparece tanto do ponto de vista subjetivo, a exemplo de quando a realizadora filma as próprias mãos, como no enquadramento realizado por outras câmeras.

O filme apresenta constantemente essa troca de ponto de vista, entretanto, mantém a idéia de que se trata de um olhar único vindo da câmera digital de Varda, pois a amarração do material como um todo é feita por meio da onipresente voz guia da realizadora, com som *in* e *off*. Portanto, depois de dar a conhecer a pequena câmera digital como sua ferramenta, mostrando algumas experimentações imagéticas resultantes do seu uso, há uma espécie de

autenticação do olhar da interlocutora, esse sujeito – no caso, a cineasta – identificado com a instância narrativa.

Modos adaptados à *performance* da cineasta catadora

Bill Nichols defende como próprio ao modo performático a apropriação de características de outros modos com uma inflexão própria, algo que não é recíproco no diálogo de qualquer um dos modos com outros do sistema proposto pelo teórico. No exame de *Os Catadores e Eu*, verifica-se que o encaixe no modo performático tal como descrito por Nichols contempla uma série de aberturas, interseções entre os outros modos de documentário. Nesse documentário, é possível perceber principalmente a apropriação diferenciada dos modos reflexivo e expositivo num reforço constante da *performance* da cineasta.

O desenvolvimento da personagem catadora passa por uma estratégia reflexiva na revelação do aparato, porém não há nesse filme um questionamento da representação em si apenas porque é mostrado ao espectador o objeto que promove o recorte da realidade. A reflexividade é explorada de forma estilística, ligada a um objeto inserido na narrativa dentre outros, atrelado desde o início à personagem, às ações performáticas da cineasta. Por isso é curioso notar que o que é visto vem de mais de uma câmera, já que o prevalecente é a idéia de que Varda é responsável pelo material do filme como um todo. Para promover estrategicamente essa impressão de unicidade, o *off* conduz a narrativa constantemente, não como um narrador neutro, mas por meio da fala na primeira pessoa. Assim, o uso no filme da revelação de uma personagem que tem como ferramenta uma câmera de filmagem é mais um reforço do “eu” respondendo pelo ponto de vista apresentado do que um apelo reflexivo para questionar a representação da realidade, ou seja, o espaço para se pensar a representação não tem como foco a reflexão sobre o documentário em geral no sentido de afirmar que há entre a realidade e o filme uma representação, pois isso já está implícito na prática de filmar, a câmera serve aqui à *performance*.

“*Eu falo de nós para vocês*”...

Em *Os Catadores e Eu*, a subjetividade como ponto de partida para o início de uma discussão desloca as indagações para o lugar das opções realizadas pela cineasta, da linguagem adotada para explorar seu assunto. O elemento reflexivo da revelação do aparato que estabelece a composição do duo criador/personagem, de um personagem “catador de imagens”, quando somado à fala em primeira pessoa permite que Varda tenha liberdade para criar mostrando-se como uma criadora criativa, enfatizando sua própria originalidade. A reflexividade também é explorada nesse documentário num viés diferente, quando está manifestada para imprimir propositalmente uma marca de realidade, ao mostrar a intervenção do acaso na filmagem de cenas não roteirizadas previamente e desempenhadas por atores sociais. A realizadora deixa sobras de fala no material final encerrando uma sequência com uma fala espontânea de sua entrevistada, reveladora do processo de filmagem, na qual essa senhora - que acabou de dar um depoimento sobre a tradição de catar sobras da colheita na sua família - parece estar sem graça por ter sido pega de surpresa pela equipe de filmagem. Essa sequência também pode ser interpretada de maneira diversa, em direção ao uso da reflexividade como recurso para questionar a representação ideológica do tema: a desigualdade social, a pobreza e a fome retratadas em meio a momentos de leveza, que rompem um pouco com o drama real imposto pela temática. Aliás, muitos momentos do filme compartilham um matiz humorístico.

Nesse documentário, além de uma apropriação de características reflexivas para promover a subjetividade da autora através da revelação do aparato cinematográfico, há o uso de recursos tradicionalmente associados ao modo expositivo. A argumentação rege a organização de *Os Catadores e Eu* e influencia outros aspectos do filme, como a imagem submetida à banda sonora, a quebra da continuidade espaço-temporal e o uso do *off* em lugar do som direto. Contudo, a narração de Varda em torno de um argumento parcial é amenizada na utilização de entrevistas, ainda que estas estejam orquestradas ilustrando as posições adotadas pela cineasta. Por haver uma voz onipresente nesse documentário, mesmo não sendo *over*, poder-se-ia argumentar então que o material é organizado de forma autoritária, sendo eticamente condenável assim

como outros materiais classificados dentro do modo expositivo que apresentam uma visão única sobre determinado assunto. No entanto, a realizadora apropria-se de outras ferramentas do fazer documental, colhendo depoimentos de fontes diversificadas, as quais apresentam perspectivas diferenciadas sobre o tema em questão, a exemplo dos momentos filmados nas ostriculturas da ilha de Noirmoutier em que os depoimentos conjuntamente sinalizam que os catadores pegam ostras além da quantidade permitida, inclusive invadindo as ostreiras no mar, o que dá ao espectador por um instante a possibilidade de confrontar o ponto de vista propagado em favor dos catadores.

Outro recurso que distancia a organização presente em *Os Catadores e Eu* daquela que qualifica o modo expositivo é a apresentação da produção de conhecimento ao invés da ocultação das diversas etapas que levaram à construção do ponto de vista exibido no filme. Seria ingênuo não perceber que ainda assim predomina a condução clara da cineasta, no espaço dado aos personagens que lhe emocionam em comparação com os que não lhe agradam. Em certa medida, não é difícil sustentar a posição defendida por ela no filme, pois o tema é referente aos catadores e não aos proprietários entrevistados e, pode-se alegar, existe um lado moralmente correto para se aderir quando se fala em desigualdade social. Assim, Varda tece o discurso do filme dando peso diferente aos catadores, concedendo-lhes mais espaço. Em outros termos: a realizadora é parcial ao conceder voz aos atores sociais de seu filme, como se as razões para negar a alguém o direito de se servir do que não tem mais utilidade para o outro fossem insuficientes. Os proprietários que ganham mais espaço são aqueles favoráveis a causa defendida pela cineasta, são risonhos, simpáticos, e os que são contra a causa, são o oposto. Eles nem precisam mostrar antipatia, pois a cineasta fala por eles quando faz uma declaração à câmera expressando claramente sua opinião, de que não permitir a entrada dos catadores é apenas má vontade.

A voz da autoridade utilizada no modo expositivo para reforçar a argumentação persuasiva também é usada aqui, mas numa chave diferenciada. Advogados e juízes falam sobre os direitos relativos à apropriação das sobras produzidas pela sociedade no campo e na cidade. Não são apenas pessoas falando

“*Eu falo de nós para vocês*” ...

sobre a lei, são também personagens por serem estimulados a demonstrar algum traço de suas personalidades, quando interagem com a cineasta que brinca provocando-os, desconcertando-os. Há uma relativização do uso da voz da autoridade que funciona sem descaracterizar o depoimento, ou seja, sem o deixar menos crível. O que Varda faz ao elogiar uma toga ou conduzir a cena - como quando coloca o advogado especialista em causas rurais vestido com sua toga andando por plantações de couves-flores e tomates - é trazer esses depoimentos para uma configuração do documentário como um todo na afirmação de um tom, de uma forma própria de representar a realidade histórica.

O tom geral trabalhado pela cineasta está na promoção de uma interação com os atores sociais que rejeita formalidades, abrindo espaço para reações e falas espontâneas. Do modo participativo, a entrevista que conta com a intervenção ativa do entrevistador ganha outra ênfase quando adaptada ao modo performático. A interação emotiva do realizador com a realidade, atribuída a esse modo por Nichols, contagia o encontro entre entrevistador e entrevistado. A emoção está presente nas repostas dos entrevistados que fazem revelações íntimas, provocadas pelo teor das questões levantadas pela realizadora que age frequentemente como entrevistadora. Perguntas sobre a vida conjugal e familiar, o passado profissional - já que um dos focos da cineasta são pessoas desempregadas ou com baixa renda financeira - são introduzidas nas conversas. Há espaço para reações pessoais por parte de Varda também, a exemplo de quando ela conversa com um caminhoneiro desempregado no trailer onde ele mora e extrai a informação de que ele e um colega bebem um engradado de cerveja por dia, o que a deixa espantada. Nessa cena, a realizadora não é vista, mas conduz a conversa reagindo emocionalmente ao dito, o que é perceptível nas suas interferências sonoras.

A idéia de que existe um encontro entre pessoas a partir das entrevistas realizadas pela cineasta, no sentido do estabelecimento de uma interação pessoal, prevalece em grande parte de *Os Catadores e Eu*. Existem também depoimentos curtos e gerais, que falam mais em nome de uma ação comum, ou seja, em âmbito geral e não pessoal, ilustrando um bloco temático didaticamente, preenchendo lacunas com informações básicas. O filme traça um panorama sobre o

reaproveitamento das sobras produzidas pela sociedade, na alimentação de pessoas no campo e na cidade, na reutilização de eletrodomésticos, móveis e outros objetos para uso cotidiano ou para fazer uso artístico, e por traçá-lo, apresenta informações concretas sobre a “cadeia produtiva” que rege cada um dos blocos temáticos constituintes. Mas esse filme tem seu diferencial justamente no envolvimento afetivo da realizadora, embalado nas reações emocionais que intermedeiam o contato dela com a realidade. “Os documentários performáticos dirigem-se a nós de maneira emocional e significativa em vez de apontar para nós o mundo objetivo que temos em comum. Esses filmes nos envolvem menos com ordens ou imperativos retóricos do que com uma sensação relacionada com sua nítida sensibilidade. A sensibilidade do cineasta busca estimular a nossa. Envolvermo-nos em sua representação do mundo histórico, mas fazemos isso de maneira indireta, por intermédio da carga afetiva aplicada ao filme e que o cineasta procura tornar nossa” (Nichols, 2007: 171).

Por usar o texto amarrando à narrativa, em *off* numa grande parte, a cineasta consegue tanto fazer associações quanto comentar sobre a cena em andamento. Uma cena que aparentemente se desenrola na observação de um acontecimento é narrada pelo *off*, numa “maquiagem” do modo observativo. Um desses momentos ocorre quando a cineasta conhece um homem que come sobras encontradas na rua após um dia de feira, esse homem a cativa, o que ela confessa em *off* revelando que só o abordou após observá-lo algumas vezes, quando enfim resolveu falar com ele.

Outro momento de uso adaptado da observação é dado na primeira vez em que realizadora vê o homem do trailer, referido anteriormente. O homem passa de costas pela frente da câmera como se não a percebesse, enquanto a cineasta diz tê-lo visto se aproximar. A tomada dele indo até um monte de batatas apanhá-las antes de conversar com a cineasta - que consegue filmá-lo de dois ângulos diferentes, pegando-o de costas e em seguida lateralmente - dificilmente ocorreu naturalmente. É importante aqui deixar claro que o apontamento de uma cena como essa serve para ilustrar a forma de trabalhar de Agnès Varda nesse documentário, o que evidencia que não há por parte dela uma parcimônia na

“Eu falo de nós para vocês” ...

mistura de recursos possíveis utilizados por documentaristas de diferentes tradições. Pelo contrário, ela sempre dialogou consigo ao estabelecer uma linguagem documental caminhando para uma trajetória autoral.

A imaginação e a emoção a serviço do real

Como categorizado por Bill Nichols, o modo performático comporta a mistura de recursos expressivos para retratar o mundo histórico flexibilizando estruturas narrativas, dando lugar ao subjetivo e a representações não convencionais. Agnès Varda organiza o material fílmico em *Os Catadores e Eu* dispondo de um método associativo, trabalhando a significação na junção de elementos visuais e sonoros de acordo com critérios diferenciados. A sequência passada na propriedade de Jean Laplanche, um psicanalista que herdou as vinhas do pai, é modelar em termos de um sistema associativo diversificado, pois além de conter a entrevista com som *in*, tem o *off* de Varda coberto por imagens ilustrativas denotativas - como planos abertos da propriedade enquanto se fala dela - e conotativas, assim, um exemplo de sentidos sugeridos além do dito e do visto ocorre quando a cineasta anuncia o personagem destacado, revelando suas duas profissões. A reprodução de uma textura de madeira não ilustra a banda sonora que apresenta Laplanche, mas ao montar a fala de que o viticultor é também psicanalista com imagens cada vez mais fechadas da textura de uma madeira, ritmadas pelo comentário em *off*, há uma nova dimensão de significação, pois é possível fazer a associação com o exercício profissional da psicanálise, no que há de exterior rumo ao que está interiorizado, armazenado no inconsciente.

As associações que Agnès Varda promove em *Os Catadores e Eu* fundem em alguns momentos a imaginação da cineasta com o real, trazendo algo que não chega a ser ficcional, é uma outra coisa. A imaginação não existe necessariamente como algo irreal, mas como mais um elemento do mundo. Um momento dessa apropriação do real via imaginação ocorre quando a realizadora chega a sua casa após uma viagem ao Japão. Entre cartas acumuladas no chão, plantas e gatos, ela dirige seu olhar à infiltração no teto. A mancha provocada pelo

bolor não é pequena, mas grande o suficiente para marcar sua presença ao longo do tempo. Para a cineasta, a mancha é um elemento afetivo porque marca um terreno reconhecível, tão reconhecível que parece já ter povoado a imaginação de Varda a ponto de representar traços familiares. Ela consegue perceber nos rastros deixados pela infiltração traços da obra pictórica de alguns artistas de renome que trabalham com formas abstratas. Uma mancha no teto pode ser “*un Tàpies, un Guo Qiang, un Borderie*”.

Para mostrar o que vê ao espectador, a realizadora trabalha sua percepção em imagem, indo além e fabricando a cena ao manipular a banda imagética. Algumas manchas da infiltração chegam a receber interferências gráficas no processo de pós-produção para que se assemelhem de fato aos traços conhecidos dos artistas citados. Devido ao didatismo da cineasta no esforço de fazer com que as imagens tenham propriedades narrativas que falem por si, a infiltração vira matéria-prima para a pintura imaginada e é enquadrada numa moldura clássica dourada sob fundo preto, exibida no filme como instantâneos que reproduzem a pintura em destaque. Não restam sobras de significado na imagem, ela é clara, expressiva e didática, assim como o *off* de Varda que acompanha a sequência no estilo de um pensamento exteriorizado.

Ao enfatizar sua subjetividade e apelar para a emoção, o que é característico do modo performático, Agnès Varda busca uma relação de aderência à visão de mundo apresentada por ela em *Os Catadores e Eu*. Há um equilíbrio no material em meio ao diálogo entre tradições de documentário, no uso de entrevistas, imagens de arquivo, observação “direta” da situação, associações poéticas, comentários em *off*, fala na primeira pessoa. No entanto, o modo performático caracteriza melhor esse filme, situando-o em meio ao movimento atual do campo do documentário. A questão da projeção subjetiva de Varda junto à preocupação demonstrada por mazelas sociais não parece problemática enfim. Mas aponta em direção a uma superação de convenções aceitas institucionalmente, como numa evolução histórica do gênero documentário na sua constante busca por revelar o mundo histórico, considerando-se aqui evolução como um movimento natural, uma tentativa de superação de aspectos vistos como

“*Eu falo de nós para vocês*” ...

limitados no próprio campo do documentário com o passar dos anos. Narrando desde o lugar do surgimento da idéia, quando a cineasta abre o documentário mostrando a reprodução da pintura de Millet na enciclopédia, há uma busca por despertar a curiosidade pelo tema e por organizar a argumentação em *off*, que em meio a várias quebras na narrativa, consegue manter-se coerente no percurso vivenciado pela autora. É na definição da abordagem específica, quando Varda se mostra como personagem, que as regras do jogo são lançadas. A sensibilidade do espectador tem que ser aguçada nesse processo, pois o que se quer é apresentar não só a cineasta-catadora com toda a sua autenticidade, mas personagens, atores sociais como indivíduos tão originais quanto a realizadora do documentário.

Conclusão

Num panorama geral, é perceptível ao se assistir a *Os Catadores e Eu* que se trata de um documentário de Agnès Varda e não apenas porque está anunciado como tal no próprio filme - por meio da *performance* da cineasta no papel daquela que realiza o filme -, esse documentário possui um modo de organizar o material fílmico, uma série de recursos empregados, peculiar ao cinema da autora. No entanto, se existe nele uma mudança na explicitação da subjetividade da cineasta, há também uma convergência entre tema e modo de ver o mundo, de maneira que Varda é alguém que fala de dentro, não apenas narrando na primeira pessoa, mas participando efetivamente da narrativa como personagem, uma catadora em meio aos catadores. Em outros documentários em que usa elementos biográficos, Varda escolhe temas com os quais tem ligação, aproximando-se de vizinhos e de familiares, ainda que intimamente distantes, filmando uma feira parisiense num bairro próximo a sua casa. O curioso é que justamente ao ampliar o território explorado, colhendo depoimentos em lugares espalhados pela França, ela consegue maior inserção na comunidade, pois faz do cinema algo mais que o meio de encontrar seus personagens para ser ele a atividade coincidente, o cinema enquanto o catar, o catar que une todos os que estão presentes no filme.

O que chama atenção fora a presença da cineasta em cena no seu modo de documentar o real é um modo particular de conectar as informações sem um critério lógico permanente, algo que ganha sua melhor definição no termo “*cinescrita*”, cunhado por Varda, que no fundo é aquilo que foi conquistado no campo de batalha ocupado pelos *nouvelle-vaguietas*, tendo sido reivindicado em nome deles por Alexandre Astruc e a sua *caméra-stylo*: o cinema como linguagem autônoma, como um meio de expressão afeito a liberdades autorais. A *cinescrita* de Agnès Varda está fundamentada no seu método associativo sem padrão, ou melhor, na liberdade exercida por ela na conjunção de sons, imagens e idéias, como se seguissem o fluxo do pensamento.

Pode-se dizer que o texto em *off* é a ferramenta que organiza o discurso narrativo de seus documentários, mas há que se considerar que a escrita cinematográfica de Varda não é texto falado apenas, mas texto visto. A liberdade que se apresenta no que é narrado em *off* está presente na “câmera-caneta” da cineasta, uma câmera que investiga em planos abertos, fechados e fechadíssimos, estes últimos tendendo a revelar texturas e ocultar formas pré-concebidas. Uma coincidência bela de se ver é o plano que faz a realizadora da pele de seu marido, o cineasta Jacques Demy, em *Jacquot de Nantes* (1991) e de sua pele em *Os Catadores e Eu*, ambas reveladas em poros, pêlos, manchas, linhas, enfim, texturas. É um modo de ver que se estabelece, de olhar além e de utilizar o cinema dentro de seus possíveis, que, num alinhamento com o que preconizava Astruc, são muitos possíveis dos quais só o cinema pode dar conta de expressar.

Referências bibliográficas

- ESTORIL FILM FESTIVAL 08, (2008) Monica Muggia e Stefano Savio (orgs.), Lisboa: Leopardo Filmes.
- NICHOLS, Bill (1991), *Representing Reality*, Bloomington: Indiana University Press.
- _____ (2007), *Introdução ao Documentário*, (2001) Mônica Saddy Martins (trad.), Campinas, SP: Papirus, (Coleção Campo Imagético), 2a Ed.
- _____ (2005), “A Voz do Documentário”, (1983) Eliana Rocha Vieira (trad.) in Fernão Pessoa Ramos (org.), *Teoria Contemporânea do Cinema*, v. 2. *Documentário e Narratividade Ficcional*, São Paulo: Editora Senac São Paulo.

“Eu falo de nós para vocês” ...

- _____ (1994), *Blurred Boundaries*, disponível em: <http://www.books.google.com/books?id=mRzTzOZOumcC&printsec=frontcover&dq=blurred+boundaries&hl=pt-BR#PPA92,M1> Consultado em 15-01-2009
- RAMOS, Fernão Pessoa (2008), *Mas Afinal... O Que É Mesmo Documentário?*, São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- RENOV, Michael (1993), “Toward a Poetics of Documentary” in *Theorizing Documentary*, Michael Renov (org.), New York: Routledge, p. 12-36.

Filmografia

- A Ópera Mouffe (L'Opéra-Mouffe, 1958)*, de Agnès Varda
- Tio Yanco (Uncle Yanco, 1967)*, de Agnès Varda
- Daguerreótipos (Daguerréotypes, 1975)*, de Agnès Varda
- Ulisses (Ulysse, 1982)*, de Agnès Varda
- Jacquot de Nantes (Jacquot de Nantes, 1991)*, de Agnès Varda
- Os Catadores e Eu (Les Glaneurs et la Glaneuse, 2000)*, de Agnès Varda
- Les Plages d'Agnès (Les Plages d'Agnès, 2008)*, de Agnès Varda