



Universidade de Brasília - UnB

Instituto de Psicologia – IP

Departamento de Psicologia Clínica – PCL

Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura – PPGPsiCC

**O Santo na Obra Documental de Agnès Varda: Da Inspiração ao Silêncio do
Analista**

Laene Pedro Gama

Brasília

2023

Laene Pedro Gama

**O Santo na Obra Documental de Agnès Varda: Da Inspiração ao Silêncio do
Analista**

**Le Saint dans l'Oeuvre Documentaire d'Agnès Varda : De l'Inspiration au Silence
de l'Analyste**

Title

**The Saint in Agnès Varda's Documentary Work: From Inspiration to the Analyst's
Silence**

Laene Pedro Gama

**O Santo na Obra Documental de Agnès Varda: Da Inspiração ao Silêncio do
Analista**

Tese apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura do Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília e na *Université Côte d'Azur – École Doctorale Sociétés, Humanités, Arts et Lettres* como requisito para obtenção do título de Doutora em Psicologia Clínica e Cultura.

Banca Examinadora:

Presidente: Profa. Dra. Daniela Scheinkman Chatelard – Universidade de Brasília, Brasil.

Orientador no Estrangeiro: Prof. Dr. Jean-Michel Vivès – Université Côte d'Azur, França.

Membro Externo: Prof. Dr. Guilherme Massara Rocha - Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil.

Membro Externo: Psicanalista. Dra. Lúcia Serrano Pereira – Associação Psicanalítica de Porto Alegre, Brasil.

Membro Externo: Prof. Dr. Serge Dominique Margel - Université Neuchâtel, Suíça.

Membro Interno: Profa. Dra. Márcia Cristina Maesso – Universidade de Brasília, Brasil.

Membro Suplente: Pesquisadora colaboradora Dra. Cintia da Silva Lobato Borges - Universidade de Brasília, Brasil.

Agradecimentos

À Cali, tua alma inquieta me faz ser uma pessoa melhor, te amo!

À Sérgio, a certeza de que levo o melhor de Minas comigo.

À minha grande família que me esperou voltar para lhes devolver o que é nosso.

Aos amigos de sempre e aos novos, essa palavra me tem muito peso e leveza, é uma honra andar entre os melhores.

À Valéria Rilho, nem os fusos diferentes atrapalharam nossas trocas, obrigada *chère*.

As colegas de trabalho, pela licença a mim concedida para fazer esse trabalho, estou voltando...

À Ana Giulia de Araújo Conte pela leitura profissional e solidária dessa tese.

Aos prestimosos e carinhosos colegas dos grupos de pesquisas Lapsus e Litecine.

À Jean-Michel Vivès pela regência da orquestra que habita em mim, *merci mon directeur de thèse*.

À Daniela Scheinkman Chatelard pela acolhida em um momento tão singular em nossas vidas, muito obrigada.

À Terezinha de Camargo Viana, em memória.

À Capes, que o meu país *de iaras e sacis* siga firme em suas políticas públicas e em *sonhos de cabimento*.

Escolhe o teu diálogo
e
tua melhor palavra
ou
teu melhor silêncio.
Mesmo no silêncio e com o silêncio
dialogamos.

–Carlos Drummond de Andrade, O constante diálogo

Sérgio, companheiro de longa jornada,

É maduro o nosso amor, não moderno

Fruto de alegria e dor, céu e inferno

Tão vivido o nosso amor, convivência

De felicidade e paciência

É tão bom...

–Milton Nascimento, Fruta boa

Resumo Expandido

A presente tese é uma pesquisa paradigmática em psicanálise, derivada de cenas fílmicas e que buscou analisar a subversão da lógica impossibilitante do advento do sujeito em direção a uma outra, que valoriza esse acontecimento. O referencial empírico consiste em parte do *opus* fílmico documental da cineasta Agnès Varda. Em sua obra, esse estilo cinematográfico interessa à nossa questão de pesquisa, haja vista a sua linguagem se afastar dos recursos clássicos da narrativa fílmica, dirigidos a um espectador contemplativo. A dinâmica provoca algumas questões: Como a cineasta se faz endereçar? O que a levou a construir um espaço invocante? O saber-fazer vardadiano nos ajuda a pensar a clínica? A artista afasta-se do lugar do sujeito suposto saber e constrói uma obra sustentadora da suposição do sujeito falante. O seu estilo em construir laços nos convida a pensar acerca do lugar ocupado pela cineasta em sua obra. A nossa hipótese é a de que ela ocupe a posição do santo (enquanto construto psicanalítico), deslocando a posição do espectador de uma contemplativa “O que eu verei?” para uma afirmativa: “O que eu escuto!”. Iniciamos o trabalho pelo capítulo metodológico “O *Opus* Artístico”, no qual apresentamos os seis documentários trabalhados. Deste *opus*, elegemos trinta e seis cenas e trinta e três fotografias como material empírico, dividido em duas seções. A primeira orientará a discussão da montagem pulsional da cineasta, tendo como principal interesse a reflexão sobre o modo como a cineasta apreende o objeto artístico, uma das duas singularidades implicadas na posição do santo. A segunda seção é usada como suporte para a análise da subjetividade daquele que se implica no seu ato. Elegemos, para essa discussão, elementos trágicos de sua obra. Entendemos que analisar o atravessamento das relações especulares nos aproxima daquilo que é cobrado ao espectador no jogo proposto pela cineasta, o de deslocamento do lugar contemplativo para o lugar afirmativo do desejo. O segundo capítulo, “Inspiração, Criação, Compartilhamento”, consiste na sustentação teórica. Possui como principais temas o *se fazer endereçar* em sua obra, destacando, no terceiro tempo da invocação, o movimento do entre *ouvir-responder*. Também destacamos o modo como Varda ocupa uma posição de esperança no sujeito a advir, trabalhando artisticamente o silêncio e tomando a voz como objeto de desejo. Neste trabalho, percebemos o fazer silêncio como uma posição desejante próxima à *estética* psicanalítica. No terceiro capítulo, “O Santo que Banca o Dejeito e o Herói que Banca o Desejo”, analisamos, a partir do material da primeira seção, a montagem pulsional vardadiana. A leitura do trágico, contida no material da segunda seção, é realizada a partir de dois personagens: Mona, figura heroica do filme *Sans toit, ni loi* (1985) e François, o

homem das botas de *Os catadores e eu* (2000) e *Dois anos após* (2002), personagem que não realiza a ultrapassagem do *entre-duas-mortes*. Na análise desses personagens situamos onde se encontra o bem dizer do santo com o bem fazer do herói. É pelo herói que banca o desejo que Varda se consolida como santo que banca o dejetivo. Finalmente, colocamos em causa se Varda, na posição do santo, usando do espaço do silêncio para o enodamento entre as duas singularidades em jogo nessa posição, também não produz efeitos dissolventes dessa amarração, levando-nos a refletir sobre a posição do santo como uma saída para o analista trabalhar a dissolução do sujeito suposto saber.

Palavras-chave: psicanálise, santo, ouvinte, Agnès Varda.

Resumo Condensado

A presente tese é uma pesquisa paradigmática em psicanálise, derivada de cenas fílmicas para a análise da subversão da lógica impossibilitante do advento do sujeito em direção a uma outra, que valoriza esse acontecimento. O referencial empírico é parte do *opus* fílmico documental da cineasta Agnès Varda, cuja linguagem se afasta dos recursos clássicos da narrativa fílmica dirigidos a um espectador contemplativo. A dinâmica provoca algumas questões: Como a cineasta se faz endereçar? O que a levou a construir um espaço invocante? O saber-fazer vardadiano nos ajuda a pensar a clínica? Ela ocupa a posição do santo, construto psicanalítico, ao construir um espaço de silêncio e nos ajuda a pensar a escuta na clínica, ao deslocar a posição do espectador de uma posição contemplativa “O que eu verei?” para uma afirmativa “O que eu escuto!” Finalmente, refletimos ser a posição do santo uma saída criativa para o analista trabalhar a dissolução do sujeito suposto saber.

Résumé du Thèse

La présente thèse est une recherche paradigmatique en psychanalyse, dérivée de scènes filmiques et ayant pour but d'analyser la subversion de la logique qui rend impossible l'avènement du sujet pour aller vers une autre logique, l'une qui valorise cet événement. Le référentiel empirique comprend une partie de l'opus documentaire de la cinéaste Agnès Varda. Le style cinématographique de Varda intéresse à notre question de recherche dû au fait que son langage s'écarte des caractéristiques classiques du récit filmique, qui s'adressent plutôt à un spectateur contemplatif. Cette dynamique suscite des questions : Comment la cinéaste se fait-elle adresser ? Qu'est-ce l'a poussé à construire un espace invocant ? Le savoir-faire vardadien nous aide-t-il à penser la cure ? L'artiste s'éloigne de la place du sujet-supposé-savoir et élabore une œuvre qui soutient le supposé du sujet parlant. Son mode de construction des liens nous invite à penser la place occupée par la cinéaste elle-même dans son oeuvre. Notre hypothèse est qu'elle occupe la position du saint (en tant que construction psychanalytique), en déplaçant la position du spectateur d'une contemplative « Que verrai-je ? » à une affirmative « Ce que j'écoute ! ». Ce travail commence par le chapitre méthodologique « L'Opus Artistique », dans lequel nous présentons les six documentaires qui seront analysés. Nous avons élu trente-six scènes et trente-trois photographies de cet *opus* comme matériel empirique, qui sera divisé en deux sections. La première guidera la discussion sur le montage pulsionnel de la cinéaste, ayant pour intérêt majeur la réflexion à propos de la manière dont elle saisit l'objet artistique, l'une des deux singularités impliquées dans la position du saint. La seconde section est utilisée comme support pour l'analyse de la subjectivité de celui qui s'implique dans son acte. Pour cette discussion, nous avons choisi des éléments tragiques de l'œuvre de Varda. Nous estimons que l'analyse de la traversée des relations spéculaires nous rapproche de ce qui est demandé au spectateur dans le jeu proposé par la cinéaste : celui du déplacement du lieu contemplatif vers la place affirmative du désir. Le deuxième chapitre, « Inspiration, Création, Partage », consiste à la base théorique. Son thème principal est le *se faire adresser* dans l'œuvre de Varda, en soulignant, dans le troisième temps de l'invocation, le mouvement de l'entre écoute-réponse. Nous soulignons également la façon dont Varda occupe une position d'espoir par rapport le sujet à venir, en travaillant artistiquement le silence et en prenant la voix comme objet de désir. Dans cette thèse, nous comprenons le silence comme une position désirante proche de *l'esthétique* psychanalytique.

Au troisième chapitre, « Le Saint qui Soutient le Déchet et le Héros qui Soutient le Désir », nous analyserons, à partir du matériel choisi dans la première section, le montage pulsionnel vardadien. La lecture du tragique proposée dans la deuxième section sera faite à partir de deux personnages: Mona, figure héroïque du film *Sans toit, ni loi* (1985), et François, l'homme aux bottes de *Les glaneurs et la glaneuse* (2000) et de *Deux ans après* (2002), personnage qui ne parvient pas à faire le dépassement de *l'entre-deux-morts*. Dans l'analyse de ces personnages, nous essayons de situer le point où confluent le bien dire du saint et le bien faire du héros. C'est par le héros qui soutient le désir que Varda se consolide comme saint qui soutient le déchet. Finalement, nous posons la question si Varda, dans la position du saint et en utilisant le lieu du silence pour faire le lien entre les deux singularités en jeu dans cette position, ne produit-elle non plus des effets dissolvants de cet arrimage, nous conduisant à réfléchir à propos de la position du saint comme une issue pour que l'analyste travaille la dissolution du sujet-supposé-savoir.

Mots-clés: psychanalyse , saint , auditeur, Agnès Varda.

Résumé Condensé

La présente thèse est une recherche paradigmatique en psychanalyse, dérivée de scènes filmiques et ayant pour but d'analyser la subversion de la logique qui rend impossible l'avènement du sujet pour aller vers une autre logique, l'une qui valorise cet événement. Le référentiel empirique comprend une partie de l'opus documentaire de la cinéaste Agnès Varda, dont le langage cinématographique s'écarte des caractéristiques classiques du récit filmique, qui s'adressent plutôt à un spectateur contemplatif. Cette dynamique suscite des questions : Comment la cinéaste se fait-elle adresser ? Qu'est-ce l'a poussé à construire un espace invoncant ? Le savoir-faire vardadien nous aide-t-il à penser la cure ?

Abstract

The thesis in question is a paradigmatic research in psychoanalysis, derived from film scenes which sought to analyze the subversion of the logic which precludes the self advent, towards another, which values this event. The empirical reference consists in part of the opus documentary film of the filmmaker Agnès Varda. In her work, this cinematographic style is of interest to our research question, given that her language moves away from the classic resources of film narrative, aimed at a contemplative spectator. The dynamic raises some questions: How does the filmmaker make to self address? What led you to build an summoner space? Does know-how-to Vardadian help us think about the clinic? The artist moves away from the place of the subject supposed to know and constructs a work supportive of the assumption of the speaking subject. Her style of building bonds invites us to think about the place occupied by the filmmaker in her work. Our hypothesis is that she occupies the position of the saint (as a psychoanalytic construct), shifting the spectator's position from a contemplative “What will I see?” to an affirmative: “What I hear!”. We begin the work with the methodological chapter “The Artistic Opus”, in which we present the six documentaries worked on. From this opus, we chose thirty-six scenes and thirty-three photographs as empirical material, divided into two sections. The first will guide the discussion of the filmmaker's montage drive, with its main interest being the reflection on the way in which the filmmaker apprehends the artistic object, one of the two singularities implied in the saint's position. The second section is used as support for the analysis of the subjectivity of whom are involved in the act. For this discussion, we chose tragic elements from her work. We understand that analyzing the crossing of specular relations brings us closer to what is demanded of the spectator in the game proposed by the filmmaker, that of displacement from the contemplative place to the affirmative place of desire. The second chapter, “Inspiration, Creation, Sharing”, consists of theoretical support. The main themes are *making self addressing* in her work, highlighting, in the third part of the invocation, the movement between *listening and responding*. We also highlight the way in which Varda occupies a position of hope in the subject yet to come, working artistically the silence and taking the voice as an object of desire. In this work, we perceive the making silence as a desirous position close to psychoanalytic aesthetics. In the third chapter, “The Saint Who Banks Rejects and the Hero Who Banks Desire”, we analyze, based on the material from the first section, the Vardadian drive montage. The reading of the tragic, contained in the material of the second section, is carried out from two characters: Mona, a heroic figure

in the film *Sans toit, ni loi* (1985) and *François, the man with the boots* in *The Collector and I* (2000) and *Two years later* (2002), a character who does not overcome the between-two-deaths. In the analysis of these characters we find where the good said of the saint meets with the good feats of the hero. It is through the hero who supports desire that Varda consolidates herself as a saint who supports rejects. Finally, we question whether Varda, in the position of the saint, using the space of silence for the knotting between two singularities at play in this position, also, does not produce dissolving effects of this knot, leading us to reflect on the position of the saint as an alternative for the analyst to work on the dissolution of the subject supposed to know.

Key-words: psychoanalysis, saint, listener, Agnès Varda.

Condensed Abstract

The thesis in question is a paradigmatic research in psychoanalysis, derived from film scenes which sought to analyze the subversion of the logic which precludes the self advent, towards another, which values this event. The empirical reference is part of the opus documentary film of filmmaker Agnès Varda, whose language moves away from the classic resources of film narrative aimed at a contemplative spectator. The dynamic raises some questions: How does the filmmaker make to self address? What led you to build an summoner space? Does know-how-to Vardadian help us think about the clinic? She occupies the position of the saint, a psychoanalytic construct, by constructing a space of silence and helps us think about listening in the clinic, by shifting the position of the spectator from a contemplative position “What will I see?” to an affirmative “What I listen!” Finally, we reflect that the saint's position is a creative outlet for the analyst to work on the dissolution of the subject supposed to know.

Sumário

Introdução	16
Capítulo 1. O Opus Artístico	23
<hr/>	
Alguns Elementos da Linguagem Cinematográfica	24
<i>A Voz-Over</i>	25
<i>A Voz-Off</i>	28
<i>A Música no Cinema</i>	29
O Silêncio no Cinema.....	29
<i>A Noção de Instante e o Intervalo no Cinema</i>	30
Considerações Sobre as Modificações de Varda na Linguagem Cinematográfica	32
O Opus Fílmico Documental	35
<i>Cenas e Fotografias Trabalhadas</i>	36
Seção 01.	36
Seção 02.	74
Capítulo 2. Inspiração, Criação, Compartilhamento	89
<hr/>	
As Palavras Guias da Obra Vardadiana	90
A Sublimação e Alguns dos Seus Elementos	92
<i>O Novo Sujeito</i>	93
<i>A Coisa</i>	96
<i>Objeto a</i>	96
O Objeto Elevado à Dignidade da Coisa.	98
Catar: O Objeto que Resta/Cai.	100
Modelos de Amarrações Borromeanas	106
<i>Um Arrebatamento Inscrito em Homenagem(ns)</i>	106
<i>Lila: Uma Visage</i>	109
<i>Trimetilamina: Um Outro Arranjo</i>	113
<i>Experiência de Vertigem: Uma Superfície Subversiva</i>	114
O Endereçamento	115
O Silêncio na Psicanálise e na Obra Vardadiana	119
<i>O Ouvinte</i>	122
O Estilo e a Ética: A Estética Psicanalítica	123
<i>Moral e Ética</i>	125
A Estética Vardadiana	126
O Santo	132

<i>A Questão Econômica no Santo</i>	135
A Tragédia	137
<i>O Herói em Freud</i>	139
<i>O Além de Antígona</i>	140
<i>O Belo</i>	142
Capítulo 3. O Santo que Banca o Dejeito e o Herói que Banca o Desejo	146
<hr/>	
Os Três Tempos de Escansão na Planície Vardadiana	147
<i>Primeira Direção. A Sideração em Varda: o Titubear e a Boca Aberta</i>	149
<i>Segunda Direção. Para o Mau Olhado “Queres Olhar? Pois Bem, Veja Então Isso!”</i>	153
<i>As Cenas de Mona: Desarme-se.</i>	153
<i>O Olhar do Pintor e o Mau-Olhado.</i>	157
<i>Terceira Direção. O Ritmo de Varda pelo Silêncio</i>	159
O Trágico na Obra Vardadiana	164
<i>Mona: A Antígona Vardadiana</i>	165
<i>Pavor e Compaixão.</i>	165
<i>O Sorriso de Mona.</i>	168
<i>Tu Digas, Qual é a Áte de Mona?</i>	169
<i>O Desvelamento.</i>	172
<i>François: O Homem das Botas</i>	173
<i>A Economia do Gozo em François.</i>	173
<i>Não Há Ultrapassagem.</i>	175
<i>Quando o Estilo Não é Inscrito.</i>	176
Varda Sai de Cena e Entra o Herói	178
Considerações Finais	179
Referências	183
Anexos	193
<hr/>	
Quadro 1 – Agnès Varda: <i>filmographie</i>	193
Quadro 2 – Cenas fílmicas	195
Quadro 3 – Fotografias	197
Quadro 4 – Gravuras	198

O Santo na Obra Documental de Agnès Varda: Da Inspiração ao Silêncio do Analista

Durante algum tempo, eu não compreendi os motivos de não levar adiante os estudos sobre o humor trilhados no mestrado. Esse é um objeto que sempre me desperta interesse, especialmente nas linhas de Freud (1927/2014), ao tratá-lo como um dom precioso e raro, não resignado e rebelde. Pois bem, nos idos de 2020, enquanto atravessávamos e éramos atravessados por uma crise sanitária mundial, vivenciei, em uma disciplina cursada no doutorado, um episódio determinante para os rumos desta pesquisa. A disciplina tivera que ser adiada por um semestre; ocorreu em modo online, quando ainda lutávamos para ajeitarmo-nos nas janelas virtuais (nos ajeitamos?) e ministrada em uma língua estrangeira. Naquele tempo, sentia muito próximo aquela coisa que *está fora da ordem*, como dito na canção (Veloso, 1991).

Em uma das aulas, sempre sobre a cineasta Agnès Varda, escutei de maneira clara, como se ouvisse na língua materna, a explicação sobre os efeitos da *voz-over* (voz narrativa), comum nos filmes documentais. Entendi serem efeitos semelhantes aos da voz superegóica, e me causou espanto ser esse um estilo fílmico frequentemente trabalhado pela cineasta conhecida por *revelar subjetividades* (Yakhni, 2014). Intrigada diante dessa contradição, segui a minha pesquisa e, neste percurso, entendi a questão sobre o humor. Este saiu de cena, dando lugar a outra criação sublimatória, a obra fílmica. Assim, mudaram-se os objetos, mas permaneceu o desejo de descobrir saídas para os contextos inibidores do surgimento do sujeito. Se, antes, eu havia buscado o surgimento do sujeito pela via do humor, faço hoje o mesmo pela obra artística. Pela laboração sublimatória, reencontro, em ambos, a importância da escuta, criando o espaço do ouvinte.

A presente tese é uma pesquisa paradigmática em psicanálise. Deriva de cenas fílmicas para a análise subversiva da lógica impossibilitante do advento do sujeito, buscando na obra documental uma outra direção, aquela que valoriza esse acontecimento. O referencial empírico consiste em um recorte do *opus* fílmico documental da cineasta Agnès Varda. Seu modo de trabalhar este estilo cinematográfico interessa à nossa questão de pesquisa, haja vista que sua linguagem se afasta dos recursos clássicos da narrativa fílmica, comumente dirigidos a um espectador contemplativo.

Esse estilo fílmico, classicamente engendrador de efeitos de apagamento e alienação do sujeito, é subvertido em sua obra e provoca algumas questões: Como a cineasta se faz endereçar? O que a levou a construir um espaço invocante? O saber-fazer vardadiano nos ajuda a pensar a clínica?

É incomum falar de invocação quando nos referimos a tal estilo, mas tratamos aqui de uma cineasta reconhecida em estudos da área de artes visuais, literárias e outros, com forte apelo à subjetividade do público. Ela se recusa a ocupar o lugar do saber, comum ao papel do narrador fílmico e, ao se afastar do uso clássico da fala documental recheada de sentidos, renuncia ao gozo fálico, trabalhando a voz como objeto de desejo. Em *As praias de Agnès*, Varda constrói artisticamente esse caminho, se fazendo endereçar, possivelmente orientada pela construção de laços a partir do seu interesse manifesto: “os outros que me interessam realmente e que gosto de filmar, os outros que me intrigam, que me motivam, me interpelam, me desconcertam, me apaixonam” (Varda, 2008).

Ao se distanciar do lugar do sujeito suposto saber, a artista constrói uma obra que sustenta a suposição do sujeito falante. Esse modo de inaugurar um laço nos convida a pensar acerca do lugar ocupado pela cineasta em sua obra. A nossa hipótese é a de que ela ocupa a posição do santo, enquanto construto psicanalítico. Ser santo; trata-se de um jogo posicional com o propósito de enodar o gozo advindo do modo como o objeto *a* é apreendido (por quem ocupa esse lugar) à subjetividade do outro a se implicar na ação.

Assim, nos encaminhamos para a terceira questão de pesquisa. A obra invocativa vardadiana, que modifica a posição do espectador de uma contemplativa “O que eu verei?” para uma afirmativa “O que eu escuto!”, nos ajuda a pensar a escuta na clínica? Pergunta inflexionada em nossa hipótese, segundo a qual a invocação vardadiana se sustenta ao ocupar a posição do santo.

Iniciamos o nosso trabalho pelo capítulo metodológico “O *Opus Artístico*”, discutindo as principais modificações implementadas pela cineasta nos elementos da linguagem cinematográfica e destacando os recursos técnicos que ganham maior vulto no material empírico utilizado. Os recursos cinematográficos como *voz-off*, *voz-over*, música, silêncio, intervalo, montagem e noção de instante, ganham novos efeitos na obra da cineasta, extrapolando delimitações tecnicistas. Sabemos da importância desses recursos para o labor criativo, assim como sabemos não se encerrar neles o valor subversivo do ato sublimatório. Este ato exige que o artesão construa de posse do que possui e desposuído do que encontra. Abreviadamente, através de dois trechos fílmicos, situamos a importância do outro na construção da sua obra, bem como o prazer provocado pelo inesperado, provocando modos de trabalho. Esses dois elementos, o outro e o gozo frente ao processo de criação, são elementos que dizem da posição vardadiana.

Apresentamos, ainda, os seis documentários (um ficcional/documental) que nos servem de paradigma para a discussão analítica sobre a importância da escuta para o advir do sujeito. Deste *opus*, elegemos trinta e seis cenas e trinta e três fotografias como material empírico, descritas no primeiro capítulo e funcionando como suporte de análise do conteúdo psicanalítico no capítulo três.

Analizamos esse material em duas seções. A primeira, composta por vinte e nove cenas e vinte e oito fotografias, orienta a discussão da montagem pulsional da cineasta, prefigurando, em cada momento de escansão, o jogo estabelecido entre a cineasta e o espectador. Nessa primeira análise, o principal interesse é refletir sobre o modo como a cineasta apreende o objeto artístico, uma das duas singularidades implicadas na posição do santo.

A segunda seção é constituída por sete cenas e cinco fotografias, usadas como suporte para a análise do segundo tipo de subjetividade enodado no jogo posicional do santo – a singularidade subjetiva daquele que se implica no ato do santo, em nosso caso, o espectador implicado pela obra artística vardadiana. Elegemos para essa discussão elementos trágicos de sua obra, que levam à catarse (em Lacan). Analisar o atravessamento das relações especulares nos coloca mais próximos daquilo cobrado ao espectador no jogo proposto pela cineasta: o seu deslocamento do lugar contemplativo para o lugar afirmativo do desejo.

O segundo capítulo, “Inspiração, Criação, Compartilhamento” é o de sustentação teórica. É iniciado pela apresentação dos três pontos condutores de sua obra, conforme o ponto de vista da própria cineasta. Estes nos oferecem pistas sobre a maneira como ela constrói o seu trabalho e, por conseguinte, sobre os elementos indicativos do seu modo de gozo, o que dirá do seu estilo e da posição ocupada no ato criativo.

No subcapítulo “A Sublimação e Alguns dos Seus Elementos”, destacamos construtos do circuito sublimatório estruturantes para pensar o modo de gozo vardadiano e a singularidade daquele que se implica no ato criativo. Através de cenas dos filmes *Os catadores e eu* (Varda, 2000) e *Dois anos após* (Varda, 2002), ilustramos brevemente como ela se abre para o Outro e problematiza a implicação do sujeito no ato criativo. Ambos os documentários abordam pessoas que catam objetos desprezados na sociedade do consumo, sejam esses os caídos (ato de respigar) ou os que pendem (ato de colher), como forma de sobrevivência e/ou estilo de vida.

No subcapítulo “Modelos de Amarrações Borromeanas”, apresentamos amarrações sublimatórias, demonstrando a riqueza e variedade dessas montagens, e

problematizações do movimento invocativo, antecipando questões referentes à construção artística de nosso interesse. Os modelos, são: um arrebatamento inscrito em homenagem(ns) (Porge, 2018); a *visage* de *Lila* (Didier-Weill, 2003); a criação da palavra *trimetilamina* em Freud (sustentada em Didier-Weill, 1979) e *a superfície de subversão* em Machado de Assis (Pereira, 2008).

Essas construções nos dizem da implicação do sujeito com o objeto sublimatório e nos convidam a pensar o circuito invocativo na obra vardadiana. Nesta, o *se fazer endereçar*, constituído no terceiro tempo da invocação, se sustenta no movimento do entre *ouvir-responder*, discussão que consta no subcapítulo “O Endereçamento”. A última volta da pulsão invocante, diferentemente do apassivamento esperado nas outras pulsões parciais, faz surgir a dimensão do Outro e do pequeno outro (Vivès, 2018a, 2018b). Nessa volta, se situa o tempo da posição subjetiva, na qual o sujeito constitui um Outro não surdo capaz de escutá-lo.

Varda ocupa uma posição de esperança no sujeito a advir, trabalhando artisticamente o processo do ouvir no aguardo de uma resposta. Ela silencia as falas para que a voz seja escutada, aproximando-se do que Lacan chamou de *discurso sem falas* ou discurso do analista, este que tem no estilo a única coisa cabível de se transmitir (Lacan, 1970/1992). Para o seu funcionamento, é preciso que alguém aceite estar em posição de receber o que se diz num silêncio que não é somente ausência de linguagem (Vivès, 2018a).

O subcapítulo “O Silêncio na Psicanálise e na Obra Vardadiana” aborda o fazer silêncio no trabalho artístico da cineasta como uma posição desejante próxima à *estética* psicanalítica. Pelo *se calar* desejante, o *silet* (Lacan, 1966/1998) se anuncia como uma ética convertida ao silêncio, afastada do pavor e conduzida pelo caminho do desejo, implicando no surgimento do ouvinte. Experiência a ser vivida na clínica, perceptível a partir do estabelecimento da transferência, levando a um espaço de cerzimento das criações do paciente frente ao real.

Na criação vardadiana, essa experiência se constitui em um espaço silencioso, implicando o espectador a se autorizar a ocupar outro lugar, para além do lugar da demanda “O que eu verei?”. Pensar o bordejar do silêncio, de onde se espera a fala, nos provoca a refletir sobre essa amarração artística, a partir do lugar ocupada pela cineasta. Este, como já havíamos dito, é pensado como sendo o do santo, construto psicanalítico apresentado no subcapítulo homônimo a essa posição.

Entendemos que a singularidade da artista, ao ocupar a posição do santo, é demonstrada na construção de sua planície borromeana. Entretanto, a outra singularidade implicada nesse jogo posicional, a subjetividade do outro, requer melhor demonstração. Assim, utilizamos os elementos trágicos em sua obra, apresentados conceitualmente no subcapítulo “A Tragédia”. O surgimento da figura heroica e o atravessamento dos processos identificatórios instituído pelo seu ato nos permite uma leitura mais evidente do encontro entre o bem dizer do santo e o bem fazer do herói.

No terceiro capítulo, “O Santo que Banca o Dejeito e o Herói que Banca o Desejo”, realizamos a discussão dos registros fílmicos, subdivididos em dois grandes campos. No primeiro, analisamos a montagem pulsional vardadiana, destacando a apreensão do objeto *a e*, assim, apontando o modo de gozo vardadiano. Acompanhando a montagem pulsional, torna-se evidente seu esforço em sair de cena para que o sujeito assuma o lugar de protagonista da história contada.

A planície vardadiana é apresentada no subcapítulo “Os Três Tempos de Escansão na Planície Vardadiana”, no qual são abordadas as três direções do trabalho a ser realizado com o real não simbolizável. A “Primeira Direção. A Sideração em Varda: O Titubear e a Boca Aberta”, situa o momento do simbólico não transcendente ao real, colocando a palavra em perigo. Elegemos recortes fílmicos contendo intervenções de Varda em suposição ao que o sujeito porta de *positivo*.

Na “Segunda Direção. Para o Mau Olhado, ‘*Queres olhar? Pois bem, veja então isso!*’”, retratamos o desaparecimento do invisível ocorrido quando há ausência de separação entre o simbólico e o imaginário, por meio do qual o olhar do Outro torna o sujeito completamente visível. Varda trabalha contra o mau-olhado pelo uso de imagens fixas, recurso cinematográfico muito utilizado e que se relaciona à *noção de instante*. Há um rompimento com o previsível ao ler a cena a partir de um ponto que se destaca, e não por um fluxo temporal de acontecimentos. Além desse recurso, destacamos nessas cenas a ausência da voz narrativa de Varda.

Na “Terceira Direção. O Ritmo de Varda pelo Silêncio”, referente à não separação entre o real e o imaginário, colocando em perigo a imaterialidade do sujeito expressa em um corpo enrijecido, indicamos o silêncio na obra vardadiana como o elemento a imprimir ritmo a quem se endereça. O modo de enodamento do espectador à obra pode levá-lo, pelo encontro com a base do seu real, da sua estrutura e não de quaisquer ideais, a se autorizar a mudar da posição de espera “O que eu verei?”, para sustentar uma outra, “O que eu escuto!”.

Para construir o espaço do silêncio, a cineasta delineia uma dinâmica onde o surgimento e o desaparecimento da voz revelam uma posição de renúncia à palavra como objeto de gozo infinito. Como santo, ela renuncia ao gozo pleno como modo de causação de desejo no outro. A cineasta faz *descaridade* (Lacan, 1974/1993, p. 32) – neologismo lacaniano que reúne dejetivo e caridade – ao se oferecer como resto, permitindo ao sujeito do inconsciente tomá-la como causa de seu desejo. O modo de Varda lidar com o objeto, para além do gozo pleno, contempla o outro em sua subjetividade, levando-o a se implicar com a obra a partir de sua vocação.

Finalmente, no subcapítulo “O Trágico na Obra Vardadiana” trabalhamos, por intermédio dos registros fílmicos da segunda seção, os elementos da tragédia em dois personagens vardadianos: Mona, a heroína, e François, que não realiza a ultrapassagem do *entre-duas-mortes*. Entendemos que a figura do herói compõe a obra vardadiana, lembrando ao sujeito da sua responsabilidade frente ao desejo. Pela análise da sua montagem pulsional, acompanhamos em sua obra a construção do objeto *a*, destacando o seu modo de gozo na posição de santo. Pela leitura do trágico e pelo desvelamento do objeto, a cineasta coloca o sujeito cara a cara com aquilo que lhe é cobrado pelo desejo: a perda da ilusão presente nos processos identificatórios, organizados pelo pavor ou pela compaixão.

Varda retrata a figura heroica, permitindo ao espectador refletir sobre os impasses, os limites, os prazeres e os horrores em se assumir como desejante. Essa construção se dá em sua obra *Sans toit, ni loi* (Varda, 1985) por intermédio de Mona, personagem ficcional inscrita em uma estrutura documental. O uso desse artifício permite a elaboração do espaço do ouvinte: o ficcional em concomitância à estrutura da realidade garante uma maior margem para a fantasia ao pensar a personagem, como se Mona assegurasse o ocorrido em Hamlet, que “nos demonstra a neurose e isso é diferente que o sê-lo” (Lacan, 1958-1959/2002, p. 311).

Por outro lado, François, o homem das botas (*Os catadores e eu / Dois anos após*) é um personagem típico da estrutura documental. Ele se revela pela câmera vardadiana e pelos seus depoimentos. Quantos François não marcham em nosso cotidiano? Quantas vezes não marchamos como ele? Quanto de fantasia podemos emprestar aos seus testemunhos? Enfim, este é um personagem pelo qual se percebe o fracasso na ultrapassagem. Pela sua história, vemos a sua rigidez psíquica acionar o *olhar-duro* do espectador, colando-se a sua imobilidade, mantendo-se inflexível a observar o flagrante e não o fulgurante.

Assim, é pela história de uma heroína andarilha que vemos o espectador ser cobrado a assumir o seu desejo no jogo que inclui a si mesmo, a cineasta e a personagem. Em um grande arranjo artístico, no desvelamento da história, o sujeito é confrontado pela imagem do belo a ultrapassar os limites do mal-estar gerado frente ao desejo. Trata-se de uma heroína da qual não se conhece as marcas, ficando ao encargo do espectador a construção de sentidos para uma história à qual ele mesmo precisa atravessar, depurando os afetos que lhe prendem à especularidade. É, portanto, pela construção do herói vardadiano, sem a determinação do seu *Áte*, que se dá o modo mais radical de invocação dessa obra. Nesse momento, onde se encontram o bem dizer do santo e o bem fazer do herói, o espectador por vocação é chamado a responder pelo seu desejo e assumir o seu lugar. É pelo herói que banca o desejo que Varda se consolida como santo que banca o dejetivo.

A *estética vardadiana* se dá no *risco da insignificância* (Maillet in Moulin, 2010), ao guardar silêncio, ao se fazer abjeto, na esperança do sujeito a advir. Esse risco é o que orienta Varda a silenciar-se na obra documental, quando desta se espera a fala, a mesma orientação que sustenta o silêncio analítico. Portanto, pensar a forma como ela estrutura a sua obra e como assume esse risco nos ajuda a refletir sobre a experiência na escuta analítica e a importância da inventividade ao se criar um espaço silencioso.

Capítulo 1

O *Opus* Artístico

Agnès Varda foi uma cineasta belga radicada na França, considerada por muitos uma artista das imagens. Entretanto, a consideramos também como uma artista da linguagem; a própria cunhou o termo *cinescrita* para se referir à sua obra. Primeiro foi fotógrafa, depois cineasta. Ingressou no cinema em 1954, já sendo conhecida quando compôs o movimento do cinema *Nouvelle Vague*. Em sua longa trajetória, a cineasta se dedicou a realizar documentários e ficções, sendo que os seus filmes transitam de forma peculiar entre essas fronteiras. Ela é uma referência na reformulação da linguagem cinematográfica, em especial no uso da narrativa, emprestando à construção de histórias algo de si somado aos sons e imagens. Da sua obra cinematográfica, composta por diferentes modalidades fílmicas (ver classificação no Quadro 1 *Agnès Varda: filmographie*), utilizamos seis documentários.

Esse estilo fílmico é marcado pelo uso da voz narrativa que, em seu modo clássico, confere ao espectador o lugar restrito de observador ou de testemunha da cena fílmica. A obra documental em Varda modifica essa estruturação, servindo-se de variados recursos, sendo alguns cinematográficos facilmente identificáveis, como a introdução do seu corpo em cena ou o uso da sua câmera intimista. Ela também promove mudanças diretas sobre as imagens, trabalhando-as intensamente e enriquecendo-as pelo uso de fotografias, de telas artísticas notoriamente reconhecidos ou não etc. Mas nem todos os recursos por ela utilizados são tão perceptíveis como o alcance contínuo e ricamente elaborado ao espaço *fora-de-campo*,¹ especialmente pela sonoridade, como: sons oriundos de músicas, de fontes naturais, outras vozes, e até mesmo pelo silêncio.

Para Pascal Bonitzer (1976), roteirista e diretor francês, focar no *fora-de-campo* é, na verdade, mover o acento do olhar para a voz, liberá-la de sua sujeição à cena apreendida pela visão, que ultrapassa o que a câmera não mostra, sendo também um espaço sonoro onde um instrumento toca, por exemplo. Isso porque a voz possui essa capacidade de fluir entre espaços e tempos. A reflexão do autor em torno de um recurso cinematográfico exaustivamente utilizado por Varda, o *fora-do-campo*, remete ao campo pulsional demarcado pela psicanálise e seu objeto voz.

¹ Esse recurso é formado por elementos não vistos no campo, mas que estão imaginariamente ligados a ele, por um vínculo sonoro, narrativo ou visual (Aumont & Marie, 2003).

A seguir, descrevemos a importância da voz na linguagem cinematográfica e outros desses elementos bastante utilizados em sua obra. Trata-se de recursos estruturantes do estilo documental sobre o qual Varda operou mudanças, que nos interessam sobretudo por revelar o interesse da cineasta em sustentar a criação de uma obra invocante.

Alguns Elementos da Linguagem Cinematográfica

A importância da sonoridade no cinema tem como destaque as vozes que se fazem ouvir fora do enquadre, em especial a do narrador. Para Michel Chion (2004), pesquisador francês, teórico, autor e professor de relações audiovisuais “... a presença de uma voz humana estrutura o espaço sonoro que a contém.” (p. 18, tradução nossa). Em um espaço sonoro, vazio ou não, ao se perceber uma voz humana que chega ao ouvido, a atenção se volta para ela, isolando-a e estruturando-a em torno da percepção do todo. A tendência é destacá-la, com a intenção de localizá-la e, se possível, identificá-la.

No ano de 1927, na passagem do cinema mudo para o falado, pouco se discutiu sobre a revolução da sonoridade. Falava-se sobre a revolução causada pelas palavras e o discurso, confundiu-se o discurso com a sonoridade. Fora esta última o que provocou a revolução cinematográfica. Discursos e palavras já existiam no cinema mudo; o que não existia era o som da voz. Em virtude dessa realidade, Chion prefere chamar o cinema mudo de cinema surdo.

Entretanto, muito pouco se falou sobre a voz, e era a sua sonoridade que provocava as maiores dificuldades e requeria as maiores mudanças nessa passagem. Esse advento encerrou a carreira de muitos atores por não existir uma conexão entre o corpo e o som emitido por esse (Chion, 2004). Vários foram os exemplos, como a preocupação dos roteiristas com a primeira película falada de Greta Garbo e a aceitação, por parte do público, de sua voz rouca e com sotaque sueco; a voz do ator John Gilbert, que parecia cortante e imprópria, o que encerrou sua carreira; as vozes dos atores estadunidenses cujo sotaque provocava riso no público londrino. Foi contra a voz, sob o nome de palavra, que Charles Chaplin protestou, fazendo cinema mudo, mas com sonoridade até 1935.

Chion (2004) diz que a voz é suporte da expressão verbal, e quando se procura captar uma voz, não é tanto a fidelidade acústica do seu timbre original que é buscada, mas a garantia da clareza das palavras pronunciadas. No cinema, assim como no cotidiano, a atenção se concentra nessa sonoridade uma vez que a voz humana é captada dentre outros sons. Os outros sons passam a ter importância somente após o sujeito (re)conhecer a voz, saber quem as fala e o que pronuncia. Se essas vozes falarem numa

língua que lhe é acessível, ele vai buscar o sentido das palavras e, somente após a saturação dessas, passará à interpretação dos outros elementos.

Mediante a importância da voz e os efeitos produzidos sobre o outro, situamos a revolução produzida pela criação do cinema falado. Essa criação apresenta o som acusmático (som que se escuta de uma fonte que não se conhece a origem), e permitiu a junção da emissão da voz com aquele que fala, originando a narração em *off*, um recurso criado nos anos 30 em um movimento liderado pelo documentarista John Grierson. O recurso marcou a trajetória dos filmes documentais, pelo uso excessivo de uma das suas vozes, a *voz-over*.

A Voz-Over

A *voz-over* está na cena sem entrar nela, vagueia tornando-se fator de desequilíbrio, de tensão, um convite a *ir a ver*, mas também pode ser um convite à destruição. Possui quatro características: estar em todo lugar, ver tudo, saber tudo, poder tudo, o que pode ser traduzido pelos termos: ubiqüidade, panóptica, onisciência e onipotência. A sua principal característica é o saber a mais, o saber sobre o personagem.

Através dela, o cinema falado inventou um campo de ação que até então nenhuma expressão dramática possuía, e desde então ficou à mercê da voz. Para Chion (2008), todos estes poderes talvez existam porque essa voz transporta o sujeito para uma fase arcaica, os seus primeiros meses de vida, ou até mesmo para antes do nascimento.

Chaves (2019) critica a *voz-over* em sua origem, nos documentários clássicos. Para o autor, as produções britânicas, estadunidenses e europeias orientadas por este recurso, nos anos de 1930 e 1940, são caracterizadas por seu caráter educativo, propagandístico, persuasivo e/ou expositivo. Estas características de voz conclusiva tornam-se uma maneira de se pensar a voz do documentário clássico. O uso repetido das expressões *voz-over* e *voz de Deus*, nas considerações teóricas e historiográficas do documentário clássico se reproduzem de forma inconsciente. A *voz-over* é elevada a um lugar que é espacial e hierárquico, espaço desconhecido e livre de materialidade, suprimindo assim, a mediação material do cinema entre o mundo e o espectador.

Se uma narrativa é pensada como *voz de Deus*, a sua temporalidade é roubada, pois esta é mundana, e Deus, sendo eterno, não adere ao tempo; ele é universal, onipresente, onipotente e onisciente por este motivo. Chaves (2019) repensa o lugar e a dimensão da voz no documentário, como sendo uma voz humana e com dimensão temporal. Essas características, comuns ao cinema moderno, são essenciais para entender a narrativa. Porém, as implicações dessa perspectiva não excluem a existência da *voz-*

over ou *voz de Deus*. Para o autor, há ponderações entre *overbum* e a *voix*: existem vozes que se aproximam mais de Deus, da eternidade, e aquelas que se aproximam mais do humano, mundano de sua temporalidade.

A *voz-over* perde as suas quatro características e, portanto, a sua força, quando a pessoa que fala introduz o seu corpo no enquadre. Em uma espécie de ato simbólico acontece a “encarnação da voz.” (Chion, 2004, p. 39). A identificação de uma voz é algo perturbador e variável, por isso alguns rasgos, alguma particularidade da voz são acentuados. Esta é uma mudança bastante utilizada pela cineasta Varda, e aqui abriremos espaço para citar duas cenas retiradas do filme *Os catadores e eu* (Varda, 2000).

Na primeira, ela mostra um personagem descrevendo genericamente o processo de coleta de batatas desprezadas por máquinas coletadoras, e, em determinado momento, ele mostra algumas em forma de coração. Nesse momento, Varda invade a cena e fala diretamente com a pessoa (0:10:28): “Quero a do coração”. Após a sua “intromissão” na cena, uma longa sequência a mostra coletando batatas em forma de coração (as fotos dessas batatas tornaram-se uma referência clássica desse filme). Enquanto são exibidas suas imagens coletando, podemos escutá-la narrar o que elas lhe despertam e como isso redundava na escolha da próxima passagem do filme.

Na segunda cena eleita, Édouard Loubet, *chef* francês laureado pelo guia Michelin, descreve como aproveita todos os alimentos utilizados em sua cozinha e coleta no campo outros ingredientes. Assim como na primeira, não vemos nem escutamos a cineasta; depreende-se pela fala de ambos tratar de respostas a perguntas às quais o espectador precisa hipotetizar. Em determinado momento, escuta-se sua voz de fora-de-campo, dirigindo-se diretamente ao *chef* (0:20:42): “Como se explica um *chef* também catar?”. Após a pergunta, ele modifica o tom técnico de sua fala, adotando um mais pessoal.

Portanto, modificando o uso da *voz-over*, elemento constitutivo de uma narração desencarnada onisciente e onipresente, que tudo vê e tudo sabe a respeito dos personagens, vemos Varda engendrar um jogo com o espectador ao introduzir o seu corpo na cena, seja esse ato realizado fisicamente, seja ao se dirigir diretamente ao personagem. A *voz-over* foi preponderante no cinema narrativo após as duas décadas que se seguiram à sua criação, e foi considerada uma intervenção excessiva na relação entre filme e espectador. No Brasil, a produção documental recusou esse tipo de locução, recusa já experimentada em outros países nos anos 1950 e 1960 (Lins, 2007). Na Bélgica e França, cineastas como Varda, Chris Marker e Jean Rouch mantêm a *voz-over*, porém a utilizam

de modo ensaístico. Uma forma híbrida filiada à literatura, e que mesmo não podendo ser definida, possui um delineador que é a mistura entre a experiência de mundo e a vida de si, sendo um recurso atual e muito utilizado em produções mais subjetivas e performáticas que tem o *eu* do diretor como tema principal.

Esse recurso em Varda encontra-se na linguagem particular de sua obra e estabelece uma relação intrínseca entre imagem e texto, cinema e literatura, realidade e ficção, utilizando-se de efeitos da linguagem através de metáforas, metonímias e signos linguísticos (Kierniew & Maschen, 2017). A liberdade criativa da realizadora baseia-se em dois pontos fundamentais: a possibilidade de produzir seus filmes de forma independente, por intermédio de sua própria produtora, a Ciné-Tamaris, e de lidar com as diversas fases de sua confecção, escrevendo ou cinescrevendo, para usar sua expressão, os argumentos, textos e roteiros. Tais condutas propiciaram o desenvolvimento de uma trajetória autoral, ou seja, não ditada exclusivamente pelas leis de mercado, mas pela força criativa do artista-autor. A cinescrita (*cinécriture*), denominação que a cineasta confere para os seus filmes, busca firmar um estilo dentro da linguagem cinematográfica, fundamentada no seu método associativo sem padrão, ou melhor, na liberdade exercida por ela na conjunção de sons, imagens e ideias, como se seguissem o fluxo do pensamento (Silva, 2009).

Ainda sobre as modificações e os efeitos sobre a voz em Varda, vemos a autora Yakhni (2014), ao analisar as vozes em um dos documentários de Varda *Salut les cubains* (Varda, 1963) – aqui não trabalhado –, apresentar pontos em comum desse uso em *Os catadores e eu* (Varda, 2000), como a escolha da primeira pessoa, o que permite criar um ponto de vista, pois o espectador sabe quem fala; a voz do locutor não fica despersonalizada, mas se localiza e se singulariza. Não é uma voz que diz apenas “eu”, como em um romance (discordamos da autora nesse quesito pois sabemos que, assim como a obra fílmica em tela, no campo literário o mesmo efeito é obtido por outros recursos), mas que cria uma identificação com o espectador, ressoando como se fosse a própria voz do espectador.

Alguns critérios precisam ocorrer para que a identificação ocorra. Um deles é a ausência de reverberação. A voz tem que ser ela mesma em seu próprio espaço. Outro critério é o de “proximidade máxima” (Yakhni, 2014, p. 97), em relação ao microfone, o que cria um sentimento de intimidade com a voz, sem que seja percebida distância entre a voz e o ouvido do espectador. Para a autora, a performance da cineasta em *Os catadores e eu* (Varda, 2000) é implicada em sua presença física, no encontro com as pessoas e em

sua voz “que faz comentários, se engaja e explicita a sua ligação com os fatos, trazem uma inflexão subjetiva, reflexiva e performática, transformando a narrativa num entrelaçamento da experiência do mundo, da vida e de si” (Yakhni, 2014, p. 157).

A Voz-Off

Há uma outra variação de voz acusmática conhecida como *voz-off*. Ela não se resume ao uso de fora-de-campo desencarnado, impessoal, predicada como *over*. O recurso pode ser usado para endereçamento direto ao espectador, por ser reconhecido em sua fonte, tempo e lugar. É bastante utilizado por Varda, como registrado acima na sua fala sobre as batatas em forma de coração e naquela dirigida ao *chef* francês, cujo efeito causado comentamos anteriormente.

Fabício (2019) destacou a diferença entre as vozes *over* e *off*, frequentemente passível de confusão. A *voz-over* pode ocorrer em primeira ou terceira pessoa, dependendo do que pretende quem dirige o filme. As vozes *off* e *over* se confundem porque são vozes de pessoas que não estão na cena no momento que são emitidas ou, pelo menos, não participam dela diretamente. A *voz-off*, no entanto, é submetida a um corpo, podendo ser todo o som fora do quadro, como um ruído de uma porta ou a voz de um personagem, sem nunca suscitar dúvidas sobre a origem de quem a emite, o tempo e o lugar. Chion (2004) explicitou essa diferença localizando-a na sensação de espaço externo ou interno que elas ocupam. A *voz-off* é a voz interior, ela ressoa como sendo do próprio personagem, em um espaço englobante; já a *voz-over* é escutada com um corpo e espaço fora do personagem e é percebida como *voz objeto*.

No cinema, normalmente a *voz-off* provém de alguém se passando por outra pessoa, alguém que não diz de onde está falando (como ao telefone), a voz de um homem morto que fala, uma voz previamente gravada e até mesmo uma voz mecânica. Em Varda, a notamos especialmente pelo uso da primeira pessoa do singular, mas a sua identidade não reside apenas nessa característica, mas, principalmente, por uma forma de ressoar e ocupar o espaço, por certa proximidade com o ouvido do espectador, cercado-o e provocando uma identificação, como se fosse a sua voz, a voz da primeira pessoa (Chion, 2004).

A relação entre narrador e espectador que, no documentário clássico, acaba por assegurar um lugar e um modo de fala majoritariamente privilegiado ao primeiro, começa, aos fins dos anos de 1930, ceder espaço às vozes visíveis. Esta mudança só é efetivada com o surgimento do documentário moderno, que deixa de lado as temáticas relacionadas às políticas do Estado em favor de temáticas cotidianas e de valorização do sujeito

(Chaves, 2019). Em nosso entendimento, os documentários e curtas de Varda que tratam de questões políticas, como: *Salut les Cubains*; *Loin du Vietnam*; *Black Panthers* (todos desenvolvidos na década de 60, vide Quadro 1), já possuem uma narrativa que aproxima os eventos abordados dos espectadores.

Cineastas como Varda e alguns dos seus contemporâneos, ao abdicarem da narrativa que mantém uma distância sobre o outro, uma posição detentora do saber, implicam uma outra vinculação entre espectador a obra. Para isso, utilizam-se de uma série de recursos criativos que refletem em efeitos invocativos, levando o espectador a mudar de posição de mero expectante.

A Música no Cinema

Considerando que a música é um recurso muito utilizado nos filmes de Varda, como vemos em suas cenas fílmicas, reservamos um breve espaço para tratar deste elemento. Chion (2008) categoriza a música no cinema a partir de dois nomes: a música de fosso (esse termo faz referência ao fosso de orquestra da ópera clássica), aquela que acompanha a imagem a partir de uma posição *off*, fora do local e do tempo da ação. A outra é a música de ecrã, que emana de uma fonte situada direta ou indiretamente no lugar, no tempo da ação. Apesar dessa divisão, em alguns casos, uma música pode iniciar-se como ecrã e continuar como de fosso, separando-se da ação. O contrário também pode alcançar, quando uma música de fosso é absorvida por uma de ecrã.

Toda música escutada no cinema, especialmente as de fosso, é suscetível de funcionar como uma placa giratória. A música não está submetida às barreiras do tempo e do espaço, ao contrário de outros elementos visuais e sonoros, que se situam relativamente em relação à realidade diegética e à uma posição de tempo linear e cronológica.

A música no cinema é capaz de comunicar instantaneamente com os outros elementos da ação concreta e de oscilar ao mesmo tempo do fosso ao ecrã, sem, porém, pôr em causa a realidade diegética ou torná-la irreal. Nenhum outro elemento sonoro do filme consegue esse resultado. Fora do tempo e do espaço, a música comunica-se com todos os tempos e espaços do filme, ainda que os deixe existirem separados (Chion, 2008).

O Silêncio no Cinema

Foi necessário o advento do cinema falado para que os ruídos e vozes, através de suas paragens e interrupções, moldassem o silêncio. Entretanto, o silêncio é um elemento difícil de ser obtido no cinema (somente nele?), pois, na cena, ele não é apenas o efeito da ausência de ruído, mas construído somente frente a um contexto. O silêncio não é

nunca um vazio neutro, é o negativo de um som anteriormente escutado ou imaginado, o produto de um contraste.

É interessante observarmos alguns recursos cinematográficos utilizados para criar uma sensação de silêncio, como: uma cena de ruídos tênues que deixam de ser escutados quando um outro som ocupa todo o espaço audível, podendo ressoar estridente e intenso, acentuado pela ausência de outros ruídos e salientando, assim, uma percepção de vazio. Um toque de reverberação discreto em torno de sons isolados também pode reforçar o sentimento de vazio e silêncio (Chion, 2008).

A Noção de Instante e o Intervalo no Cinema

Diferentemente dos outros recursos da linguagem cinematográfica estudados até aqui – as vozes *off*, a música e o silêncio –, compreendidos dentro do campo da palavra e do som, a noção de instante e o intervalo são elementos ligados diretamente ao tempo. Aumont (1990/2012) afirmou que algumas imagens o representam, fornecendo informação sobre o tempo do acontecimento ou da situação que representam. Mas é preciso que essa situação seja representada de forma convencional, codificada. Duas maneiras de se cumprir esse propósito, percebidas amplamente na obra de Varda, são os recursos cinematográficos citados.

O *instante* cinematográfico pretende diminuir o tempo do espectador diante da imagem, rompendo com a duração (tida como modo normal de apreensão do tempo). A ruptura, com a compreensão esperada de algo, ocorre pela leitura da cena a partir de um ponto que se destaca, e não por um sequenciamento de acontecimentos que exige o transcorrer do tempo. A imagem fixa possui uma relação privilegiada com a *noção de instante*, na medida que, de maneira imaginária, busca extrair do fluxo temporal um ponto singular, de extensão quase nula, próxima à imagem.

O uso de imagens fixas é algo recorrente na obra de Agnès Varda, que alia a sua experiência como fotógrafa para melhor capturar e escolher imagens. Estas são disponibilizadas de modo a ocupar toda a tela ou apenas a se insinuar, convidando o olhar do espectador de maneira velada ou desvelada. Ao destacar uma imagem ou simplesmente acrescentá-la despropositadamente à cena do filme, a cineasta rompe com o tempo levado ao examinar uma determinada situação.

O outro recurso, também bastante explorado por Varda, é o intervalo. Ele separa duas imagens e, no espaço da passagem de uma imagem para outra, as relações temporais são consideradas. O cineasta russo Dziga Vertov escolheu metaforicamente o termo intervalo, tomado de empréstimo da música e que define a distância entre duas notas,

mensurável pela relação de suas frequências. No cinema, o intervalo consiste sempre em manter uma distância, um afastamento, uma diferença visual entre duas imagens, e, por essa diferença, mostrar o tempo. É mantida uma tensão entre essas duas imagens com fins expressivos (Aumont, 1990/2012).

Vertov buscava soluções não-narrativas em seus filmes, pois considerava o cinema como um instrumento para mostrar o mundo, e não para o representar. Portanto, pela técnica de montagem e pela teoria do intervalo, aproximou imagens distantes, temporal e perceptivelmente.

O intervalo possui algumas características que ressoam naquele que assiste ao filme, as quais buscaremos indicar. A primeira é o estranhamento, a tensão provocada pela passagem de uma imagem para outra, que as distancia visualmente, mas, ao mesmo tempo, as aproxima apesar da distância temporal. Outra característica é o modo como esse recurso organiza os elementos do movimento, pausando-o. Para Vertov (1922/1983), essa organização se dá como em uma frase, cujas pausas demarcam a ascensão, o ponto culminante e a queda do movimento: "Uma obra é feita de frases, tanto quanto estas últimas são feitas de intervalos de movimento" (p. 250). O intervalo marca os efeitos de pausa expressos simbolicamente na escrita, no cinema e são também construídos na clínica pela interpretação.

Finalmente, a terceira característica trabalhada por Vertov (1924/1983) é o *Cine-Olho*, instigado pela tentativa de “fotografar” o som. O cineasta russo persegue a ideia de organizar o real visível mostrando-o pelo cinema. Para ele, a visão é trabalho da câmera cinematográfica, descrita como o super-olho. O *Cine-Olho* exige que o filme seja construído sobre os intervalos, isto é, sobre o movimento, a correlação visual das imagens, a transição de um impulso visual etc. (Vertov, 1929/1983), funcionando assim como um “itinerário racional” para o olho do espectador. Dessa feita, a fórmula visual que melhor expressa o tema essencial do filme é a tarefa mais difícil que se apresenta na montagem².

A aposta de Vertov seria na capacidade do cinema de despertar uma relação de compreensão e de análise do real, apresentando-o pelo uso de imagens e permitindo ao espectador defini-lo pelo movimento encontrado no entre as imagens (o intervalo). Ainda que compreendamos todo o esforço de Vertov em fazer do cinema uma obra que dê conta

² Tecnicamente, esta define-se como a colagem de fragmentos de filme (os chamados planos), uns após outros, em uma ordem determinada. O papel da montagem pode variar de um filme para outro, mas, na maior parte do tempo, tem como princípio a função narrativa (Aumont & Marie, 2003, pp. 195-196).

do real pelo uso de técnicas cinematográficas, em especial pelo uso da câmera como um olho, isso não é o suficiente. Varda nos parece ser influenciada por esses recursos de Vertov, imprimindo sensível modificação aos mesmos. Qual é a aposta da cineasta ao utilizá-los? Invocar o espectador pela revelação de algo que implique o sujeito na cena. Sim, invocar nos parece sempre o propósito de Varda. Mas, ao entender a função da voz como objeto que extrapola os limites da tela, atravessando o imaginário, seu estilo guarda uma distância do *Cine-olho*, este ainda distante do olhar pulsional, e pode assim fazer a sua obra uma *cinescrita*, inaugurando um espaço para além do entre imagens, por meio de uma linguagem na qual o olho pode escutar a voz e a voz pode olhar o não dito.

A forma como o narrador emprega a sua voz é o que vai estabelecer a relação com o espectador. Michel Chion, ao definir a *voz-over* e outras variações da voz no cinema, ajudou a compreender os efeitos desse recurso sobre a história a ser contada. Os elementos utilizados e a forma como o narrador emprega a sua voz influenciam a narrativa e são determinantes para entender a relação que se dá entre o narrador e o outro.

Considerações Sobre as Modificações de Varda na Linguagem Cinematográfica

Agnès Varda imprime uma nova relação entre narrador e espectador ao modificar uma linguagem que historicamente situou o primeiro em posição *over* ao segundo. Essa mudança posicional resulta na montagem pulsional, discutida no terceiro capítulo, reveladora e sustentadora de um espaço de hiância que invoca o espectador também a ocupar uma outra posição contrária à de expectante.

Yakhni (2014), ao estudar o documentário em Varda como uma obra ensaística, trata-o como um convite ao outro sem endereçamento a alcançar o sujeito onde este esteja, de onde ele possa escutar, o que para nós se traduz como uma obra invocativa. A cineasta, ao modificar a linguagem cinematográfica e/ou promover furos na linguagem clássica documental, constrói pela sonoridade da voz como objeto pulsional o encontro com o Outro pelo inaudito, fazendo-se endereçar ao outro.

Nas duas últimas cenas de *Os catadores e eu* (Varda, 2000), situamos sinteticamente a importância do outro na construção da sua obra e o surgimento do imprevisto ao longo da sua realização como fontes de prazer. Esses dois elementos, o outro e o gozo perante o ato de criação, são elementos que dizem da posição vardadiana, discutido no capítulo três. No momento, vamos às cenas.

(1:14:06) Varda filma longamente um personagem chamado Alain, acompanhando-o em sua coleta de alimentos daquilo que sobra no lixo após o fechamento de um supermercado. Ela narra as suas ações e, ao observá-lo catar com vivaz interesse e

minucioso exame molhos de salsinha, pergunta-lhe de fora-de-campo o motivo do seu interesse. Descobre que Alain possui mestrado em biologia e fora professor assistente, levando-o a classificar metodicamente os elementos nutricionais dos alimentos coletados. Naquele momento de sua vida, o personagem vende jornais e revistas culturais na entrada de um metrô (ela também filma essa atividade). Após alguns dias o acompanhando, ela descobre com surpresa outro ofício do personagem. No horário noturno, ele é professor voluntário de francês para imigrantes africanos. As aulas ocorrem no sótão de um subúrbio, onde ela o filma. (1:14:45) Varda: “Conhecer esse homem foi o que mais me impressionou no curso dessas filmagens. E o tempo que levei para descobrir sua atividade noturna, e voluntária num sótão de subúrbio.”

Imediatamente a essa fala, inicia-se uma nova passagem, agora em outro sótão, o do museu Paul Dini da *ville Franche-sur-Saône*. (1:20:05) A voz narrativa de Varda é escutada: “A outra impressão forte é de natureza bem diferente.”

Ela narra como conseguiu, após insistir, que a tela *As catadoras fugindo da tormenta* (*Les glaneuses fuyant l’orage*, Edmond Hédouin, 1857³), a qual conheceu apenas por uma réplica em preto e branco, fosse retirada pela conservadora do local, Brigitte e sua assistente Julie, da reserva do museu, localizada no sótão, onde se encontrava escondida atrás de diversas outras obras.

Gravura 1

³ O nome original da obra é *Les glaneuses à Chambaudoin* (1857) e foi vendida ao estado francês no mesmo ano de sua realização. Depreendemos da ficha catalográfica da obra que, até o ano de 1930, esta se encontrava no Museu d’Orsay. Após, é destinada, pelo estado, ao depósito do Museu Paul Dini e, em 2000, volta à luz como objeto de inspiração do filme *Os catadores e eu*.

As catadoras fugindo da tormenta (Hédouin, 1857)



Fonte: Musée Paul Dini, France.

São exibidas imagens das duas funcionárias trabalhando no sótão, movimentando diversos quadros, em busca da tela pretendida. Nessa cena, a última do filme, Varda narra e, junto à sua fala, escuta-se a música-tema da película (1:20:24): “Tiveram que revelar várias pinturas adormecidas antes de encontrar a que eu queria tirar da penumbra: *As catadoras fugindo da tormenta*. Vê-las [as duas funcionárias do museu] à luz do dia e sentir o vento tempestuoso fustigando a tela, foi um verdadeiro prazer.”

É mostrado, em primeiro plano, a tela sendo sustentada pelas mãos das duas mulheres. A cineasta se cala e fica apenas a música e o barulho do vento a movimentar a tela. As duas impressões fortes e de natureza diferente que acometem a cineasta, simbolicamente se passam em sótãos, local de difícil acesso. Em um desses, Alain⁴ desenvolvia a atividade de professor, a qual ela demorou a descobrir; em outro encontrava-se “adormecida” a obra de Hédouin. A primeira impressão lhe surpreendeu e fora causada pelo outro; a outra lhe conferiu prazer e se refere à revelação ocorrida durante o seu próprio trabalho. O enlace desses dois elementos dirá da posição vardadiana.

⁴ Alain Fonteneau registra alguns depoimentos na internet acerca da cineasta e, em um desses (TV78 - La chaîne des Yvelines, 2019), relata sobre a publicação de sua autobiografia, escrita após conversa com a cineasta, na qual ele lhe diz sobre o que julgava se tratar de uma vida desinteressante e ela lhe afirmar que mesmo uma vida banal é original.

Passaremos agora a apresentar o *opus* artístico eleito para este trabalho, em seus recortes fílmicos e fotografias.

O *Opus* Fílmico Documental

No Quadro 1 - *Agnès Varda: filmographie*, situamos a obra fílmica da artista, catalogada e classificada pelos tipos fílmicos por ela produzidos. Na relação dos filmes documentários, estilo com o qual trabalhamos da obra da cineasta, como exposto acima, constam dezoito filmes compreendidos entre os anos de 1958 e 2019. Dentre esses, realizamos um corte temporal para o ano de 2000, o que resulta em nove filmes, dentre os quais os cinco do total de seis filmes aqui trabalhados. O corte temporal justifica-se por tratar-se do ano em que a cineasta passou a utilizar câmera digital para a produção dos seus documentários.

A própria cineasta explica como se aproximara dos seus personagens no filme documental a partir do uso desse equipamento. Esse acontecimento contribuiu para o aprimoramento de sua linguagem fílmica documental devido à maior aproximação com os personagens, gerando, conseqüentemente, efeitos nos espectadores. Varda (2000): “Se consegui me aproximar deles, e por vezes filmá-los sozinha, foi graças a estas novas câmeras digitais” (*Os catadores e eu*, 1:07:20).

O filme *Sans toit ni loi* (Varda, 1985), ainda que esteja fora do marco temporal e da classificação prevista no Quadro 1, foi escolhido para ser trabalhado aqui por sua reconhecida importância cinematográfica, pela complexidade da abordagem psicológica e por condensar em si os elementos trágicos. Há grande discussão em torno da classificação de seu estilo fílmico, já que, em virtude de o filme possuir personagens fictícios, mas estrutura de um documentário, não há consenso quanto a tratá-lo como obra ficcional ou como obra documental. Alguns estudiosos do cinema, no entanto, adotaram a classificação ficção/documental, com a qual concordamos.

Assim, utilizamos seis dos filmes documentários de Varda, como elencados: (a) *Sans toit ni loi* (Varda, 1985), filme que trata da personagem Mona, andarilha que terá a história dos seus últimos dias de vida narrada por pessoas com quem teve algum contato; (b) *Les glaneurs et la glaneuse* (Varda, 2000)⁵, uma análise das formas de existência dos catadores na sociedade contemporânea, como sujeitos que vivem do consumo e

⁵ O título do filme *Les glaneurs et la glaneuse* é traduzido no Brasil como *Os catadores e eu*. A palavra *glaneurs* possui em *respigadores* uma tradução mais exata e indica aqueles que percorrem campos já ceifados em busca de espigas abandonadas.

recuperação de objetos jogados fora; (c) *Deux ans après* (Varda, 2002), continuidade dos encontros entre a cineasta e alguns dos personagens do filme anterior; (d) *Les plages d'Agnes* (Varda, 2008), filme autobiográfico delineado pelo espaço que as praias ocupam em sua vida; (e) *Visage, Villages* (Varda, 2017), escrito e dirigido pela cineasta em parceria com JR, o filme segue a trajetória dos diretores pela área rural da França, criando retratos das pessoas com quem se deparam; e o seu último filme, (f) *Varda por Agnès* (Varda, 2019), é um depoimento da cineasta revisitando a sua obra e refletindo sobre a sua *cinescrita*.

Cenas e Fotografias Trabalhadas

A partir de cenas fílmicas, todas elas descritas no presente capítulo e devidamente referenciadas para facilitar o acesso na fonte (vide anexo Quadro 2 - *Cenas Fílmicas*), realizamos as discussões, centradas especialmente no capítulo três. Dividimos as cenas em duas seções. A primeira é composta por vinte e nove cenas e vinte e oito fotografias. Todo o material sustenta a discussão da tese, concentrada no capítulo três. São cenas pontuais apresentadas em ordem cronológica em relação ao lançamento do filme. Elas são formatadas por cortes, nem sempre orientados pelos padrões cinematográficos (definidos pela passagem de um plano a outro), e sim pelos interesses desse estudo.

A segunda seção é composta por sete cenas e cinco fotografias. Referem-se a registros fílmicos de dois personagens, por meio dos quais discutimos elementos da tragédia na obra vardadiana e, assim, implicamos a estética vardadiana com a psicanalítica. Os personagens são Mona, retratada no filme *Sans toit ni loi* (Varda, 1995), e François, que aparece em *Os catadores e eu* (Varda, 2000) e em *Dois anos após* (Varda, 2002). Essas cenas seguiram o critério filmográfico de corte, precisando assim a definição do seu início e fim.

Na segunda seção, foram extraídas das cenas previamente definidas elementos que orientam o estudo da *estética* psicanalítica. Portanto, o objetivo difere um pouco das cenas da primeira seção, que tentam apreender pontualmente o recurso artístico da cineasta para ilustrar os efeitos pontuados no estudo.

Seção 01.

Filme 1 - Sans toit ni loi (1985).

Cena 01 – Sem rastros. *Sans toit ni loi* (Varda, 1985) é um filme de ficção documental, possui a estrutura de um documentário construído em torno de um fato ficcional. Trata da morte de Mona, viajante e andarilha, fato que dá início à história.

Aqueles que conviveram com Mona em seus últimos dias de vida prestam testemunho sobre a personagem sem saber de sua morte. Durante o filme, escutamos a *voz-over* de Varda somente no início e final. No primeiro momento, ela narra a morte da personagem central (0:04:58):

V: “Ela tinha morrido de morte natural sem deixar rastros”.

Morte natural é o veredicto dado pelos policiais ao analisarem um corpo de mulher sem “marcas no corpo”. Veredicto repetido na fala de Varda como a sinalizar a ausência de naturalidade nessa morte, e acrescida dos rastros que a mulher deixou naqueles que conheceu em vida (0:05:02):

V: “Ela deixou sua marca neles.”

A diretora fala pontualmente no filme, mas ao longo deste, continuamos a escutar a sua voz, ressoando nas perguntas (não transmitidas) dirigidas aos personagens. Mas não apenas, ela se utiliza de diversos outros recursos fílmicos para tornar a sua voz audível e, também, inaudível.

Fotografia 01

Um corpo sem rastros.



Fonte: *Sans toit ni loi*, 1985, '0:03:24'.

Cena 02 – Stop. (0:06:21) A condição de andarilha de Mona começa a ser retratada. Ela surge andando em uma estrada, paramentada para a viagem, como se percebe pela grande mochila que carrega. Ela pede carona na estrada e é focalizado uma

placa com o dizer STOP (aviso que se repetirá em outros momentos do filme), no momento em que ela consegue uma carona em um caminhão.

Fotografia 02

STOP.



Fonte : *Sans toit ni loi*, 1985, '0:06:47'.

Cena 03 – Toque a campainha e entre: portas fechadas. (0:30:32) Faz um frio intenso e Mona está do lado de fora de um convento tomando uma sopa que lhe fora entregue por uma freira. Ao seu lado, avista-se uma pequena placa, abaixo de uma campainha, que diz: “Toque e entre”. O escrito da placa revela e acentua o contraste daquilo que poderia ser oferecido à personagem e o que de fato ocorreu.

Fotografia 03

Toque a campainha e entre.



Fonte : *Sans toit ni loi*, 1985, '0:29:16'.

Mona finaliza o alimento, e escuta da freira que a porta sempre estará aberta; dito isso, a porta é pesadamente fechada outra vez. Silenciosamente, caminhando sob uma temperatura inóspita, a personagem segue viagem. Ao fundo, escutamos uma música instrumental aguda e angustiante e, ao longo do seu caminho, a câmera foca uma porta trancada por uma corrente. A imagem do cadeado antecipa e revela barreiras a serem vividas pela personagem.

Fotografia 4

Portas fechadas.



Fonte: *Sans toit ni loi*, 1985, '0:30:34'.

Cena 04 – Propriedade privada, não entre, cachorro bravo. (0:31:24) Após pegar uma carona, Mona desce em frente à uma propriedade privada e, sem se importar com a placa de interdição na frente do local (“Propriedade privada entrada interdita cuidado com o cão”), ela o adentra. Os dizeres da placa e a postura da personagem, permitem ao espectador construir aos poucos a história a ser vivida por essa personagem, até então uma pessoa sem marcas.

Fotografia 5

Propriedade privada, não entre, cachorro bravo.



Fonte: *Sans toit ni loi*, 1985, '0:31:25'.

Cena 05 – Sempre o stop. (0:39:17) Mona desafia as convicções de um personagem que lhe propusera trabalho, e pode-se ler em sua roupa novamente a palavra STOP. Uma mensagem de alerta à personagem ou um aviso dela àqueles que tentam lhe impor normas sobre as quais renunciou? Como essa mensagem pode ser interpretada? A discussão entre Mona e o personagem, um pastor de cabras e mestre em filosofia, é transcrita na Seção 02, Cena 30 - *O pastor de cabras e sua filosofia*.

Fotografia 6

Sempre o stop.



Fonte : *Sans toit ni loi*, 1985, '0:40:13'.

Cena 06 – Outro sentido. (1:27:32) No transcorrer do filme, Mona deixa claro que os seus caminhos não são os convencionais, como demonstra a cena na qual ela toma caminho oposto à placa que indica *bureau* (escritório, gabinete, área de trabalho etc.).

Fotografia 7

Outro sentido.



Fonte : *Sans toit ni loi*, 1985, '1:27:32'.

Cena 07 – Escrita caótica. (1:33:21) Um dos locais onde Mona buscara abrigo é incendiado. Enquanto ela foge, a câmera focaliza na parede escritas caóticas dispostas em linhas desalinhadas, desenhos misturados a letras, palavras inteligíveis por descascados na parede etc. Essa escrita antecipa aquilo que aos poucos ia se delineando, o definhamento da personagem, pela sua recusa radical em se inscrever em uma cadeia significante na qual não reconhece significação.

Fotografia 8

Escrita caótica.



Fonte: *Sans toit ni loi*, 1985, '1:33:22'.

Cena 08 – Armadilhas. (1:34:37) Mona chega a uma área de vinícolas com grandes estruturas de proteção para uvas. Está muito frio e ela se dirige a uma das estruturas em busca de abrigo contra o frio, esse será o último local no qual ela se abrigará. Dentro dele há uma placa, a qual ela lê e sorri (é a única placa/aviso lido por ela em todo o filme). Na placa está escrito: “Ladrões, cuidado: Armadilhas”. O sorriso da personagem e a mensagem focalizada abrem novos sentidos para o espectador, a serem tratados na Seção 02.

Fotografia 9

Armadilhas.



Fonte : *Sans toit ni loi*, 1985, '1:34:58')

Fotografia 10

O sorriso de Mona.



Fonte : *Sans toit ni loi*, 1985, '1:35:01'.

Cena 09 – O silêncio da saudade. (1:35:41) Nesta cena, o rosto do trabalhador tunisiano Yahiaoui Assouna, que se envolvera amorosamente com Mona, é focalizado em absoluto silêncio. Ele cheira a echarpe que pertencera a Mona, o seu rosto estampa a saudade sentida pela ex-companheira. A cena cessa como começou, em profundo silêncio.

Alguns eventos da relação entre eles nos soam interessante. Primeiro, a forma como ela se dispõe a lhe dar informações particulares, algo incomum para a personagem, como o nome que fora seu um dia, Simone Bergeron. Nome que ela abandonou, afirmando-o no passado. Ela quer saber o nome dele, ele responde “Assouna”, ela lhe pergunta se pode chamá-lo de Assoun. Assouna significa tradição ou costume, já Assoun, como ela prefere chamá-lo, significa guardião⁶. Ela diz sobre o seu nome (1:05:13).

M: “O meu [nome] era Simone. Agora sou Mona.”

Assouna: “Mona, é bonito!”

⁶ O primeiro nome *Yahiaoui*, comum nos países do Maghreb, é originário de *Yahia*, e significa vivente ou dom divino. O sufixo *-oui* indica nome/sobrenome de pessoa. *As-sunnah* (escreve-se com *sin*) significa tradição, costume. *As-sun* (escreve-se com *saad*) significa guardião - tradução de Alexandre S. Guimarães.

- E o nome do seu pai?”

Ela: “Bergeron”.

E muda rapidamente o assunto.

- “A TV funciona?”

Ao desenrolar da história de ambos, Assoun lhe promete cuidados, isto é, lhe garante moradia, o que não se concretiza. Quando se separam, discutem e ela o acusa de se calar frente aos que ele prometera defendê-la. Ele diz, referindo-se aos colegas de trabalho (1:11:48).

A: “Eles não querem uma mulher.”

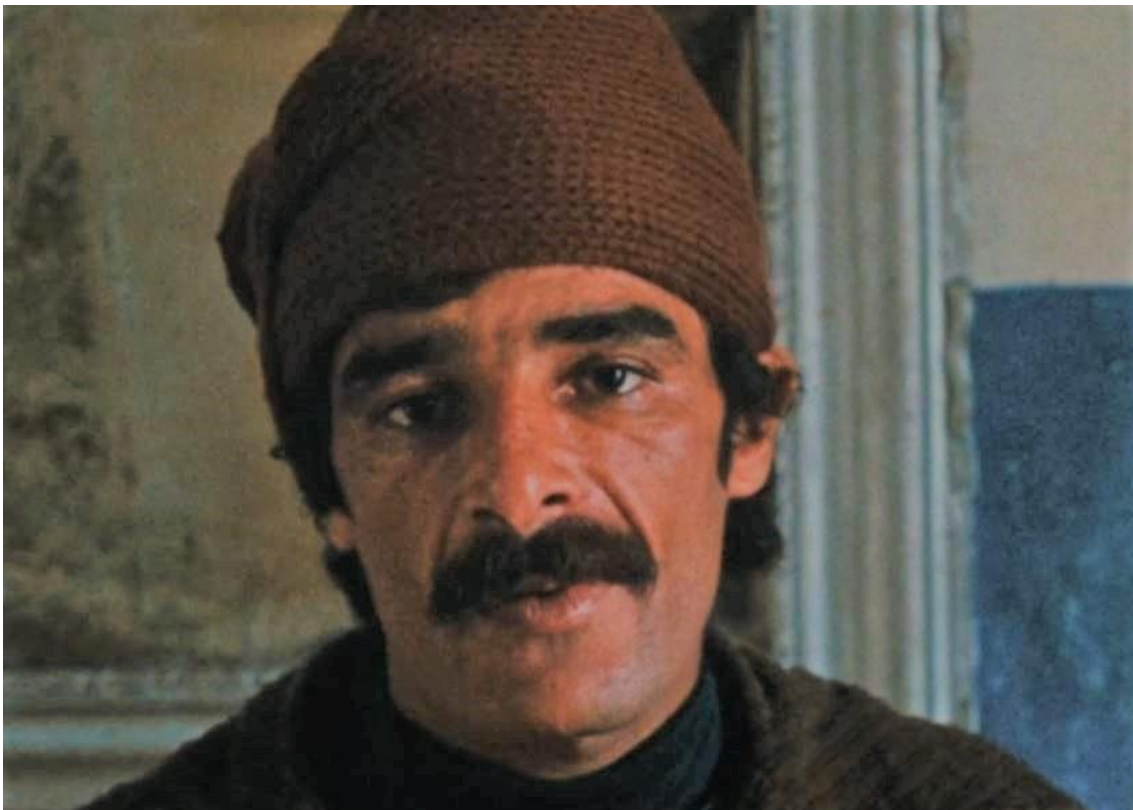
Mona sussurra quase para si mesma.

M: “Você perdeu a coragem.”

Nos parece que há algum enlace dos dois personagens que passa pela letra. Os *travellings* de Mona são sempre da direita para a esquerda (algo incomum para a escrita ocidental, afirma Varda, como veremos adiante). Assoun é tunisiano, a sua escrita se dá no sentido dos *travellings* de Mona. Esta seria uma questão a ser explorada em um outro momento. O fato é que, após a interrupção da relação, podemos ver Mona com os olhos marejados antes de voltar à estrada (1:13:09).

Fotografia 11

A saudade.



Fonte: *Sans toit ni loi*, 1985, '1:35:50'.

Filme 2 - Os catadores e eu (*Les glaneurs et la glaneuse*) – 2000

Cena 10 – Imagem fixada. (0:00:38) Agnès Varda inicia o filme *Os Catadores e eu* (Varda, 2000) com a cineasta narrando o significado do verbo *glaner* (respigar, coletar). Ela apresenta o quadro *As Respigadoras* (*Les Glaneuses*, Millet, 1857) exposto no Museu de Orsay-Paris, e transpõe da tela apreendida em um livro sua foto do livro para a imagem original da obra exposta no museu. A cena contrasta o movimento das pessoas que a observam no museu e a fixidez do quadro.

Em seguida, a pintura ocupa toda a tela do filme acompanhada por uma música instrumental. Esta rapidamente se transfigura no som do canto de um pássaro, dando, assim, lugar a uma nova cena.

Fotografia 12

Imagem fixada.



Fonte: *Os catadores e eu*, 2000, '0:01:04'.

Cena 11 – “Eu nasci... vou morrer.” (0:01:16) Uma personagem, em frente a uma grande área de respiga, descreve como se ocupara da tarefa de catar.

P: “Catar era o espírito de antigamente.

- A minha mãe dizia-me ‘Apanhe tudo, para não haver desperdícios.’ [Ela fecha a boca, apertando firmemente os lábios, há uma pausa]

- Infelizmente, já não fazemos isso, pois as máquinas de hoje são muito eficientes. Mas antigamente eu costumava catar, juntamente com os vizinhos, o trigo e o arroz.

- Eu vestia um grande avental e saíamos catando o resto do trigo. [Ela encena a ação pelo campo, a posição e a sua roupa de camponesa a tornam muito semelhante as antigas catadoras]

- As boas espigas que havia ... [um vídeo, em preto e branco, de antigas catadoras é exibido em concomitância com a sua fala]

- Um dia inteiro ao sol, com mosquitos picando, não era muito agradável, mas nós gostávamos. [O vídeo é substituído por uma pintura que reproduz o ato de coleta coletivamente e o retorno para a casa]

- Ao fim da tarde, voltávamos exaustos com nossos sacos e aventais e nos divertíamos rindo e tomando café juntos. [é exibida a fotografia da frente da casa da personagem]

A filmagem volta para a personagem, ela aponta em direção à sua casa e diz:

P: “Eu nasci naquela casa de campo, e é ali que vou morrer”.

Varda responde, de-fora-de-cena:

V: “Não imediatamente!”

Ao escutá-la, a personagem parece ficar trôpega, vira o pé levemente se desequilibrando e, ao ir embora, comenta em meio a um sorriso tímido:

P: “Estou confusa, me surpreenderam.”

Fotografia 13⁷

A sideração que faz tombar.

⁷ A imagem da personagem é desfocada pelo seu movimento de desequilíbrio.



Fonte: *Os catadores e eu*, 2000, '0:02:21'.

Cena 12 – Catar outrora e hoje. (0:03:00) São exibidas imagens atuais de pessoas coletando espigas de trigo, uma das poucas formas de respiga mantida como antigamente. Escutamos, junto à fala narrativa, uma aguda música de violino fora do enquadre. Enquanto isso, surge novamente na imagem a tela *As respigadoras* (Millet, 1857). Subitamente, muda-se a imagem, dando espaço a cenas de pessoas nos tempos atuais coletando em posição espelhada ao quadro. Escutamos Varda dizer:

V: “Catar é costume de outrora, mas ainda se recolhem restos na nossa sociedade saciada.”

A narrativa de Varda em concomitância à música de fosso faz a passagem das cenas, mas também as liga, entre um tempo remoto e o atual.

Fotografia 14

*Os catadores de Millet (Les glaneuses, Millet, 1857).*⁸

⁸ Fragmento da pintura original.



Fonte: *Os catadores e eu*, 2000, '0:02:58'.

Cena 13 – Catadores da atualidade. (0:03:02) Varda apresenta os coletadores da atualidade, e a música instrumental e sua voz cedem lugar à um RAP, após breves segundos em que esses sons se misturam. A música contemporânea denuncia a miséria dos catadores e reforça a narrativa de Varda ao apresentá-los. O som do RAP, iniciado como música de fosso, ganha efeitos de música ecrã ao compatibilizar com a cena da atualidade e obtém, assim, o efeito chamado por Chion (2008) de placa giratória, por não se submeter ao tempo e espaço.

Fotografia 15

Os catadores na atualidade.



Fonte: *Os catadores e eu*, 2000, '0:03:18'.

Cena 14 – A outra catadora. (0:04:44) A cineasta segue narrando as diferenças entre os antigos e os atuais catadores. Focaliza, no museu de *Beaux-Arts d'Arras* – França, a imagem do quadro *A respigadora* (*La glaneuse* - Breton, 1877), anteriormente mostrada em um jornal. Essa transposição da imagem do quadro para um lugar onde várias pessoas podem observá-la aproxima o espectador da realidade narrativa. Efeito semelhante ao obtido pela cineasta ao adentrar na cena, posicionando-se especularmente à imagem do quadro, dizendo:

V: “A outra catadora, a deste documentário, sou eu.”

(0:04:50) Varda posa como a respigadora do quadro, com os fardos de trigo sobre os ombros, e a cena fecha-se em um close na cineasta. Nesse momento, a *voz-off* cede lugar a uma música instrumental. Após um intervalo em silêncio Varda, troca as espigas que carrega por sua câmera e a escutamos novamente.

V: “Troco com gosto as espigas de trigo pela minha câmera.”

Nesta cena, são diversos os recursos sonoros e imagéticos utilizados pela cineasta para aproximar o espectador da narrativa. A transposição da fotografia do quadro para a sua imagem original é apenas um deles. Os efeitos mais impressionantes são os sonoros. A sua entrada na cena, dando corpo à voz narrativa e, assim, “retirando” a força da voz

desencarnada. A junção da *voz-off* - aquela reconhecida em sua fonte - com a música de fosso, aquela de onde não se reconhece a fonte. Finalmente, o silenciamento da cena, obtido não apenas pelo emudecimento da cineasta, mas também pela música instrumental que a invade, permitindo ao espectador contemplar a cineasta, tomando o lugar da antiga e altiva respigadora, com a sua moderna câmera fotográfica na mão.

Fotografia 16

*A catadora (La glaneuse, Breton, 1877).*⁹



Fonte: *Os catadores e eu*, 2000, '0:04:45'.

Fotografia 17

A outra catadora.

⁹ Parte da pintura original.



Fonte: *Os catadores e eu*, 2000, '0:04:51'.

Cena 15 – “... psicanalista e também viticultor.” (0:24:45) Nesta cena, Varda filma Jean Laplanche, reconhecido psicanalista francês e viticultor da região de Borgonha. A região é apresentada narrativamente e logo Laplanche, acompanhado de sua esposa, Nadine, aparece. De fora da cena, Varda inicia uma conversa com ele, usando a *voz-off*. Em seguida, a cineasta apresenta narrativamente o personagem e a junção de seus dois ofícios, psicanalista e viticultor. (0:26:20) Varda se dirige a Laplanche:

V: “Como concilia a sua vida dupla?”

Ele responde:

L: “Muito bem!”

Nadine fala ao mesmo tempo que ele:

N: “Não sei como consegue.”

Seguem falando ao mesmo tempo:

L: “Muito bem!”

N: “Ele é muito inteligente e modesto.”

L: “É o que me dá vida.”

Varda intervém e, dirige-se a Nadine:

V: “Não é assustador para você?”

Nadine: “O quê?”

Escuta-se a *voz-off* de Varda:

V: “Que ele seja psicanalista e também viticultor.”

Cena 16 – Diferença entre catar (*glaner*) e colher (*grappiller*)¹⁰. (0:27:52) Em um longo encontro com uma mulher, em momentos e ambientes diferentes, recortamos o momento em que ela e a cineasta conversam no restaurante da personagem, juntamente com dois de seus amigos. Eles falam sobre o ato de respigar ou catar (*glaner*) e apontam a diferença para o ato de colher (*grappiller*). É uma conversa animada, eles estão muito empenhados em discutir o assunto e a demonstrar a diferença para Varda. Esta se encontra fora da cena, usando o recurso da *voz-off*. Um dos homens, o mais velho, diz:

H: “Eu jamais catei!”

M: “Aí!... ele jamais catou.”

Ela se dirige a Varda.

M: “Há uma diferença fundamental ... [levanta o dedo chamando a atenção de Varda para a diferença] entre catar e colher...”

O homem a interrompe falando:

H: “Eu colhi!”

Ela prossegue, dirigindo-se à Varda:

M: “Sabe qual é?”

V: “Me explique, qual é a diferença?”

M: “A diferença é que se colhe o que desce...”

O amigo acrescenta à sua fala:

H: Frutos!

A mulher retoma.

¹⁰ Em consulta aos dicionários Le Robert dico ligne (s.d) e Larousse (s.d.), registramos o significado literal do verbo *grappiller* como colher frutas e flores. Em ambos os dicionários, o verbo é tomado como sinônimo de *glaner*, verbo traduzido como catar, respigar, coletar, possui o sentido formal de recolher espigas deixadas no campo, coletar aqui e ali. A cineasta problematiza a aproximação dos dois verbos, visto que o objetivo da ação é semelhante; as formas de fazê-la é que são diferentes. Poderíamos sistematicamente apontar as diferenças contidas na postura e na posição do objeto: ereta no ato de colher ‘*tout ce qui descendre*’ - aquilo que cai/pende para a terra (como a uva); e curvada ao catar ‘*tout ce qui monte*’ do chão (o grão a ser colhido). Da convergência dessas ações permanece o objeto caído/ restado, e é para este que o movimento, o ato se realiza.

M: “... enquanto catar [ela faz um movimento de remexer o solo com as mãos] é apanhar tudo o que sobe.”

V: “Os grãos!”

O homem concorda e diz:

H: “Os grãos. Isto, não se parece!”

A mulher assente e soma sua fala à do amigo, repetindo-o:

M: “Os grãos! Isto, não se parece!”

E segue:

M: “As olivas e os grãos não se parecem!”

Os três (a mulher e os seus amigos) começam a falar juntos, indicando para Varda o que se colhe.

Personagens: “Amêndoas, figos...”

O outro homem diz.

H?: “Há pessoas que fazem doces com os figos...”

H: “Os figos são colhidos!”

Escutamos os personagens falando enquanto a cena é cortada em definitivo para um pomar onde Varda escolhe figos.

Cena 17 – Varda faz escolhas. (0:29:05) Vemos Varda escolhendo figos na figueira e, à medida que os come, fala dos seus sabores.

V: “Isto é uma fruta do paraíso!”

Sobre outro:

V: “Isto é quase álcool puro, vou ficar embriagada.”

Trata-se de frutos que restaram, deixados na árvore após a colheita do proprietário. Fazemos essa descoberta após Varda dirigir uma pergunta sobre os figos restantes à pessoa responsável por tomar conta da área.

V: “Autorizam que as pessoas os colham¹¹ para comê-los?”

Ele lhe revela que os frutos estão em bom estado para consumo, mas não servem para fins de cristalização. Portanto, são deixados no pé sem permissão de colheita pelo proprietário.

Acerca do uso por Varda do verbo *ramasser*, isso abre possibilidades para reunir o movimento de se erguer ou abaixar para escolher aquilo que resta.

¹¹ Ela usa o verbo *ramasser* (dicionário Robert), que possui sentidos próximos à *glaner* e *grappiller* e nos permite uma aproximação com o verbo escolher.

Fotografia 18

Varda faz escolhas.



Fonte: *Os catadores e eu*, 2000, '0:29:05'.

Cena 18 – “... catar é uma atividade mental.” (0:32:32) Varda segue as suas elucubrações, somando-as às dos personagens.

V: “Nesta cata de imagens, de impressões, de emoções, não há legislação.”

O uso da palavra legislação demonstra que um novo campo de pensamento se abre para Varda após escutá-la ser proferida por um advogado. Este assegurara a garantia legal do ato de catar por prazer e não apenas por necessidade.

V: “Em sentido figurado catar é uma atividade mental. Catar fatos, catar atos, catar gestos, catar informações.”

Cena 19 – Onde se deposita ou se retira coisas. (0:35:10) Após visitar um museu de uma pequena cidade francesa onde descreveu algumas obras reconhecidas, Varda dirige-se a um pequeno ateliê onde se encontra com um personagem chamado Herve. Ela narra o local onde o encontrará:

V: “A casa de Herve, chamada VR1999. No ano 2000, chama-se VR2000.”

Somos apresentados a Herve que, focalizado pela câmera de Varda, fala de sua ocupação:

H: “Fazer de trapeiro (*biffin*) significa aproveitar os objetos de que as pessoas se desfazem. Para os trapeiros, as prefeituras oferecem pequenos mapas como este.” [ele o mostra].

[...]

Mostra no mapa as ruas, os distritos e os dias, e diz:

H: “... onde podemos buscar as coisas abandonadas.”

Neste momento, escutamos Varda de fora da cena:

V: “Penso que o mapa é para mostrar onde depositar as coisas.”

O rapaz sorri, volta o olhar para o mapa e diz:

H: “Sim, efetivamente.” [Reflete rapidamente].

- Eu vejo o mapa segundo o meu prisma, pois é assim que eu procuro a minha matéria prima.”

Há um corte de cena e Herve segue falando:

H: “Eu sou, entre outras coisas, pintor e trapeiro.”

Em um outro corte de cena, ele parece responder a uma pergunta de Varda, a qual apenas se pode supor, pois ela não se faz escutar e/ou ser vista.

H: “Eu prefiro ir à noite. Como vou de bicicleta, só pego coisas pequenas.”

Breve pausa e mudança de enquadre.

H: “Vou mostrar para ser mais fácil.”

Ele mostra um dos seus quadros, dentre várias obras, que estão no seu ateliê. Na cena se pode ver que ele o assina como VR97, a assinatura é focalizada. Certamente, o número 97 refere-se ao ano em que ele fez a obra, junto às iniciais do seu nome, bem como ele identifica a sua casa pela linha do tempo.

H: “Faço imagens com material reaproveitado, madeira para a moldura, embalagens de comida, ardósia, e até coisas minhas recicladas. As minhas caixas de papel de enrolar. [Ele vai mostrando os materiais indicando-os no quadro e acompanhado pela câmera de Varda].

- “O que gosto nestes objetos de recuperação é que eles têm um passado, já tiveram uma vida, e continuam a ter vida. Só temos que lhes dar uma segunda chance. Só temos que andar pela rua, ver os amontoados e nos servir, como num supermercado”.

Fotografia 19

“... minhas próprias coisas recicladas.”



Fonte: *Os catadores e eu*, 2000, '0:36:32'.

[...]

Ele explica como faz para recolher os objetos. Agora, já fora do ateliê, ele anda pelos lugares indicados no mapa e onde recolhe o material. Varda o filma enquanto ele demonstra a atividade.

Ele fala como se interessou por este trabalho:

H: “Quando eu era criança, meu avô também aproveitava coisas. Estavam por todos os lados. Sempre gostei de depósitos e de coisas recuperadas tudo o que é descartado pela sociedade.”

O encontro entre Varda e Herve continua, mas, agora, em outro ambiente: no espaço onde ficam depositados todos os objetos recolhidos por Herve.

Cena 20 – O encontro na caverna. (0:37:57) O lugar se localiza ao fundo de um pátio, ele parece subterrâneo, como se fosse preciso descer para adentrá-lo. Varda, de fora da cena, o resume assim:

V: “Isto parece uma caverna.”

Ele, sentado dentro do local, gesticula parecendo concordar com uma obviedade, e acrescenta:

H: “É a minha pequena caverna, efetivamente. Um lugar onde aproveito objetos de modo diferente. [A câmera percorre o lugar e os objetos recolhidos].

- “Numa acumulação necessária.”

V: “Está protegido, também?!”

H: “De quê?” [ao respondê-la, sua feição parece guardar um misto de curiosidade e surpresa].

V: “Do nada. Por que isto aqui está cheio.”

H: “Pessoalmente, procuro o nada... [ele reflete]

- ... melhor... não o nada, o menos, o menos possível!”

V: “Ainda está longe!”

H: “É verdade!” [ele concorda sorridente].

A câmera deixa de focá-lo, passeia pelo ambiente enquanto o escutamos:

H: “Neste momento, guardo coisas porque sei que vou precisar delas. O encontro se dá na rua. O objeto me chama porque tem o seu lugar aqui.”

O encontro é encerrado. Varda pega a estrada e, de dentro do seu carro, a escutamos dizer em relação a uma nova filmagem a ser realizada.

V: “Por vezes, o encontro acontece no caminho. Isso aconteceu conosco.”

Cena 21 – O que reveste uma toga? (0:51:03) Em outra cena, Varda narra um fato que envolve “jovens desabrigados em confronto com a lei”. Ela busca escutar todos os personagens envolvidos no episódio: os jovens que foram julgados por invadirem a área de descarte de um supermercado, o diretor do local que os denunciou e a magistrada que os julgou. Em conversa com a magistrada, escutamos Varda fora da cena:

V: “Não deveria ser permitido ocupar casas desocupadas?”

M: “Eu poderia lutar por isso, se não usasse esta toga.”

V: “Mas essa toga é muito bonita.”

A magistrada, rapidamente, abaixa o olhar para as suas próprias vestimentas.

Fotografia 20

Vestir uma toga.



Fonte: *Os catadores e eu*, 2000, '0:53:35'.

Filme 3 - Dois anos após (*Deux ans après*) – 2002

Cena 22 – “A psicanálise catadora.” (0:53:48) Varda reencontra com o psicanalista Jean Laplanche. Ela informa não o conhecer no primeiro encontro (filme *Os catadores e eu*, vide cena 17). No filme, a cena é anunciada com o título acima e Varda narra como se deu o primeiro encontro.

V: “No filme, nós fomos da viticultura à psicanálise.”

L: “Falei sobre a questão da colheita de uvas. [...]”

- ... e não me ocorreu que você não me perguntou se havia catado algo com a psicanálise.

- Isso que estava faltando no que eu lhe disse.”

[.....]

L: “O trabalho do analista, quando ele analisa, na regra freudiana, entre um divã e uma poltrona, você realmente pode chamar de uma espécie de coleta. Isso não é ir longe demais. Em outras palavras, prestamos atenção às coisas que ninguém mais presta, o que cai do discurso, o que é tombado e o que é coletado. Evidentemente, o que é coletado tem

valor especial para psicanalistas, porque as coisas que caem e são recolhidas são mais valiosas do que é colhido.”

V: “Não há também uma noção de pobreza? Uma falta?”

L: “Sim, de fato. O psicanalista também está em estado de pobreza, ele está em um estado de não saber. Ele não sabe de antemão o que vai catar. Então essa é a pobreza dele.”

Varda o interrompe:

V: “Isso é engraçado!

- O paciente, que vai ao analista, que está em falta...ele que falta...Eu penso!”

L: “Sim, lhe falta ... ele vem e pergunta ‘Doutor o que eu faço? O que eu faço?’ Mas o psicanalista não tem ideia do que o paciente quer.

- Essa é a grande coisa.

- Ambos são pobres... pobres em saber. E mesmo que o doutor saiba, ou acha que saiba, ele deve abandonar o que sabe, então ele pode acolher algo novo.”

Filme 4 - As praias de Agnès (*Les plages d’Agnès*) – 2008

Cena 23 – “Sinfonia Inacabada.” Logo no início do filme *As praias de Agnès* (Varda, 2008), vemos a cineasta em uma praia belga onde passara sua infância. Em cena, fala sobre si, mas diz do seu interesse pelo outro, à medida que o faz caminha paulatinamente para próximo à câmera, fitando o espectador.

[...]

(0:02:10) V: “Lá em casa havia um toca-discos que funcionava à manivela.

- Aos domingos, papai ouvia Tino Rossi e Rina Ketty.”

Ela sai de cena e narra.

“Às vezes, durante a semana, a mamãe ouvia a *Sinfonia Inacabada* de Schubert.”

Enquanto ela fala, adentra novamente na cena, juntamente com a equipe técnica, montando o cenário na praia com diversos espelhos.

- “Quando pequena, nunca ouvi outra música clássica senão aquela, cujo título me dava prazer.”

Ela se cala e a música *Sinfonia Inacabada* (Schubert, 1822/2022), ocupa toda a cena, provocando efeitos de silenciamento. Ela e equipe seguem montando os espelhos na praia e realizando um jogo de espelhamento de sua própria imagem.

A cena é cortada para os créditos iniciais do filme e, ao fundo, se encontram os espelhos refletindo a praia. Um ritmo de rap substitui a música clássica, somado ao som

do mar ao fundo. Um grupo de surfistas atravessa todo o plano da tela, enquadrados por uma armação vazada situada na praia. Com essa cena, as legendas iniciais vão descendo na tela e apresentando o filme. Por fim, os surfistas somem do plano e permanece a paisagem e a música junto ao barulho do mar.

A aproximação das duas cenas (a primeira marcada pela *A Sinfonia Inacabada* e os espelhos, a segunda pelo rap e os surfistas) provoca total estranhamento pela dificuldade em apreender a ligação entre elas. Tal efeito é sublinhado pela técnica do *intervalo* (Aumont, 1990/2012), que distancia e aproxima marcos temporais diferentes de forma concomitante. No meio de todo esse estranhamento, Varda silenciosamente entra na cena (0:03:50), apoia-se na armação do enquadre e, voltada para a tela do cinema - isto é, para o espectador - com uma câmera fotográfica em mãos, faz uma foto, como a inclui-lo naquele movimento.

Filme 05 - Visages, Villages - 2017

Cena 24 – Jeanine e a boca aberta. (0:07:20) Varda e JR (fotógrafo e artista urbano contemporâneo francês que dirige o filme junto à Varda) param em uma cidade ao norte da França, região onde a atividade de minério foi dominante, cuja paisagem é escurecida por morros onde o mineral foi explorado. Varda mostra sua coleção de antigos cartões postais em preto e branco dos mineradores locais. Os cineastas chegam a um antigo bairro onde residiam os mineradores. As casas estão abandonadas e destruídas.

Naquele local, eles encontram Jeanine, a última habitante de uma rua que será totalmente destruída. Ela se apresenta:

J: “Bem, aqui estou, sou a única sobrevivente deste local.”

Ainda a escutamos dizer que comunicou aos demolidores que será a última pessoa a sair do lugar. O seu rosto é focalizado e ela fala:

J: “Eles não me entendem. Tenho muitas recordações aqui.

- Eu lhes digo ‘Vocês não compreendem nada’.

- As pessoas não podem entender o que vivemos aqui.”

Varda e JR decidem reproduzir a imagem dos antigos mineradores, utilizando-se dos registros fotográficos pertencentes aos moradores. Eles serão reproduzidos em formato de gigantescos painéis e serão afixados nas casas a serem demolidas. À medida que esse trabalho é realizado, pode-se escutar os depoimentos das pessoas sobre as fotos escolhidas. Eles relembram a infância e de como cresceram envoltos pela atividade de mineração.

Os diretores decidem fazer uma nova visita a Jeanine, eles querem escutá-la mais.

V: “Ela voluntariamente nos falou da vida de seu pai, que foi minerador.”

Jeanine pôde contar episódios bem particulares de sua infância e de como a atividade do pai presentifica essas lembranças. Outros personagens também narram as lembranças cotidianas com os pais mineradores e a relação destes com os demais familiares, avós, mães etc. Durante os testemunhos, fotos antigas dos mineradores são mostradas na tela. Contrapondo-se a elas, são exibidas imagens de JR e jovens moradores juntos, em frente aos painéis, fazendo *selfies*. Escutamos a voz narrativa do cineasta comunicar novos planos:

JR: “Mas o que queríamos, com Agnès, era saudar Jeanine, a resistente [esta fora a maneira como o próprio cineasta nomeou a personagem], colando o seu rosto em sua casa.”

Eles realizam esse trabalho e, ao ser finalizado, convidam-na para vê-lo. Frente à sua imagem afixada na casa a ser demolida, Jeanine abre a boca espantada e diz:

J: “O que posso dizer? Nada!” [breve pausa, ela chora].

- “Eu não sei o que dizer!”

Ela dirige o olhar em direção aos cineastas.

JR: “Não há nada a dizer ... [ele lhe abraça]. Tudo bem?!”

É quando escutamos a voz de Varda fora do enquadre:

V: “Jeanine, isso não é triste.”

J: “Eu não posso crer!”

A cineasta entra na cena e as duas se abraçam.

V: “Agora, somos todos amigos.”

E segue:

V: “Queríamos te fazer uma homenagem, tão grande.... como esta.” [sinaliza o painel].

Ao fim, a vila dos moradores é mostrada se afastando (movimento *travelling*¹² da *câmera*). A cena focando os painéis dos antigos mineradores afixados nas casas movimenta-se lentamente até chegar à casa de Jeanine. O seu rosto destaca-se entre os outros painéis semelhantes, assim como a sua presença na porta. Este e outros movimentos de *câmera* são comuns para trabalhar a temporalidade. Nesta cena, o recurso

¹² Movimento lento e curto de translação do eixo da *câmera*, reproduzindo ou acompanhando um movimento (Aumont & Marie, 2003, pp. 201-202).

do intervalo (Aumont, 1990/2012) pretende destacar a passagem do tempo, do tempo da época dos mineradores ao que vive Jeanine. E, por que não? A possibilidade de inscrevê-lo de outra maneira.

Fotografia 21

Jeanine e a boca aberta.



Fonte: *Visages, Villages*, 2017, '0:11:20'.

Fotografia 22

Tempo em movimento.



Fonte: *Visages, Villages*, 2017, '0:12:07'.

Cena 25 – O jogo. (0:13:33) Varda e JR estão juntos, acertando o trabalho em parceria, e conversam sobre como conduzirão o filme. Ambos estão sentados à mesa preparada para uma refeição frugal. O diálogo inicia-se com Varda descrevendo como o seu corpo está deteriorando. O filme aborda a morte continuamente pelas lembranças que Varda traz daqueles que já se foram, pela sua própria morte e pelos personagens que apresentam suas perdas variadas.

V: “Sim, estou me deteriorando: as pernas, os olhos...Vejo você embaçado...”

JR a interrompe:

JR: “Eu proponho te ajudar a capturar o máximo de imagens antes que tudo se esvaneça.”

Varda o olha, e diz:

V: “Antes que seja tarde demais para mim, é isso?!”

JR: “Não é o que eu quis dizer!”

V: “Foi o que você disse.”

Segue-se um brevíssimo silêncio, o rosto de JR parecendo desconfortável é focado.

Varda retoma imediatamente a conversa:

V: “É isso... aprendemos a nos conhecer, mas quero falar sobre o que filmamos.

- O que gostei foi que, por acaso, encontramos pessoas incríveis.”

JR: “Então prefere continuar assim, sem um plano preciso, sem itinerário?”

Varda escuta-o com um pequeno sorriso, e fala:

V: “Sim, porque o acaso sempre foi o melhor dos meus assistentes.”

JR: “Acha que o acaso vai trabalhar para nós?”

V: “Possivelmente. Possivelmente.”

Simultaneamente às falas, a câmera foca a parte da mesa onde estão os pratos e pode-se ver as mãos dos cineastas. Inicia-se um jogo interessante que é devidamente enfocado. Varda deposita as suas mãos dentro do prato vazio à sua frente, como se o preenchesse. Em contrapartida, o prato vazio de JR é focalizado. Ele, por sua vez, preenche o de Varda com um pedaço de melão, momento em que o movimento dos dois se encontra e partilham o pedaço da fruta.

JR: “E se eu te der melão, você topa voltar à estrada?”

V: “Está bem, vamos embora.

- Mas aonde vamos?”

Nessa cena, há um jogo, estabelecido entre os cineastas (como registrado nas fotografias 23-25), orientado a partir da conversa sobre a finitude de Varda. Eles estabelecem uma parceria onde o vazio poderá ou não ser preenchido e, para tal, trabalharão juntos e abertos ao acaso. É bastante interessante perceber como, ao fim do diálogo entre eles, Varda muda de posição em relação à JR; agora, ela quem quer saber aonde eles irão.

Fotografia 23

Prato cheio.



Fonte: *Visages, Villages*, 2017, '0:13:32'.

Fotografia 24

Prato vazio.



Fonte: *Visages, Villages*, 2017, '0:13:34'.

Fotografia 25

Compartilhamento.



Fonte: *Visages, Villages*, 2017, '0:13:37'.

Cena 26 – Transmissibilidade. (0:21:43) Em uma pequena cidade, JR, acompanhado por um personagem, vai a um campanário o qual este último queria mostrar-lhe. Vicente é filho do antigo responsável por tocar os sinos do local e, há 10 anos, herdou a profissão do pai. Enquanto Vicente e JR se dirigem ao campanário, escuta-se a narrativa do seu pai. Ele detalha como conheceu o antigo tocador de sino da cidade, fora ensinado ao ofício por este e o sucedera. Agora a música do campanário é executada por Vicente.

P: “Eu transmiti ao meu filho esse amor pelos sinos.”

Há um corte na cena, levando o espectador para a torre do sino. Agora é Varda quem fala e apresenta os três sinos locais. Um a um, são nomeados, enquanto as suas imagens são exibidas. Varda assume a narrativa dessa transmissão e apresenta ao espectador a história dessa herança.

Fotografia 26

A música do campanário.



Fonte: *Visages, Villages*, 2017, '0:22:53'.

(0:23:14) A cena do campanário é cortada para uma área externa, onde se escuta os sinos badalando. Uma árvore é balançada ao som do vento e da música. O som dos sinos mistura-se ao som do vento e a sons rupestres. A cidade onde fica o campanário é focada, mas o som do sino persiste ao fundo. A passagem de cenas com elementos que se misturam aproxima locais e contextos aparentemente diferentes: o campanário e o que ali era contado, a transmissão de uma experiência, a cidade e o seu estilo de vida.

Posteriormente, episódios sobre transmissão familiar, ainda que de forma diversa, também serão retratados na cidade. O inquietante é o som dos sinos persistir quando a cena já ocorre fora do campanário. Inicialmente, a musicalidade do campanário possuía efeitos de *ecrã* e, posteriormente alcança efeitos de *fosso*. Este efeito provoca um estranhamento por expandir um espaço e tempo restrito para outro mais amplo, efeito da musicalidade, neste caso, somado aos efeitos narrativos assumidos por pessoas diferentes, que não se submete a barreiras de tempo e espaço (Chion, 2008).

Cena 27 – O homem aposentado. (0:31:14) Varda narra:

V: “Cada rosto tem uma história, e aquele dia...”.

Um trabalhador de uma fábrica visitada pela cineasta e JR conta que irá se aposentar e aquele é o seu último dia de trabalho. Escutamos Varda e JR [fora do campo] conversando com o personagem e surpresos com a revelação.

P: “É o meu último dia de trabalho.”

V: “Hoje?” [Ela parece um pouco assustada]

P: “Hoje!”

V: “É o seu último dia na fábrica?”

Ele: “Sim.”

- Tenho a sensação de chegar à beira de uma falésia, e que esta noite vou saltar no abismo.”

V: “Oh, não...”

P: “Mas vou descobrir muitas coisas, será completamente diferente, será outra vida.

- Amanhã, estarei em minha casa.”

JR: “E amanhã, o que você irá fazer?”

P: “Eu penso que dormirei toda a manhã.” (ambos riem)

JR: “Então...depois de amanhã?”

P: “Será a primeira vez que me aposento. Me sinto vazio (pausa).

- É assim...”

O personagem se cala, visivelmente emocionado, a tela fechada em *close* sobre ele se escurece após todos permanecerem em silêncio.

Fotografia 27

O homem aposentado.



Fonte: *Visages, Villages*, 2017, '0:31:54'.

Cena 28 – “E por que está atrás e não ao lado?” (1:10:46) Varda e JR se dirigem a Havre, porto ao norte da França. É, portanto, local onde trabalham estivadores, um ambiente essencialmente masculino. Varda convida três esposas dos estivadores para serem fotografadas e, assim, serem elas a compor o trabalho de painéis a ser exibido no porto. Frente aos homens que lhe rodeiam naquele momento, justifica o convite.

V: “... as esposas existem.”

Varda as encontra e as pede (*voz-off*) para falarem sobre si, pois entende muito se falar dos estivadores, mas não de suas mulheres.

V: “... desta vez, será a vez delas terem a palavra”.

Vemos os seus rostos em *close*.

Em determinado momento, é-lhes pedido para falar sobre como se posicionam em relação ao trabalho dos maridos (marcado por um sindicato forte e constantes movimentos grevistas). Elas falam da relação com eles e cada uma vai tecendo o seu posicionamento em relação ao trabalho exercido por esses. Uma delas diz:

P: “Mas é verdade que estou sempre atrás de Christophe, sempre apoiando”.

Ela é interrompida pela cineasta.

V: “E por que está atrás e não ao lado?”

Uma das mulheres esboça um pequeno riso, e aquela a quem fora dirigida a questão emite uma pequena exclamação de espanto. Em seguida, sorri, e, claudicante, retoma a palavra:

P: “Sempre, sempre, não...sempre ao lado dele.”

A ampliação dos rostos das mulheres em *close*, a voz dirigindo-se a elas a partir do escutado, aproxima o espectador da cena.

Filme 06 - Varda por Agnès (Varda par Agnès) – 2019

Cena 29 – “O mar tem sempre razão, e o vento e a areia.” No último filme da cineasta, sua voz ritmada e de timbre compassado é escutada durante todo o documentário (1:53:37). Ela explica um episódio do seu filme anterior, *Visages, Villages* (Varda, 2017), dirigido por ela e JR, quando a maré rapidamente apagou um trabalho realizado por eles, levando-a se pronunciar da seguinte maneira:

V: “O mar tem sempre razão, e o vento e a areia”.

Ela narra, enquanto essas cenas retomadas são exibidas, que juntamente a JR pensara em encerrar o filme *Visages* com uma cena na qual eles refletem sobre o apagamento do trabalho. Nela, ambos estão sentados em frente ao mar e vivenciam uma tempestade de areia, provocando o desaparecimento deles, tal qual como a obra apagada. Como sabemos, o filme não fora encerrado assim, e a cena é retomada para finalizar o atual.

V: “Eu acho que é assim que eu vou terminar essa conversa [pequena pausa].

- Desaparecendo na névoa.

- Deixando vocês.”

A imagem dela e JR desaparecem da tela; acentua-se o barulho do vento acompanhado por uma música instrumental, em supressão dos outros ruídos e de sua fala. O último filme de Varda é encerrado com o silenciamento de sua voz.

Fotografia 28

Desaparecimento.



Fonte: *Varda por Agnès*, 2019, '1:53:56'.

Seção 02.

Filme - Sans toit ni loi (1985)

Cena 30 - O pastor de cabras e sua filosofia. (0:31:55) Mona se dirige a uma grande pastagem rural, à procura de um pastor de cabras indicado para acolhê-la. Ela entra em um grande balcão, onde estão reunidos o pastor e sua família (a esposa e o pequeno filho), misturados a uma centena de animais. Ela avista o homem.

M: “Olá.”

P: “Olá.”

P: “Na estrada com esse clima?”

M: “Não foi escolha minha.”

P: “Mas é a sua estrada?!”

M: “Sim.”

Ela observa todo o local e detém o olhar sobre a esposa do homem. Esta, agachada junto às cabras, se apresenta subsumida no lugar e no meio dos animais.

M: “Bom dia!”

E: “Bom dia!”

Mona continua perscrutando o local e lança uma questão, sem dirigi-la diretamente a qualquer membro do casal:

M: “Um rapaz diz que você me abrigaria. Estava certo?”

A esposa do pastor volta o olhar para o marido esperando a sua resposta. Ele se dirige a Mona:

P: “Você ri de suas próprias piadas.”

M: “Eu rio fácil.”

A esposa do pastor intervém e, falando a este, propõe o abrigo.

E: “Só esta noite, possivelmente.”

Mona se abaixa para ficar rente à mulher e ambas iniciam uma conversa.

[...]

(0:33:08) No outro dia de manhã, sob os protestos da mulher, o pastor rispidamente acorda Mona e, após ele considerar sobre como é bom dormir, fala:

P: “Eu sei como é estar na estrada.”

M: “Você já esteve na estrada?”

P: “Nós mudamos com os rebanhos seis meses nas montanhas, seis meses nos vales.”

M: “Com uma mulher e um rebanho é diferente, é como mudar de casa.”

P: “Não é a mesma estrada que você percorre. Cada um tem seu modo de vida, não é? As coisas são assim.”

[...]

P: “Você viaja sozinha? Não se sente solitária?”

M: “É bom estar só.”

[...]

P: “Talvez você seja mais livre do que eu. Melhor para você. Eu escolhi um meio termo entre solidão e a liberdade.”

M: “As pessoas me incomodaram por muito tempo, mas já passou.”

P: “Você escolheu a liberdade total, mas você tem a solidão total. Chega uma hora que se continuar, você vai se destruir. Você caminha para a destruição. Se quer viver, tem que parar. Meus amigos que ficaram na estrada estão mortos agora, ou então se acabaram, viraram alcoólatras ou drogados. Porque a solidão acabou com eles.”

[...]

(0:36:18) Por intermédio de sua esposa, Mona descobre que o pastor é mestre em filosofia.

E: “Ele é mestre em filosofia.”

Imediatamente, Mona se volta para ele.

M: “Então o que está fazendo aqui?”

P: “Voltando à terra.”

[...]

(0:39: 23) Mona e o pastor discutem acaloradamente, ele a interpela sobre não os ajudar na rotina do trabalho, não limpar o lugar disposto para ela morar e tampouco aceitar fazer o que lhe é proposto. Em determinado momento, ele diz:

P: “Você tem a cabeça oca.”

M: “Tem que ter alguma coisa nela?”

- Tenho que virar pastora como você?

- Você não é o único marginal.”

P: “Você não é marginal.

- Você não existe.”

Ela se levanta e raivosamente responde:

M: “Foda-se sua filosofia!

- Você vive na sujeira como eu!

- Só que trabalha mais!

- Se eu tivesse estudado, não viveria como você. Odiava ser secretária. Abandonei aqueles chefes! Só que não para encontrar mais um no campo.”

A cena da discussão é encerrada com uma fala do pastor.

P: “Você leu muito conto de fadas. É uma sonhadora.”

Na próxima cena, ela está de volta à estrada.

Cena 31 - Mona desperta medo... (0 :51 :09) Mona acompanha uma professora bióloga que lhe dera carona, Sra. Landier. A mulher parece interessada em sua companhia. As duas seguem viagem juntas e, enquanto Landier faz paradas para executar o seu trabalho, Mona aguarda no carro. Em um desses momentos, a professora conversa com Jean-Pierre, um engenheiro agrônomo e seu antigo aluno. Ela lhe diz sobre Mona:

M: “Ela é uma garota estranha. Uma andarilha, selvagem e suja. Criou raiz no meu carro.”

[...]

Jean-Pierre se dirige ao carro para conhecê-la. Ele tenta entabular uma conversa, mas Mona o desconsidera rudemente. Quando ele se afasta, ela sai do carro e lhe pede cigarros, tomando diversos desses quando a carteira lhe é ofertada. Eles iniciam uma

conversa coloquial, mas logo se estabelece um mal-estar, pontuado por intervalos de silêncio pesado. O personagem tem dificuldade em ficar face a face com Mona, e ela por fim lhe diz:

M: “Eu te faço medo, ou o quê?”

Ele abaixa a cabeça calado.

Fotografia 29

Frente a frente com Mona (1).



Fonte: *Sans toit ni loi*, 1985, ‘0:52:11’.

[...]

Logo em seguida, o acompanhamos com a sua esposa conversando sobre Mona. Ele as compara fisicamente, depreciando a primeira:

J-P: “Existem princesas e sapos.”

[...]

Por um motivo aparentemente fútil, o casal inicia uma discussão, a esposa reclama da falta de condições financeiras do casal. Ao que ele responde:

J-P: “Não reclame. Aquela andarilha não tinha nada. Nada! Sem teto, nem dinheiro!”

A discussão prossegue, a esposa de Jean-Pierre o acusa de, juntamente com Landier, estar condoído de Mona, proferindo-lhe diversos termos pejorativos.

[...]

(1:29:58) Em outra cena, encaminhando para o fim do filme, Jean-Pierre avista Mona em uma garagem de trem. Ela está com uma turma de marginais que cometem delitos, se drogam e bebem continuamente. Mona está “chapada”, como ela mesma diz, e bastante desnorteada, como se percebe nas cenas.

Em uma cabine telefônica, Jean-Pierre, no mesmo local onde Mona está, liga para alguém e descreve o seu estado.

J-P: “Se você pudesse vê-la!

- Que estado, um desastre! Me dá nojo”.

[...]

Ele segue na cabine telefônica e diz entender por que Landier se afeiçoara a Mona.

J-P: “Ouça, posso compreender essa confusão, até eu me sinto perdido às vezes.

- Mas afundar assim...

Ele volta a olhá-la. Neste momento, sem reconhecê-lo, ela golpeia a cabine telefônica.

J-P ..., mas ela é louca.

- Ela me disse ‘Eu te assusto?’ Sim, ela me assusta.

Ele a observa vomitando, e continua a falar ao telefone.

J-P: Ela me assusta porque... me dá nojo!”

Cena 32 - ... e também provoca compaixão. (0 :57 :36) Antes do acontecimento acima, Landier recebe Jean-Pierre em sua casa. Enquanto ele a aguarda para irem trabalhar, ela, no banheiro, sofre um acidente ao receber uma descarga elétrica. Ela é salva por Jean-Pierre e lhe fala como se sentira:

L: “Eu quase morri! Eletrocutada!

J-P: “Já passou...”

L: “Eu quase morri.”

J-P: “Não foi nada!”

L: “Uma luz muito forte!

- É verdade o que dizem. Vi momentos da minha vida...*flashes* de imagens.

- Demorou uma eternidade...”

Ela é interrompida pelo homem:

J-P: “Ouvi um barulho e entrei logo. Durou apenas alguns segundos.”

L: “Eu estava lutando contra todas aquelas imagens...

- É estranho. Aquela moça a quem dei carona...ela voltou várias vezes. Como uma espécie de reprovação.”

Ela pede ajuda a Jean-Pierre para achá-la e trazê-la de volta. Landier se culpa por tê-la deixada sozinha, o que saberemos logo em seguida.

(0:59:54) Landier e Mona estão no carro percorrendo um caminho campestre. Subitamente, a primeira comunica a Mona que terá de deixá-la, pois retornará para a sua casa. Mona parece surpreender-se, mas logo diz:

M: “Cada uma na sua, não?”

A professora lhe compra vários suprimentos e a deixa na entrada de uma mata. Se despedem e Landier lhe dá um beijo. Há um clima comovente entre elas, cortado rapidamente quando Landier entrega dinheiro para Mona. Esta, com um tom e sorriso irônicos no rosto, diz:

M: “Grana para o pão?”

Landier fica embaraçada e Mona vai embora.

Fotografia 30

Frente a frente com Mona (2).



Fonte: *Sans toit ni loi*, 1985, '0:59:54'.

Cena 33 - Mona entra no império dos Mortos. (1:35:10) Essa cena se dá em seguimento à Cena 8 - *Armadilhas*. Anoiteceu na estrutura da vinícola que serve de abrigo à Mona. Ela tenta se aquecer com uma vela, sua pequena chama bruxuleante aumenta a atmosfera fantasmagórica do local.

M: “Não consigo dormir.”

Ela parece delirar e ao deitar-se no solo diz:

M: Se a mamãe Louise me visse na minha casa de rabanete... Eles são tão pequenos, nem dá para comer.”

E segue:

M: “Está frio.”

Do lado de fora, na entrada do local, encontra-se um cachorro, ele late e avança sobre a tenda. Mona reage e grita.

M: “Saia cão estúpido. Vá embora e morra.”

Fotografia 31

O cão de Hades.



Fonte: *Sans toit ni loi*, '1:35:34'.

(1 :37 :00) De manhã, Mona sai do seu último abrigo em busca de pão. Ela caminha até uma pequena cidade. O lugar está vazio, as poucas pessoas na rua correm e

se protegem em suas casas. Saberemos que o lugarejo festeja o *mardi gras*¹³, que tem como uma de suas tradições a perseguição dos que estão na rua, jogando-os em tonéis de vinho e/ou assustando-os ao utilizarem fantasias horrendas. O ambiente apresenta um tom surrealista, Mona sente frio e fome e anda a ermo como uma sonâmbula. Ela é atacada, é manchada de vermelho, e consegue fugir, deixando para trás qualquer apetrecho que ainda carregava. O espectador pode vê-la bem fragilizada e parecendo estar doente. Um pouco antes, em outra cena, ela dissera (1:24:58): “Estou cansada de caminhar... cansada!”

Ela tenta retornar para o seu abrigo, mas cai no meio do caminho e não se levanta mais. Morre em uma vala entre a estrada e o local onde se abrigara.

Filme - Varda por Agnès (Varda par Agnès) – 2019

Cena 34 - Entre diretora e atriz. (0:23:00) Agnès Varda revisita o seu trabalho, neste momento ela fala sobre o filme *Sans toit ni loi* (Varda, 1985) e sua personagem Mona. Recortamos o momento em que ela fala do sentimento de raiva da personagem:

V: “É a cólera de Mona que a mantém viva. Mas é o dizer não a todos, que a leva à morte.”

Varda explica a estrutura do filme. É interessante perceber como, pela sua maneira de apreender o tempo, ela revela o que gostaria.

V: “A estrutura do filme é bem precisa.”

V: “Eu queria a câmera andando pelas estradas com ela [Mona]. E para traduzir isso para o cinema, eu utilizei *travellings*. Existem treze no filme. Os planos se movem da direita para a esquerda, o que é chocante, porque contraria como lemos no ocidente. Cada *travelling* dura um minuto. E nós acompanhamos Mona com sua mochila. Estamos em grandes paisagens rurais, não particularmente charmosas. Ao final de cada *travelling*, a câmara deixa Mona para filmar um objeto ou elemento local. No filme, cada *travelling* subsequente chega dez minutos depois, e sempre começa com um objeto ou elemento refletindo o que vimos. Para meu prazer, eu montei um a um, um pequeno enigma, para o qual apenas eu conhecia o segredo. Em realidade, todo o filme é um retrato sobre a forma de um *travelling* descontínuo.”

¹³ Dia que antecede a Quarta-feira de Cinzas, início da Quaresma. A expressão *mardi gras* indica o contraste com a Quaresma, durante a qual os cristãos “comem carne magra”, abstendo-se de carne. Geralmente ligados à celebração do *mardi gras*, os carnavais são um tipo de celebração muito difundida na Europa e na América do Sul (wikipédia.fr).

A cineasta se cala e repete-se na cena atual o enigma do filme de Mona. A imagem passa da figura da cineasta (até então filmada em *travelling* da direita para a esquerda) para a de uma grande máquina rural, focalizada na passagem onde estava a cineasta. Escutamos Varda enquanto a câmara continua em movimento:

V: “No andamento do filme, dez minutos mais tarde... Está lá! Este era o *travelling* seguinte [focaliza-se um trator, que desaparece, à frente de um sólido muro de pedra, enquanto uma música toca]. A música é a de Joanna Bruzdowicz [compositora polonesa], composta exclusivamente para os *travellings*.”

É retomada uma cena do filme em que a personagem Mona caminha, logo após a imagem do muro, e escutamos Varda em voz narrativa:

V: “Uma surpresa encantadora, Sandrine chegou [breve pausa]. Sandrine Bonnaire [atriz que aos dezessete anos representou Mona].”

A antiga cena de Mona é cortada para o rosto de Sandrine, agora reunida à Varda no mesmo lugar da filmagem de *Sans toi ni loi*, trinta e quatro anos após sua realização.

Varda se dirige à Sandrine.

V: “Eu falei bastante sobre a estrutura do filme. E agora gostaria de discutir o que significou o papel para você.”

S: “A primeira coisa que você me disse sobre o papel foi: ‘Ela é uma garota que nunca diz obrigada, que fede, e que diz a todos para se foderem.’”

V: “Nós nunca discutimos de onde ela veio, ou porque ela estava na estrada. Era sobre como ela vivia. Como vivia o seu cotidiano. Como ela encontra comida, onde ela dorme, como ela se comporta.”

S: “Nós não a analisamos psicologicamente. Nós focamos no que ela fazia. As suas ações...”

Ela é interrompida por Varda, que categoricamente afirma:

V: “No seu comportamento.”

Elas explicam como a atriz se preparou para a personagem aprendendo hábitos e ações rotineiras de uma andarilha.

[...]

Relatam ações que Varda a orientou para aprender, “...coisas concretas de se fazer”, como descreveu Sandrine.

(0:26:30) Após tantos processos de assimilação das ações da personagem, Varda relembra ter dito à Sandrine.

V: “Você me aceitou quando eu disse: Você é Mona, descubra-a.” (pausa)

- “A sua própria rebelião entrou na personagem.”

S: “Eu simplesmente precisava estar lá.”

V: “Sim. E você estava sólida e resistente!”

- “Não fui amável com você. Eu lhe causei uns tempos difíceis.”

A cena da conversa entre ambas é cortada para uma antiga cena do filme, em que a personagem em close exprime exigentemente palavras de ordem para alguém (não visto na cena), algo como: Vamos, vamos, siga!

Tanto nesta cena quanto naquela que Varda se coloca na montagem do enigma, parece-nos que ela se mistura à personagem Mona.

Sandrine recorda-se de um dos momentos no qual Varda lhe causara dificuldades. Ela descreve como cavara todo um jardim e suas mãos se encheram de bolhas. A época, mostrou as mãos para Varda [repete o mesmo gesto] e disse:

S: “Bolhas de verdade Agnès, como você queria!”

A atriz imita a postura e o tom de voz impaciente com que Varda lhe respondera à época:

S: “Sim, está bem!”

Ambas riem e Sandrine, acrescenta.

S: “Isso me enervou!”

V: “Eu deveria ter lambido as suas bolhas [simula o ato] em agradecimento!”

As duas riem novamente e seguem falando da personagem.

V: “O filme é incomum, porque você está morta no início dele.”

S: “Mesmo eu sendo jovem eu imaginei a minha própria morte. Obviamente!”

V: “E nós te obrigamos a fazê-lo. Colocando-a em um pacote fechado como um cadáver.”

S: “Isso é totalmente angustiante.”

V: “Sim. Você sabe que o cinema poder ser muito humilhante. Mas, o que mais me impressiona é; você tem um projeto, você escreve, você o realiza, com uma atriz como você ..., mas, durante o seu curso as coisas podem parecer angustiantes.”

Filme - Os catadores e eu (*Les glaneurs et la glaneuse*) – 2000

Cena 35 - François “O senhor da cidade.” O primeiro encontro entre Varda e François ocorre no intervalo entre 0:55:36 e 0:58:51. As falas que são importantes para nós são aqui reproduzidas.

Varda procura François após muito ter escutado sobre ele, e narra (0:55:37):

V: “Não paravam de contar esse episódio, e eu não parava de pensar nele no quarto do hotel. Filmamos e vamos filmar pessoas que frequentam o lixo, mas com razões diferentes para o fazer. Cada um do seu jeito.”

Varda, sentada em uma praça junto a François, relata (0:56:02):

V: “Nos disseram: ‘Ele usa grandes botas, e ele recolhe tudo’.”

F: “Vivo quase 100% das coisas que recupero.”

Segue imagens dele recuperando o lixo e explicando:

F: “Todo mundo, rico ou pobre, joga comida fora. Por quê? Porque somos estúpidos com a comida.”

[...]

Prossegue explicando o desperdício alimentar (0:56:42):

F: “Eu me alimento 100% do lixo há mais de dez anos, há uns dez ou quinze anos, e nunca fiquei doente.”

Varda lhe pergunta se ele não tem trabalho, ao que ele responde:

F: “Tenho um emprego, salário, número de segurança social.”

V: “Então não é por necessidade que recolhe.”

F: “Absolutamente. Absolutamente, não!

- Recuperar, para mim, é uma questão de ética, porque acho absolutamente escandaloso haver tanto desperdício pelas ruas”.

Ele remonta as grandes catástrofes provocadas pela humanidade, como o desastre ambiental Érika¹⁴. Concomitante à sua fala, imagens da tragédia são exibidas (0:57:52):

F: “Aves marinhas, pinguins e outros, todos os que sofreram com o óleo da *Total Fina Oil*, todos os que sofreram maximamente por causa dessa sociedade ultraconsumista, que morrerão nas redes e não voltarão às suas ilhas, é por eles que eu sou um ativista.

- Todos os outros podem apodrecer em seus apartamentos, no seu lixo, que eu não ligo. As aves primeiro!”

Ele se afasta e segue marchando, as suas botas são focalizadas.

V: “Você sempre usa botas?”

¹⁴Referência ao desastre ambiental de 1999 causado pelo naufrágio do petroleiro "Érika" e o conseqüente derramamento de óleo no Atlântico, atingindo cerca de 400 quilômetros do litoral francês.

F: “Sim, as botas de borracha têm duas vantagens. Primeiro, neste terreno hostil elas são muito úteis. E depois, há também o aspecto psicológico, com estas botas, me sinto o senhor da cidade.

- Todos os idiotas jogam tudo fora, eu passo logo depois e faço a festa.”

Fotografia 32

O senhor da cidade.



Fonte: *Os catadores e eu*, 2000, '0:58:51'.

Filme - Dois anos após (*Deux ans après*) – 2002

Cena 36 - “O homem de Aix que tinha grandes botas.” O segundo encontro entre Varda e François se dá no intervalo entre 0:35:14 e 0:38:31. Ele vai visitar Agnès em Paris, e ela lhe diz (0:36:38):

V: “Nós vimos você andando por Aix [Aix Provence, cidade francesa onde ele habita], orgulhoso e virtualmente proclamando o direito de recuperar as coisas.”

F: “Dois anos depois, eu ainda proclamo pelo direito, mas esse direito não me é mais concedido.”

Varda manifesta a suposição de ele ter vivido algum problema, já que, há algum tempo, ele lhe ligara de um local alheio à sua residência.

F: “Eu não estava exatamente em casa, estava na enfermaria psiquiátrica.”

A própria Varda inicia a narrativa sobre o que lhe ocorrera. François levou objetos para sua casa e os armazenou, alguns na área comum aos demais moradores (são exibidas imagens do local onde ele guardara os objetos).

François prossegue a narrativa:

F: “Os vizinhos chamaram a polícia. Houve problemas entre mim e eles.”

V: “E então?”

F: “A polícia considerou necessário [grande suspiro de François] me colocar sob observação psiquiátrica.”

V: “Como você se sentiu?”

F: “Foi difícil. Senti-me vitimado [pausa] e condenado.”

V: “Condenado por quem? Pela sociedade?”

F: “Pela sociedade possivelmente. Eles não gostam do jeito que eu vivo.”

V: “Um vizinho não disse que você era legal?”

F: “Ser legal não é suficiente para eles. Você tem que ser normal também.”

V: “O que aconteceu com suas botas?”

Neste momento os seus pés são focalizados. Ele usa calçados menos ostensivos, bem diferente daqueles usados em suas caminhadas pelas ruas de Aix-Provence. São resgatadas do primeiro filme as imagens dessa marcha e exibidas enquanto ele fala.

F: “As botas são muito simbólicas, porque quando fui internado elas estavam desgastadas e foram para o lixo. Então, o que o lixo deu, o lixo levou.”

Ele segue: “Eu não sou mais o senhor da cidade. De certa forma eu sou o prisioneiro da cidade.”

Após essa fala, Varda exhibe a filmagem de um programa de TV chamado *Nulle par tailleurs* (Em nenhum outro lugar), para o qual François concedera uma entrevista e da qual ela participara. Destacamos o nome do programa pois nos remete ao lugar em que François se encontra, “em nenhum outro lugar” daquele o qual ele contesta, qual seja, o lugar dos objetos destinado ao serviço-dos-bens. No programa, vemos essa lógica se repetindo.

Enquanto cenas do programa são exibidas, Varda narra o comportamento de François durante a entrevista:

V: “Ele tinha certeza do seu direito e das suas escolhas.”

Fotografia 33

O prisioneiro da cidade.



Fonte: *Dois anos após*, 2002, '0:39:02'.

François responde às perguntas dos dois apresentadores do programa; eles querem saber se durante dez anos ele viveu 100% do consumo do lixo, como sempre repete. Um dos moderadores pergunta (0:37:00):

M¹: “Agnès [ele aponta para a cineasta] diz que é escolha sua [se refere a alimentação baseada em restos alimentares].”

F: “Absolutamente. Eu sou alguém que come 100% do lixo.

- As células do corpo são regeneradas a cada sete anos, então eu sou 100% lixo.
- Minhas roupas são 100% de lixo.
- É uma escolha por razões éticas.
- O que eu odeio ver é pessoas em todo o mundo passando fome.
- Esse sempre será o caso, mas acima de tudo eu odeio ver tudo que as pessoas jogam fora.”

As perguntas seguem em torno do que é mais concreto em sua ação de coleta dos objetos, como demonstra a pergunta da outra moderadora (0:37:54):

M²: “Qual a melhor coisa que já encontrou?”

François se refere a uma singular iguaria francesa:

F: “Um *foie gras*¹⁵ enchido a vácuo.

- Qualidade máxima...Pato embalado a vácuo”.

Ele prossegue dizendo da qualidade dos alimentos que encontra no lixo.

Nesse momento, parecendo inquieta, Varda intervém:

V: “Esse desperdício é escandaloso, então, catar faz sentido.”

Mas o rumo da discussão prossegue na mesma direção. François fala da falta de sentido em se jogar fora alimentos perecíveis obedecendo às normas rigorosas da indústria alimentícia.

A lacônica pergunta final se restringe a possíveis patologias contraídas por François em consequência do seu modo de vida (0:38:26):

M2: “Você nunca fica doente?”

Ao que ele responde exultante e orgulhoso:

F: “Não, jamais, jamais!”

¹⁵ Termo que em francês significa "fígado gordo" – é o fígado de ganso ou pato que foi forçosamente alimentado à exaustão, o que levou à hipertrofia lipídica do órgão. É considerado uma das maiores iguarias da culinária francesa (“Foie Gras”, 2023).

Capítulo 2

Inspiração, Criação, Compartilhamento

A personalidade do artista, no começo um grito, ou uma cadência, ou uma maneira, e depois um fluido e uma radiante narrativa, acaba finalmente se clarificando fora da existência, despersonalizando-se por assim dizer. A imagem estética, na forma dramática, é a vida purificada nela e tornando a se projetar para fora da imaginação humana. O mistério da criação estética, assim como o da criação material, então se realiza. O artista, como o Deus da criação, permanece dentro, junto, atrás ou acima da sua obra, invisível, clarificado fora da existência, indiferente, raspando as unhas dos seus dedos.

–James Joyce, Retrato do Artista Quando Jovem

Iniciaremos o capítulo apresentando Varda a partir daquilo que ela lança como fundamental em seu trabalho. No seu último filme em vida (Varda, 2019), ela realiza uma autobiografia e em sua fala inicial já nos oferece pistas sobre a maneira como constrói o seu trabalho, trazendo elementos indicativos do seu modo de gozo, o que dirá do seu estilo e da posição ocupada no ato criativo.

Gravura 2

A cineasta em cena



Fonte: *Varda por Agnès*, 2019, '0:03:50'.

As Palavras Guias da Obra Vardadiana

Na abertura do filme, Varda encontra-se sentada em uma cadeira de diretora de frente à um teatro lotado. Ela se dirige ao público e apresenta as diretrizes para realização de sua obra.

Há três palavras que são muito importantes para mim: *Inspiração, criação e compartilhar*. Inspiração é a razão por que se faz um filme, quais ideias, quais circunstâncias, quais acasos acendem o desejo e te fazem trabalhar para fazer um filme. A criação é como fazemos um filme, quais os meios que você usa? Qual estrutura? Sozinha ou não? Em cores ou não? A criação é trabalho. A terceira palavra é compartilhar. Não fazemos filme para assisti-los sozinhos. Fazemos filmes para mostrá-lo. No fundo, necessitamos saber por que fazemos esse trabalho. Estas três palavras me guiaram. (Varda, 2019, 0:04:23, grifo nosso)

As palavras guias são reveladoras do seu processo de criação, razão pela qual nos deteremos nelas. A “inspiração” é apontada como a razão para se fazer um filme, tendo no acaso um dos elementos responsáveis por acender o desejo. O acaso é muito presente na obra vardadiana. No filme *Visage, Villages* (Cena 25 – *O jogo*), ela o sinaliza como abertura para o prazer na filmagem: “O que gostei foi que, por acaso, encontramos pessoas incríveis”, e o reafirma “...o acaso sempre foi o melhor dos meus assistentes”. Quando indagada por JR (seu parceiro nesse filme) se o acaso irá trabalhar por eles, ela responde: “Possivelmente. Possivelmente”, deixando as certezas ao seu encargo.

Na cena, o enfrentamento do vazio incomensurável da morte, representada pela deterioração do corpo da cineasta, abre um canal de criação entre os dois cineastas. Varda descreve as suas limitações físicas em decorrência do seu envelhecimento; ele reage: “Eu proponho te ajudar a capturar o máximo de imagens antes que tudo se esvaneça.” Ela imediatamente lhe diz: “Antes que seja tarde demais para mim, é isso?!”. Ambos atravessam o mal-estar gerado com a constatação do inevitável (a proximidade da morte), e iniciam os acertos sobre como farão o filme.

Eles partem do incontornável para fazer o trabalho, para se colocar em ação, para se abrir ao acaso e fazer dele um dos melhores *assistentes*, permitindo-se lidar com o inesperado e se opor à morbidade ou à precipitação diante dele. Varda encerra o mal-estar surgido: “É isso... aprendemos a nos conhecer, mas quero falar sobre o que filmamos.” Iniciam então um belo jogo (retratado nas fotografias 23-25) em que parecem celebrar entre si um acordo. Trata-se de uma sequência de movimentos realizados na mesa onde compartilham o café da manhã. Os seus pratos são focalizados, preenchidos,

esvaziados e, por fim, em um movimento de suspensão, compartilham um alimento. A partir daí, acertam partir juntos para a estrada sem destino definido. O espectador pode ver Varda mudando de posição em relação a JR, agora é ela quem lhe pergunta: “Está bem, vamos embora. Mas aonde vamos?”.

A inspiração da cineasta possui no acaso (o inesperado) motivos para acender o seu desejo. Mas de que ordem é esse elemento, inspirador e determinante em sua obra? Apelamos, inicialmente, para a questão do anonimato na obra documental vardadiana. A cineasta elegeu prioritariamente em seus documentários retratar pessoas e eventos encobertos pelo véu do desconhecido, escolha devidamente alardeada por ela própria em diversos momentos.

Por exemplo, quando ela narra o motivo de trabalhar com JR: “Pessoas reais... pessoas reais são o coração do meu trabalho. Isto que me aproxima de JR, este artista fotográfico urbano que com o passar dos anos aproximou-se das pessoas reais. Nós tínhamos um desejo de fazermos juntos um filme de encontro com pessoas. Desta vez em áreas rurais francesas” (Varda, 2019, ‘1:46:29’).

A abertura ao inesperado é o motivo do seu encontro com JR. O desejo de trabalhar com este se deu ao conhecer suas obras, em especial painéis com grandes rostos anônimos. O inesperado campo de inspiração vardadiano será muito bem localizado no circuito invocante, principalmente pela sua posição de suposição do sujeito a advir. Para trabalhar aberta ao acaso e para o que este permite construir em sua obra, a artista se relaciona com a forma como o outro se implica em sua obra.

Varda se refere à segunda palavra, “criação”, como sendo trabalho, articulando-a a elementos estruturais do seu fazer, como os meios a serem utilizados, a estrutura, se o filme será em cores ou não etc. Na primeira parte do terceiro capítulo, nos ocuparemos de apresentar como ela o realiza pelo modo de escansão, o que permite o desvelamento do objeto *a* e estabelecendo, dessa forma, um jogo com o espectador.

Finalmente, a terceira palavra, o ato de “compartilhar”, cujo propósito ela indica: “Não fazemos filme para assisti-los sozinhos. Fazemos filmes para mostrá-lo. No fundo, *necessitamos* saber por que fazemos esse trabalho” (grifo nosso). Três frases para apreender a importância desse ato como elemento norteador em sua obra. A primeira constatação indica a importância do outro; a segunda, o endereçamento. Entendemos não se tratar de um mostrar referente à visibilidade limitada do campo especular, mas um atravessamento do campo imaginário, um chamamento ao sujeito do inconsciente. A última frase diz da necessidade de encontrar resposta para o ato criativo. Parece-nos que

é no compartilhar/endereçar a sua obra que Varda encontra sentido para o seu trabalho, de tal maneira que, ao se fazer endereçar, ela constitui um espaço que desafie a alienação e invoque a palavra do sujeito.

A importância do inesperado e da implicação do outro na obra vardadiana a leva a construir uma obra invocante em um estilo fílmico não propício ao advento do sujeito. Adiante, faremos a discussão da posição ocupada por Varda ao se fazer endereçar. Para tal, primeiro destacaremos elementos do circuito sublimatório e alguns modelos de amarrações borromeanas, como forma de nos ajudar a pensar a construção do espaço de endereçamento da cineasta.

A Sublimação e Alguns dos Seus Elementos

No circuito sublimatório, a pulsão não se satisfaz em metas sexuais, mas ainda assim a satisfação obtida é comparável ao resultado sexual. Essa força pulsional mantém, independentemente do seu destino, a libido sexual, e, ainda que orientada para uma outra meta, aporta um gozo equivalente, possuindo a tarefa de satisfazer as exigências do Eu sem provocar a repressão, ao não idealizar o objeto superestimando-o sexualmente.

Sabri (2022) lembra que, em Freud, a sublimação confronta a falta, esta sempre ligada à subtração essencial da castração articulada à privação. Entretanto, contornar a falta por meios sublimatórios implica em um modo de gozo que opera diferentemente segundo as estruturas psíquicas. No seminário da ética, Lacan (1959-1960/2008) apresentou como subversiva a saída para a convocação desse gozo no real. Devemos considerar que a satisfação não se localiza no campo imaginário e nem no simbólico, tornando-se impossível de situar-se ao lado da Coisa por esta encontrar-se para além do que é possível simbolizar. Assim, a sublimação é inacessível estruturalmente e se realiza somente pela subversão.

Mais adiante, Lacan (1964/1985c) situou a transgressão realizada pela via sublimatória como a única forma permitida ao sujeito em relação ao princípio do prazer. O sujeito se aperceberá que seu desejo é apenas contorno do apreendido do gozo do Outro, e, levado pela intervenção deste, se apercebe de um gozo mais além do princípio do prazer.

A criação do objeto artístico é transgressiva ao permitir tratar o excesso indomável do gozo real e não o acessar, porque isso seria mortal. Mas, ainda que com o acesso interdito, a criação implica em uma travessia e uma obtenção de satisfação conhecidas como o circuito sublimatório. Para a construção desse percurso, o enodamento entre o imaginário e o simbólico em sua relação com o real pode se concluir com a construção

do objeto *a* pelo qual ocorre a sublimação ou esse mesmo enodamento constituir-se em um obstáculo a essa operação (Sabri, 2022).

No campo do imaginário, o gozo situa-se ao lado da Coisa e encontra seu interesse no fato de ser um excesso irrepresentável, não se tratando, portanto, da experiência de satisfação real. A representação simbólica, operação de *rebaixamento*, ocorre quando o Outro é reduzido ao pequeno outro, sendo, portanto, atenuadora (Sabri, 2022). Ao fim do circuito pulsional sublimatório, surge um novo sujeito - *ein neues Subjekt* -, expressão empregada por Freud (1915/2013).

Dedicaremos um espaço para discutirmos esse surgimento, tendo em vista não apenas as polêmicas e controvérsias em torno da discussão sobre o seu aporte, como explanado por Laznik (2004), mas sobretudo pela importância que este reserva à compreensão dos efeitos na pulsão invocante.

O Novo Sujeito

Vejamos em qual momento do texto *As pulsões e os seus destinos* (Freud, 1915/2013) surge a noção de novo sujeito. É precisamente quando Freud se empenha em descrever o destino dos pares pulsionais básicos, combinando dois movimentos complementares: a inversão da atividade pulsional no corpo propriamente dito e a inversão do objetivo de uma satisfação buscada no modo passivo (se fazer visto, se fazer tocar). Freud, ao descrever a inversão da satisfação no modo passivo, evoca a presença de um novo sujeito (Penot, 2001).

A partir dos três estágios da atividade pulsional, Freud (1915/2013) combinou gramaticalmente as posições do sujeito-agente, segundo as três vias de ação (ativa, reflexiva e passiva) com os três tempos pulsionais, sinalizando o surgimento do novo sujeito. O autor adotou como referência dessa dinâmica o par pulsional sadismo-masoquismo, no qual o sujeito se transforma passivamente para atender ao outro e assim podemos pensar o Eu que porta a fantasia. Em oposição a essa dinâmica, ele parte do par de opostos voyeurismo-exibicionismo para indicar o surgimento do sujeito que se mostra no intuito de ser observado.

Nessa dinâmica, interessa-nos a observação que Penot (2001) realiza acerca da ausência de um outro par pulsional: *se escutar e fazer escutar*. Para esse circuito (reconhecido como invocante), Freud não fez a discussão, pois teria que tratar de um outro registro, o imaginário. Veremos que Lacan fundou essa discussão ao nominar o novo sujeito pulsional como outro. É uma discussão bastante complexa, que requer que nos detenhamos nela.

Para Lacan (1964/1985c), o ponto de inflexão do movimento pulsional reside não na via gramatical apontada por Freud (puro invólucro pulsional) e, sim, no vaivém por ele estruturado; é este movimento o responsável pelo surgimento do novo sujeito. O autor destacou a importância do circuito pulsional, privilegiando a pulsão escópica, estruturada e nominada a partir do *Schaulust* freudiano. Pois fora pelo olhar no jogo pulsional sadomasoquismo que Freud indicara o nascimento do novo sujeito. Lacan, atento ao ocorrido em cada volta do circuito pulsional, apontou a necessidade de distinguir o terceiro tempo pulsional pelo que nele aparece, mas também pelo que não aparece. No encerramento do circuito pulsional surge um novo sujeito; não que ali já houvesse um sujeito pulsional, o novo é justamente vê-lo aparecer. Este aparece na construção pulsional que permitiu o fechamento do seu curso circular, e é somente com sua aparição, no nível do Outro, que se constata a função pulsional.

Penot (2001) destacou essa construção de Lacan como surpreendente pelo fato de o sujeito atingir a dimensão do Outro (lugar de todos os significantes), mas, ao mesmo tempo, atingir também a do outro real (aquele que assegura de início a função materna). É essencial entender claramente que qualquer circuito pulsional busca por algo, que tem, a cada vez, de responder no Outro. Nesse momento, o sujeito nascerá à medida que no campo do Outro surge o significante.

Laznik (2004) reiterou o assegurado por Lacan, sobre não existir um novo sujeito antes do terceiro tempo pulsional, e prosseguiu a discussão de Penot sobre o confronto do sujeito cindido com a alienação. Inicialmente, ela retomou Freud, entrelaçando os três tempos pulsionais à posição gramatical do sujeito. No primeiro tempo, o sujeito é ativo, indo em direção ao objeto externo; no segundo, ele é reflexivo, tomando como objeto parte do próprio corpo; já no terceiro, o sujeito, passivamente, se faz ele mesmo o objeto de um outro – surge, então, o famoso novo sujeito.

Feito esse exercício, a autora discutiu sobre qual outro Lacan se refere ao afirmá-lo com *o* minúsculo, levando-a à construção de algumas observações acerca do novo sujeito. Para a autora, o novo sujeito – a despeito de toda discussão que a nomeação lacaniana tenha provocado – é o mesmo de *carne e osso*, e não aquele com *o* maiúsculo. Portanto, compreendendo o campo do sujeito pulsional como o do pequeno outro, dois problemas são suscitados: o da real alienação suposta por esse lugar; e o da relação entre ele e o sujeito do inconsciente, o grande Outro. Para a autora, o sujeito da pulsão sustenta a possibilidade do primeiro tempo de causação do sujeito, a alienação.

Para entender a posição do sujeito pulsional, Laznik (2004) realizou, na obra lacaniana, um tracejamento sobre o campo do outro e o do inconsciente. Ela indicou que, no Seminário *A angústia* (1962-1963/2005), Lacan avançou sobre o Outro real, o primordial (que para o paciente ocupa o lugar da mãe), que tem um duplo papel a desempenhar. Ele era certamente o outro da relação dual, e, ao mesmo tempo, o Outro, mas não só. Era também, enquanto Outro barrado, suporte do olhar constituinte do eu no espelho plano opaco. Desde o Seminário *As formações do inconsciente* (1957-1958/1999) – a propósito da terceira pessoa do chiste, aquele que escuta e ratifica –, Lacan introduziu a noção de um Outro real corporificado na figura de um outro do grupo.

A autora continuou apontando as construções lacanianas no Seminário *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (Lacan, 1964/1985) acerca do outro pulsional, onde ele enunciou o assujeitamento do *Eu* a um pequeno outro, meio pelo qual o gozo é fígado. Por isso, esse pequeno outro torna-se *sujeito da pulsão*. Mas, por outro lado, no mesmo Seminário, vemos Lacan enunciar a submissão do mesmo sujeito ao campo do Outro: "... o sujeito só é sujeito por seu assujeitamento ao campo do Outro." (p. 178)

Por fim, Laznik (2004) formulou o seu próprio entendimento sobre o outro pulsional. Pareceu-lhe que, no terceiro tempo do enlaçamento pulsional, instaura-se a alienação na dimensão do real. Neste tempo, o *Eu se faz* objeto para um novo sujeito, que não é o *Eu*, mas o outro. Portanto, nessa compreensão, falar de *alienação real* parece sustentável (mesmo não sendo enunciada como tal por Lacan), visto que o sujeito do ~~meu~~ circuito pulsional não é o *Eu*, mas o outro. Essa alienação real se enoda à alienação simbólica, levando em conta o fato de que quando *Eu falo*, falo por meio dos significantes do Outro, numa alienação inevitável. Finalmente, o assujeitamento a esse outro – sujeito da pulsão – tende a dar ao *Eu* um corpo, através do enodamento possível com a dimensão imaginária da alienação, aquela que implica a constituição do eu na imagem especular do semelhante.

Encerraremos essa discussão por aqui, retomando-a posteriormente, a partir da leitura do o(O)utro¹⁶ pulsional (Vivès, 2018a, 2018b), próximo ao apresentado em Laznik, mas situado diretamente no circuito da pulsão invocante. O autor, orientado pelo elemento invocante em sua terceira volta, diz desse o(O)utro capaz de sustentar em si a

¹⁶ A grafia o(O)utro, permite observar visualmente a formação do sujeito pulsional no encontro do outro cindido e o Outro do inconsciente.

alienação, ao promover na terceira volta pulsional um outro movimento que não somente o de apassivamento.

A Coisa

Lacan (1959-1960/2008a) nomeia *das Ding* (traduzido do alemão para o português como a Coisa) aquilo que se refere ao campo do sujeito, mas não resumido à submissão pela mediação significante. É um campo sem precisão topológica compreendido pela hiância entre aquilo que ganha significação e aquilo que não possui representação.

Reconhecemos nessa hiância a esfera operada por Varda, uma vez que a cineasta insiste em se guiar por aquilo que surge inesperadamente. Para ela, o acaso serve como guia e funciona como possibilidade de *acender o desejo*, operação psicanaliticamente assentada nas ranhuras (hiância), onde buscamos a expressão do inconsciente. Sobre esta, Lacan (1964/1985a) tomou a escrita como referência e dizia que, frente a um tropeço, um desfalecimento, uma rachadura numa frase escrita, alguma coisa se estatela e faz surgir a ausência. Fenômenos onde Freud tipicamente procurou o material inconsciente, ali, onde alguma outra quer se realizar, surge o *nonsense*, com estranha temporalidade. A produção ocorrida no campo da hiância se apresenta como um achado, como o objeto reencontrado no trabalho sublimatório.

Objeto a

Sabri (2022), ao discutir o processo sublimatório, categorizou-o em cinco paradoxos pulsionais. O primeiro, aquele no qual o objeto dotado de significação (representação imaginária, objeto narcísico e especular) consegue ter um valor de representação da Coisa, isto é, do objeto real e sem imagem, o objeto sem significado.

O segundo refere-se à caracterização da sublimação como um processo que parte do princípio do vazio da Coisa. Um *vazio impenetrável*, que, em algum momento, pode ser velado por outra coisa distante do real da Coisa, como o objeto da imagem especular do sujeito *i(a)*. Esse velamento ocorre quando o sujeito se identifica com a representação imaginária de si próprio. Portanto, percebemos o delineamento de um jogo entre o velar e o desvelar a Coisa.

O terceiro é a operação realizada pelos objetos sublimados, que acabam sendo as bordas do vazio que velam, imprimindo uma dinâmica entre aqueles que recobrem o vazio real da Coisa, irrepresentável para o sujeito, desvelando o vazio que vem rerepresentá-lo. Assim, o objeto sublimado pode ser elevado à dignidade da Coisa, como o exemplo do

amor cortês (Lacan, 1959-1960/2008a) cercado pelos poemas e pelos ritos, ao envolver o vazio central.

Ainda utilizando como exemplo o amor cortês, o quarto paradoxo seria a posição do poeta. Este, ao sublimar a figura feminina tem a impressão de preencher seu próprio vazio como sujeito do significante, possui a ilusão de satisfazer seu desejo com esse objeto que é, no entanto, as bordas de um vazio. Uma mulher vem cobrir o vazio com o enigma da feminilidade, mas, tratada por uma sublimação cortês, acaba por reapresentar o vazio que esconde.

O quinto paradoxo deriva do anterior: a sublimação nem sempre se exerce no sentido do sublime. A lógica lacaniana do amor cortês vai do objeto imaginário desejado ao vazio do Outro simbólico, passando pela inacessibilidade deste objeto agora sublimado. O objeto imaginário não cobre o vazio e, ao ser elevado à sua coisidade pela sublimação, cria um vazio.

Os pontos perfilados em Sabri (2022) acentuam no processo sublimatório a centralidade e função do objeto *a*, destacando como ele modifica paradoxalmente o circuito pulsional repetitivo sintomático e confronta o sujeito com o que há de central na Coisa, o real. A Coisa requer contínua definição topológica para ser concebida. O movimento sublimatório pode promover o seu desvelamento na ordem do real primordial, naquilo que padece de significante, isto é, em sua totalidade, tanto naquilo que é do sujeito, quanto no real que ele lida como sendo-lhe exterior.

O desvelamento ocorrido a partir do movimento pulsional se pauta na movimentação do significante em torno do objeto. Para Porge (2018), o objeto *a* é quem faz *cócegas* na Coisa por dentro. Ao situar a tendência pulsional no segundo nível do grafo, o da articulação significante inconsciente, Lacan afirmou que a tendência de satisfação sublimatória é obtida pela mudança de seu objeto e sem recalque. Mas não há nenhum objeto novo. Pode-se até mesmo dizer que o objeto é a própria mudança de objeto, ou mesmo a mudança de objeto elevado à dignidade de Coisa.

O autor insistiu na característica da sublimação de obter satisfação por outra via que não pelo recalque, e o fez para demonstrar que, implícita ou explicitamente, ela requer uma passagem do não-saber ao saber. Não o saber da mestria, mas sim o do reconhecimento do desejo como metonímia do discurso da demanda. A relação metonímica, de substituição de um significante por outro, designa o desejo propriamente dito e não se encerra no novo objeto, tampouco no objeto anterior, mas na realização da mudança do objeto em si.

É no campo psíquico, entre o significante e aquilo que não é, que a Coisa se reapresenta por um objeto que assume o lugar de reencontrado, nunca perdido. É somente por esse “reachado” que se sabe que ele fora perdido. O achar toma a dianteira do procurar, essa é uma busca antipsíquica, realizada na cadeia significante. Pois o lugar e a função psíquica estão para além dessa cadeia, para além do princípio do prazer. O achado regula incessantemente a tensão de todo o aparelho psíquico, conduzindo o sujeito interminavelmente ao encontro do significante (Lacan, 1959-1960/2008b).

O Objeto Elevado à Dignidade da Coisa. Lacan (1959-1960/2008b) salientou que o circuito pulsional sublimatório é marcado pela importância de circundar a Coisa, sendo o objeto *a* elevado à condição de sua representação. Entretanto, a condição de elevação do objeto não se resume ao seu valor estético. O problema da sublimação reside na manifestação de sua força criadora em diversas formas, e a arte não é a única. Para o autor (Lacan, 1959-1960/2008a), é a ética que dimensiona a criação de valores sublimatórios socialmente reconhecidos.

O objeto pensado em seus fundamentos narcísicos orienta o sujeito, especificando as suas direções, os seus pontos atrativos naquilo que surge como tendência em seu mundo. Nesse caso, o objeto interessa por ser mais ou menos a imagem do campo imaginário. Assim, não podemos falar do objeto elevado à condição da Coisa, pois esta não está no âmago da economia libidinal. Lacan alertou, portanto, sobre a insuficiência de nos atermos apenas à trajetória pulsional para que o objeto venha a desempenhar sua função sublimatória.

Quando ocorre essa elevação do objeto? Retornemos ao paradigma do objeto sublimatório, o amor cortês. Lacan (1959-1960/2008a), no Seminário *A ética da psicanálise*, afirmou que, para este se tornar disponível, apreendido culturalmente, é necessária sua cisão do campo do imaginário, é preciso que algo tenha ocorrido em relação ao desejo. O amor cortês à uma mulher, o alvo do objeto cantado, honrado e desejado, mas inacessível, permite a alimentação do desejo pela identificação do objeto *a* a um significante, e assim o objeto (narcísico e imaginário) é elevado à dignidade da Coisa.

No mesmo Seminário, o autor se serviu de uma anedota sobre o objeto de coleção, jogando luzes sobre o que está em questão na sublimação: a invenção de um objeto numa função especial, que possa ser estimado, valorizado e aprovado culturalmente. Logo de início, ele apontou, jocosamente, aos que visualizam o objeto de coleção como algo

monetizável, que compreender o significado deste objeto consumiria de suas vidas o tempo de cinco a seis anos.

Na anedota lacaniana, ele apresentou uma coleção construída a partir dos restos de algo: “Era uma coleção que se podia facilmente fazer nessa época, era talvez mesmo tudo o que havia para se colecionar” (Lacan, 1959-1960/2008a, p. 139). A coleção é formada por múltiplas caixas de fósforos, que deixam de ser um simples objeto, não pela imponência da multiplicidade em que foram ajuntadas, mas pela forma como foram organizadas. A disposição desse objeto na coleção o desvela como uma aparição. A caixa de fósforos pode ser vista para além da sua coisidade, para além da sua objetificação: o caráter gratuito e supérfluo da coleção visa a Coisa que subsiste no objeto.

A montagem do colecionador irrompe com a repetição (mero ajuntamento), revela o inapreensível, a Coisa que diz de si ainda que não nomeada. Estado de elevamento dado pela subversão do criador, que, na ausência de significância, enfrenta o seu vazio e constrói algo que não se refere a um tempo, mas a um *uno*. A Coisa por sua origem, o vazio, propiciando “uma satisfação que não pede nada a ninguém (Lacan, 1959-1960/2008a, p. 140)”, indo para além do campo imaginário e ressoando em efeitos naquele que a contempla.

Nessa anedota referente à coleção de Jacques Prévert (revolucionário poeta francês), a elevação do objeto à dignidade da Coisa se faz muito clara. O poeta, nos tempos obscuros vividos pelos franceses na Segunda Guerra Mundial, constrói uma obra artística a partir da sua coleção de caixa de fósforos, sem fósforos. O objeto, distanciado do seu propósito imaginado, aparece na coleção como algo que não se deixa resumir pela sua coisificação. Por via dessa criação, a afirmação prevertiana é, em tempos de apagamento do humano, a vida que se acende onde não se espera.

Ainda nessa demonstração da elevação do objeto sublimatório, destacamos como Lacan (1964/1985c), ao realizar a sua longa perscrutação do texto freudiano sobre as pulsões, se utilizou metaforicamente do trabalho arqueológico para comparar os efeitos da escrita freudiana ao trabalho dos novos arqueólogos. Estes deixam o trabalho de escavação no lugar, de modo que, ainda que seja um trabalho inacabado, pode-se saber o que dizem os objetos desenterrados. Movimento contrário ao realizado antigamente, quando os arqueólogos recolhiam ao *bolso* os objetos escavados, expondo-os em vitrines, em uma ordenação arbitrária de modo que ninguém encontra mais nada ali. Objetos guardados ao *bolso* (vazio que, ao contrário do delineamento do circuito pulsional, não se invagina) e, quando em exibição, certamente despertam atenção pela sua beleza, o seu

aspecto excêntrico, pelo seu período histórico etc., mas dificilmente abrirão espaço para uma revelação da ordem do desejo.

No capítulo três, veremos na Cena – 24, *Jeanine e a boca aberta*, como a decisão de Varda de mudar a montagem de uma exposição artística implica um dos seus personagens nessa construção, para além da contemplação da beleza plástica da obra, podendo criar um significante para aquele objeto. Na sublimação, há a possibilidade de o objeto ganhar novos arranjos, tornando-se uma aparição, algo reencontrado, e, assim, alcançar novas formas de satisfação, diferentemente da repetição sintomática que elege os mesmos significantes para atingir o alvo. Esse processo revela a natureza própria do movimento sublimatório, o relacionar-se à Coisa pela imprevisibilidade do objeto. Neste estudo, buscamos revelar a posição da cineasta ao modificar a sua obra na busca da implicação do outro.

Justamente para discutirmos como a obra vardadiana se abre para o Outro e se implica com o outro, acompanharemos adiante cenas dos filmes *Os catadores e eu* (Varda, 2000) e *Dois anos após* (Varda, 2002), documentários que tratam do ato de catar o objeto caído (respigar) ou colher o que pende (colher) como forma de sobrevivência e/ou estilo de vida, e através dos quais a cineasta problematiza a ação de apreensão do objeto artístico.

Catar: O Objeto que Resta/Cai. A cineasta joga luzes sobre o que uma tarefa pode conter do ato, abordando artisticamente a ação de catar o que sobra. Durante os dois filmes citados, catar é metaforizado em diversas ações, demonstrando as implicações desses atos. Mas como isso ocorre?

Nos primeiros momentos do filme *Os catadores e eu* (Varda, 2000), ela delinea a respiga a partir das necessidades estruturais, determinada pela natureza, por questões históricas, biológicas, sociais etc. A cineasta situa a tarefa em seu nascedouro, na sua importância e significação histórica e social. Ela demonstra o desperdício no âmbito de um sistema político-econômico e os seus efeitos sobre a organização social. Paulatinamente, introduz a atividade na contemporaneidade, mesclando os tempos e lugares, até separá-los de vez.

Há algo de perceptível nas Cenas 10-13 e nas fotografias que lhe acompanham. Na Cena 10 - *Imagem fixada*, assistimos a todo o domínio técnico, fotográfico e fílmico da cineasta ao evidenciar, por uma tela do século XIX, um modo de respiga que ficara no passado. Ela busca a definição do verbo *glaner* no dicionário, e transporta a ideia da ação para a sua representação na tela de Millet do século XIX. Finalmente, contrasta a ação,

contida em um contexto histórico, com os movimentos frenéticos das pessoas que passam à frente do quadro exposto em um museu (Fotografia 12). As *Cena 12 - Catar outrora e hoje* e *13 - Catadores da atualidade* funcionam como a passagem de tempo sobre a ação de catar, velando e desvelando o que há de antigo e atual no ato de coletar o que sobra. Algo bem representado nas Fotografias 14 – *Os catadores de Millet* e 15 – *Os catadores da atualidade*, assim como pelo som do RAP que canta o novo tempo.

Desperta-nos interesse o modo como a mudança dessa linguagem se dá rapidamente, abordando a mesma questão, a ação de catar, mas agora próxima do sujeito. Ela chama o personagem à frente da cena, discutindo a situação a partir do testemunho de cada um e destacando-lhes o estilo no cumprimento da ação. Chamando o personagem e escutando-o, ela abre espaço para o espectador, para que este também se escute.

A orientação vardadiana pela escuta provoca uma ruptura discursiva, dando lugar ao sujeito. A sua dinâmica joga luzes sobre o valor do objeto catado/colhido, que não é atribuído pelo cumprimento da tarefa (levantar-se para colher o fruto que restou no pé ou abaixar-se para catar o que resta no chão), mas por aquilo que o sujeito acha ao se colocar em movimento. O ato não equivale à tarefa (as ações cumpridas), sendo caracterizado por suas coordenadas simbólicas. Pois, como afirmado por Lacan (1967-1968/*Leçon II*), em algum lugar da ação (tarefa) está inscrito o significante – este não falta nunca –, constituindo um ato. Recordemos, em paralelo ao circuito pulsional, que não é suficiente apenas percorrer o objeto para que ele ascenda; é preciso que algo ocorra em relação ao desejo.

Os depoimentos revelam como os personagens fazem o corte temporal da sua ação, transformando em ato aquilo que se localiza culturalmente. A respiga, até então uma atividade de sobrevivência, essencialmente feminina, coletiva, humilde, ganha outros sentidos. Transformar, ultrapassar um elemento constituído na sociedade (a ação de catar), torna-se ato ao causar efeito nesse contexto, o que só pode ser validado por um Outro, cujo testemunho concede à ação valor de ato.

Ao aproximar as lentes dos personagens, Varda acentua, nos dois filmes, as palavras relacionadas ao catar, à descrição da ação, invocando o espectador ao papel de avalizador do que naquela ação tem valor de ato. É determinante para a mudança de posição do espectador a maneira como a cineasta estrutura o discurso, em especial na forma como ela abandona o papel de terceira pessoa onisciente, lugar característico da narrativa fílmica documental. Um dos recursos por ela utilizado é se incluir na cena como primeira pessoa, como fez na *Cena 14 – A outra catadora*, onde diz “A outra catadora, a

deste documentário, sou eu”. Afirmção sustentada também imagetivamente, como vemos na Fotografia 16 – *A catadora*, quando uma catadora de Breton (1877) é espelhada na Fotografia 17 – *A outra catadora* em uma imagem invertida da cineasta. Varda, assim como os personagens do documentário, se reconhece como catadora e usa a sua câmera para atualizar essa ação: “Troco com gosto as espigas de trigo pela minha câmera.” (vide Cena 14).

Outro movimento realizado pela cineasta que extrapola o campo do imaginário ocorre ao longo do desenvolvimento dos filmes. A cineasta modifica a sua percepção e, conseqüentemente, a construção das cenas sobre o ato de catar, a partir do escutado sobre ele. Se, ao longo das duas obras, o espectador é invocado a participar das construções fílmicas, também há em cena a demonstração daquilo pelo qual a cineasta foi confrontada e como isso ressoa em sua construção artística. Nos ateremos a esse aspecto a partir de algumas cenas dos filmes citados.

Primeiramente, trataremos do encontro e reencontro entre a cineasta e o psicanalista francês Jean Laplanche (Cena 15 - “... *psicanalista e também viticultor*” / Cena 22 – “*A psicanálise catadora*”), momentos em que a falta é abordada podendo redimensionar o ato de catar onde ela não o havia refletido. Intermediariamente a esse encontro, vemos a cena na qual se discute as diferentes posições para colher o que resta (Cena 16 - *Diferença entre catar (glaner) e colher (grappiller)*), sendo o objeto caído o objeto que resta, que leva o sujeito à ação, em posição ereta ou curvada. Por fim, a Cena 17 – *Varda faz escolhas*, na qual a cineasta se coloca em ação representando o ato de catar e a Cena 18 – “*Catar é uma atividade mental*”, quando ela significa o ato.

A Cena 15 de *Os catadores e eu* (Varda, 2000) é originada do encontro, por acaso, entre Varda e Laplanche. Até aquele momento, a cineasta não o sabia um psicanalista, já que estava em busca de produtores de vinhos. O nome da cena “... *psicanalista e também viticultor*” é retirada da questão dirigida pela cineasta à Nadine, esposa de Laplanche presente no encontro. A pergunta se refere ao quão “assustador” para a cineasta é uma pessoa ser, ao mesmo tempo, psicanalista e viticulturista, o caso de Laplanche. Naquele momento do filme, a atividade de produção viticulturista é retratada como sendo ligada ao mundo do excesso e desperdício, sem possibilidade de ser vislumbrada em outro contexto que não o do campo da moral. Assim, Varda não entende como as funções de viticultor e analista possam coexistir em uma única pessoa, como expressa na pergunta dirigida a Laplanche: “Como concilia a sua vida dupla?”

Na Cena 16 que se segue ao encontro com Laplanche, vemos Varda com uma mulher. Antes do recorte que realizamos dessa cena, a mulher havia sido retratada com o marido, amigos e filho, e é importante entendermos como o ato de respigar orienta as ações narradas. Junto ao marido, a personagem reconstrói como se conheceram e se elegeram como parceiros, a partir daquilo que foram encontrando um no outro. Posteriormente, é mostrado o desconhecimento do filho sobre o ato de catar (respigar no campo), e as pessoas em torno dele brincam sobre a sua (falta de) habilidade em estender o processo de escolha para outras atividades de sua vida, como, por exemplo, a amorosa. Finalmente, chegamos à cena retratada, quando a personagem, junto aos amigos, descreve como antigamente ela e outros praticavam à cata, havendo, dentre eles, os que apenas colhiam; neste momento, é realizada a discussão entre o catar e o colher.

A mulher pergunta à Varda se esta sabe a diferença entre catar e colher. A cineasta pede para que ela lhe explique a diferença (os efeitos dessa escuta veremos adiante). A cineasta aguarda o Outro, abrindo-se para o que virá: “Explique-me, qual é a diferença?!” A mulher diz existir uma diferença *fundamental*: no ato de colher (*grapiller*), recolhe-se o objeto que cai, como, por exemplo, a uva que foi deixada para trás pendurada no pé; no ato da cata (*glaner*), coleta-se aquilo que sobrou da colheita e se eleva do chão, como no caso dos grãos (sobre o significado desses verbos, ver a nota de rodapé 10).

Ainda que colher e catar tenham significados similares, diferenciam-se pela maneira como se apreende o objeto a ser recolhido, e é para essa diferença que os personagens chamam a atenção. Ou a pessoa bota-se em posição ereta, para recolher o objeto que se encontra no alto, pendente para o chão, ou em posição curvada, quando o objeto se encontra no chão apontando para o alto.

A passagem dessa cena para a próxima se faz sobrepondo as vozes e imagens do encontro anterior aos elementos que dão suporte à Cena 17 – *Varda faz escolhas*. Nesta, a cineasta está a colher frutos e a emitir a sua apreciação sobre eles. Sabemos tratar-se de figos que restaram no pé e não possuem *valor* para comercialização. Para dizer do seu ato, ela não faz uso dos verbos catar e nem colher, mas do verbo escolher (*ramasser* - ver nota de rodapé 11). Após a discussão vista na Cena 16, parece-nos que, sobre a diferença da posição para se coletar o que resta – ereta ou curvada –, destaca-se a importância do objeto. Estando este no alto ou no chão, ambos restaram, e a ação de subida ou descida será orientada pelo achado. No Seminário *O ato psicanalítico*, Lacan (1967-1968/ *Leçon II*) diferenciou a ação (tarefa) do ato. Este último não equivale à ação realizada, pois o

seu valor reside nas suas coordenadas simbólicas, diferenciando-o de qualquer resposta orgânica em resposta a um estímulo externo.

Na Cena 18, após Varda escutar diversas significações sobre a atividade de catar, o espectador pode escutá-la refletir sobre o assunto. Ressoa em sua fala o que escutara de um advogado sobre a garantia de respigar também por prazer e não apenas por necessidade, e ela pode dizer: “Nesta cata de imagens, de impressões, de emoções, não há legislação”. Ao encerrar a cena, ela conclui: “Em sentido figurado, catar é uma atividade mental. Catar fatos, catar atos, catar gestos, catar informações”.

Em sequência ao filme comentado, Varda lança *Dois anos após* (Varda, 2002), no qual ela encontra novos personagens e reencontra alguns do primeiro filme. Um desses reencontros se dá com Laplanche. Eles discutem a ação catar na psicanálise, conforme descrito na Cena 22 – *A psicanálise catadora*. Pela nomeação da cena (conferida pela própria cineasta) e pela forma como ela é enunciada por Varda: “No filme, nós fomos da viticultura à psicanálise”, percebe-se que muita coisa se elaborou após o assombro da cineasta entre a junção das atividades produzir vinho (e no que essa atividade pode se referir à mais valia) e o exercício da psicanálise (o lidar com a falta).

Agora, Varda escuta Laplanche falar do lugar do analista. Nessa função, ele destaca a atenção requerida na escuta para aquilo que passa despercebido, o que cai, sendo o recolhimento desse objeto o que o torna valioso (falamos do objeto *a*). Ele diz: “O trabalho do analista, (...) você realmente pode chamar de uma espécie de coleta. (...) prestamos atenção às coisas que ninguém mais presta, o que cai do discurso, o que é tombado e o que é coletado. Evidentemente, o que é coletado tem valor especial para psicanalistas, porque as coisas que caem e são recolhidas são mais valiosas do que é colhido”. Fazemos uma pequena ressalva na obra artística aqui tratada: colher, assim como catar, é referido ao que sobra, portanto a nossa leitura – e, nos parece, a da cineasta –, é a de que ambos os verbos tratam de buscar o resto.

Varda quer saber o que envolve essa busca: “Não há também uma noção de pobreza? Uma falta?”. Laplanche fala sobre a falta de saber do analista: “Sim, de fato. O psicanalista também está em estado de pobreza, ele está em um estado de não saber. Ele não sabe de antemão o que vai catar. Então essa é a pobreza dele”. Essa não parece ser a questão para Varda, ela quer saber sobre a falta no analisando, e diz: “Isso é engraçado! O paciente, que vai ao analista, que está em falta... ele... que falta... Eu penso!” Laplanche aponta: “Ambos são pobres... pobres em saber”.

O encontro ressoa na obra da cineasta, ela amplia a reflexão sobre a falta que leva ao ato de catar, que não se situa apenas naquele em que a busca pelo objeto é evidenciada (o analisante/o respigador), mas é também percebida naquele que escuta, aquele que faz o trabalho analítico e o artístico, como dito por Laplanche em relação ao analista e analisante: “Ambos são pobres...”.

Voltemos ao movimento do verbo catar. Sua realização pode assumir diferentes percursos, uma posição ereta/altiva, ao colocar-se de pé para colher aquilo que restou na árvore, videira etc.; uma posição curvada/humilde para catar o que resta no chão. Não será, no entanto, a dimensão física a lhe emprestar sentido, e sim o ato, que confere resposta à dimensão significativa. Será o objeto *a*, a ser buscado e recolhido, que norteará o ato. Catar se dará pela busca do objeto, pelo desejo que leva o sujeito a reposicionar-se e a imprimir um estilo (subir/descer) à sua busca. Varda provoca essa discussão ao jogar luz sobre os equívocos da linguagem, sobre os tropeços do saber, ao aproximar-se dos personagens para que estes possam falar sobre a sua ação, abrindo hiância para o espectador se inscrever discursivamente e, portanto, surgir como sujeito.

Mas vejamos como a cineasta trabalhou o próprio equívoco em relação ao movimento e ao valor conferido ao ato de catar. Em um primeiro momento, esse movimento foi associado unicamente a uma condição de humildade, aquele que se curva para catar, algo que ganha outra dimensão à medida que ela escuta também o que se levanta para colher o que resta; assim como a relação entre o acumular e o desperdício em alguns momentos lhe leva a conferir modos de gozo cristalizados em papéis sociais, dimensionar a falta como algo circular amplia a sua visada.

Como esse equívoco foi enfrentada no filme? Apenas para efeitos didáticos, dividimo-lo em dois instantes, pois eles confluem. O primeiro se refere ao estilo daquele que busca o objeto a ser coletado. O movimento requerido pela ação pode se referir a uma coluna ereta ou a uma dobrada, e várias são as interpretações adotadas a partir dessa visão. Entretanto, o traçado e o delineamento do movimento se orientam pelo objeto (re)encontrado, o percurso para se chegar aí se realizando de maneira singular. Varda faz essa descoberta aos poucos, e compartilha com quem lhe assiste, dirigindo-se ao outro, escutando-o e abrindo espaço para o Outro. Afinal, não há legislação que regule o movimento desejante, assim aprende e transmite Varda.

O segundo instante se dá no confronto dialético de Varda entre a função de viticultor e a de analista, aquele que *a priori* recusa ao outro acesso ao que lhe falta, e a escuta analítica, à qual interessa recolher o resto. É por se permitir aprender que ser

detentor do gozo sobre tudo e/ou acreditar estar no outro a resposta para o seu, os faz *ambos pobres*.

Vimos esse efeito reverberar na nomeação conferida pela cineasta à cena do reencontro entre ela e Laplanche – o viticultor/analista. Ela toma de empréstimo as palavras do último, intitulando-a como *A psicanálise catadora*. A cineasta pôde deslocar o valor do encontro, daquilo que se acumula para onde se situa o desejo, em uma demonstração de queda da dimensão ideal, levando-a ao rebaixamento do gozo.

Modelos de Amarrações Borromeanas

A posição vardadiana nos diz da sua amarração pulsional invocante, ainda que às voltas com uma arte fílmica (documentário) onde usualmente a fala narrativa provoca efeitos de apagamento do sujeito. Estimulados por essa questão e guiados pelas palavras norteadoras da cineasta, encontramos na análise, a ser feita adiante, do endereçamento e da posição de suposição na pulsão invocante um aporte elucidativo para compreensão do que leva a cineasta a buscar essa reviravolta. Dessa maneira, no subcapítulo *O silêncio na psicanálise e na obra vardadiana*, destacaremos a importância do silêncio no processo de invocação e na criação vardadiana. Esse direcionamento joga luzes sobre sua posição desejante, sustentada pela suposição do sujeito a advir, exigindo o atravessamento do real nas ordens imaginária e simbólica.

No momento, nos ateremos aos modelos de amarrações borromeanas para pensarmos como se dá essa convergência a partir dos objetos pulsionais voz e olhar, ou onde acede a intersecção do inaudito (real/simbólico) e do invisível (simbólico/imaginário). Discussão que inevitavelmente passará pelo processo de endereçamento e sustentará a apresentação da invocação e do surgimento de um ouvinte na obra vardadiana.

Acompanhamos os modelos borromeanos, iniciando pela discussão de Porge (2018) relativa ao processo de criação lacaniano na obra *Homenagem a Marguerite Duras* (Lacan, 1965/2003a), e como esta reverbera em outros atos criativos. Após, veremos Didier-Weill (2003) apresentar pelo operador *visage* a convergência dos objetos voz e olhar, discutindo-o a partir do fragmento de um caso clínico conhecido como Lila. Ainda por intermédio desse mesmo autor no ano de 1979, acompanhamos a análise da palavra *Trimetilamina*, construção freudiana frente à angústia provocada pelo sonho de Irma. Por fim, nos aproximamos do efeito de vertigem em Machado de Assis, que resulta na construção de uma *Superfície Subversiva*, como trabalhado por Pereira (2008).

Um Arrebatamento Inscrito em Homenagem(ns)

Para Porge (2018), a problemática da sublimação tratada no texto *Homenagem a Marguerite Duras* (Lacan, 1965/2003a), ganha um tom pessoal. Ocorreu-lhe que, nesse texto, a sublimação designava tanto a realização literária de Duras quanto a do próprio Lacan. Ao ler a obra da escritora, *O deslumbramento [Le ravissement de Lol V. Stein]* (Duras, 1986), Lacan se percebeu nela, e se descreve levado por um turbilhão, arrastado com uma certa pressa, movimento designado por Porge como sublimatório.

Lacan reconheceu que a obra *Le ravissement* é sublimatória por recuperar o objeto *a* e, portanto, nada tem a acrescentar a essa constatação¹⁷. Entretanto, essa evidência é determinante para arrastar o seu leitor (inclusive o leitor Lacan) para um turbilhão avassalador? Para Porge (2018), com quem concordamos, isso não é suficiente. Lacan fez mais; colocou-se em ressonância com a autora e com o texto, reconhecendo não apenas o campo escópico, mas também se abrindo para o sonoro do escrito de Duras. O ato lacaniano se consolida em um *Plano Projetivo* (assim Lacan nominava a superfície futuramente estruturada como nó borromeano), onde uma nova amarração é construída entre Lacan, Duras, e o arrebatamento de Lol.

Porge (2018) refletiu sobre o enlace de Lacan e apontou na obra de Duras os elementos de escrita que produzem, por escansão, efeitos de ressonância, movimento que a própria autora reconhece em sua escrita. O texto da escritora foge de uma continuidade narrativa para se engajar em um regime poético renunciador do dito e entregue ao ressoar.

Porge percebeu quatro momentos de escansão responsáveis pelo movimento de turbilhão ao qual Lacan foi lançado. Os dois primeiros tratam do movimento sublimatório próprio a Duras. Em um encontro com uma paciente psiquiátrica, a autora é tomada pelo estranho que originará, posteriormente, sua obra escrita; antes de chegar ao livro, ela desenvolveu, em uma peça de teatro e em um filme, outras versões artísticas do encontro. No terceiro e no quarto momento, é a vez de Lacan fazer um ato sublimatório.

No terceiro momento, Lacan seguiu pelo menos três vias. Primeiro, vinculou-se aos ternários (enodamentos) próprios da personagem Lol (com os quais ela realiza as suas fantasias), inaugurando um novo no qual ele se inclui, composto por ele, Duras e o arrebatamento de Lol (tomado como objeto nessa configuração nodal). A segunda via

17 Na *Homenagem*, Lacan nos lembrou sobre a ética psicanalítica e o lugar do não saber: "... a única vantagem que um psicanalista tem o direito de tirar de sua posição, sendo-lhe esta reconhecida como tal, é a de se lembrar, com Freud, que em sua matéria o artista sempre o precede e, portanto, ele não tem que bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho" (Lacan, 1965/2003a, p. 200).

acontece pelas diversas associações realizadas por Lacan em puro arremetimento pelo nó a qual se encontra enlaçado. O arrebatamento de Lacan se constitui pela ligação dos ternários através dos objetos *a*, especialmente pela conexão do olhar com a voz. Essa amarração é possível pela *plasticidade das pulsões* (Freud, 1915/2013), que substituem umas às outras. A conexão dos objetos *a* se opera *por* (eticamente) e *pela* (esteticamente) *Homenagem* de Lacan, isto é, por um movimento *estético*, como veremos adiante.

Na terceira via, ele designou o furo que faz funcionar a sublimação constituindo um nó borromeano, superfície que permite a realização da fantasia em sua estrutura fundamental ($\S\hat{a}$). No caso da obra de Duras, uma estrutura que se repete nos outros ternários, um corte moebiano do plano projetivo, dissociando nesse ternário precisamente os elementos \S e *a*.

No quarto elemento de escansão e último ato sublimatório de Lacan, novas nomeações em relação ao ternário de *Lol ser a três* (*l'être à trois*) podem surgir. O corte instaurado por Lacan foi nomeado por Porge (2018) como *a letra à três* (*la lettre¹⁸ à trois*: Lacan, Duras, arrebatamento de *Lol*), designação dada por Lacan, na *Homenagem*, para o vazio em torno do qual gira com o seu nó. *A letra à três* seria a carta topológica – nodal, antes do seu tempo – pela qual Lacan repete a sublimação em *Homenagem*. Ela, a carta topológica, será o objeto elevado à dignidade da Coisa: “Ao mesmo tempo, meio de aproximação da Coisa e objeto que ela cospe em seu redemoinho, instrumento de descoberta e produto descoberto, encerrado em duplo giro” (Porge, 2018, p. 29, tradução nossa).

Ao fim da análise do quarto sequenciamento de escansão, o próprio Porge se implicou em um novo ternário, justificado pela sua ligação com o texto de Lacan, ou seu arrebatamento, levando a si mesmo ao ato sublimatório personificado em sua presente obra. Também este autor é envolto no turbilhão no qual se encontrara Duras e Lacan, desenvolvendo algo até então não delineado. Ainda que o movimento de arrasto possa ser designado assim para todos os envolvidos, cada um enfrenta o turbilhão de maneira única.

Porge (2018) nos apresentou pelo objeto voz a questão pela qual avança à Lacan. Ele iniciou a sua construção por uma objeção ao termo *reduplicação* usado por Lacan para nomear o movimento pelo qual se incluiu no ternário a partir da fantasia de *Lol*. Para Porge, o autor não o reduplica, mas sim, ao interpretá-lo, cria o seu próprio. A

¹⁸ L'être (ser) la lettre (a letra/a carta) são palavras que se aproximam por homofonia e por representação simbólica, por isso o jogo de Porge.

interpretação da fantasia de Lol não é a expressão da fantasia de Lacan ligada ao olhar, como este houvera pensado. Essa impressão se consolida no que ele produzia à época, associando o falar sobre a fantasia como algo implícito a vê-la.

Para o autor, ainda que, a partir do Seminário 6, *O desejo e sua interpretação*, Lacan ligue o turbilhão provocado pela fantasia ao campo pulsional e siga esse movimento cada vez mais claramente, essa articulação deve ser tomada como sublimação. Dessa forma, a voz tem papel fundamental no processo de criação, como o ressoar de Duras na hiância da escrita poética. Lacan é arrebatado ao escutá-la; Porge, por sua vez, arrebatado por Lacan, escreve dois livros sobre a *Homenagem*, nos quais afirma uma nova articulação para o processo sublimatório.

Lila: Uma Visage

A segunda amarração borromeana se estrutura como uma *visage*, lugar psíquico nomeado por Didier-Weill (2003) onde conflui harmonicamente luz e som. Como depositário do inaudível, a *visage* se faz escutar por um canto significativo no qual a palavra não pode significar. Depositária do invisível, dá a ver qualquer coisa não regulada pela necessidade de uma visão especular. Opõe-se aos sons da fala e ao visível especularmente porque é o lugar de uma vibração de cores que são, como o arco-íris, harmônicos em continuidade tanto quanto em ausência de descontinuidade.

Existe, na *visage*, um traço de ilimitado, não sem relação com o fato de que esta é precisamente o lugar que se presta a ser furado, devido ao furo das pupilas, do canal auditivo e da boca. Didier-Weill (2003) se perguntou: Estes furos não são eles tanto os do umbigo para os quais as vibrações se convertem pulsionalmente em significantes ilimitados? Um umbigo (*ex-nihilo* – buraco de onde vai surgir a representação do mundo) encarnando às vezes o lugar de desaparecimento do real e o lugar de sua transmutação em uma excitação interna, fonte da pulsão.

Há dois tempos da geração deste furo. Em um primeiro tempo, há a inscrição dos traços mnêmicos originários, introduzindo um corte em torno da sensibilidade perceptiva das vibrações sonoras e luminosas. Em um segundo (recalque originário), há um esquecimento radical desses traços mnêmicos e a aparição de um *lugar tenente* da representação, o que significa que o esquecimento originário não é uma forclusão (Didier-Weill, 2003).

Didier-Weill (2003) comparou este furo ao coliseu teatral da qual o ator não pode surgir porque está retirado. A essência de seu surgimento, tal qual surge sobre a cena, como presença revelada, não aparece sem transmitir, ao mesmo tempo, a presença do

lugar da ausência, da falta, de onde ela surgiu. O lugar da falta é uma metáfora desta parte de nós mesmos onde reina a lembrança da conversão, na qual esquecemos das excitações sonoras e luminosas originárias, substituindo-as por uma relação entre o inaudito e o invisível. Substituição acessada pela arte, como no toque da música ou das cores. O musicista e o pintor podem nos remeter ao inacessível do pensamento, confrontando-nos com a existência deste real humano, inaudível e invisível.

A linguagem artística, ao modelar sons e cores, traz à existência um objeto novo criado a partir desse encontro e da formatação que lhe é conferida. Assim como também é um fato de estrutura que a linguagem falada pode *maltratar* (Didier-Weill, 2003) esse novo objeto. Quando se conquista o significado da palavra, ascender às novas possibilidades que lhe são próprias provoca perdas na disposição de eficiência do significante quando desprovido de significado.

De tal forma, torna-se necessário que o significante primordial seja esquecido para se distinguir o dia e a noite (Didier-Weill se apoia no significante *lux* de Lacan). O ser humano não conseguiria falar cegado pela luminosidade. Entretanto, o autor percebeu uma outra maneira de se fazer essa operação, através do *passo do artista*, este que trabalha com o puro significante e se atreve a olhar a face da representação do real.

A obra artística pode transmitir um novo significante, implicando em uma mensagem detentora do poder de curto-circuito da rede de representação de palavras para se endereçar diretamente aos representantes das representações da pulsão. Desarmando o pensamento, ela se dá como uma alteridade significante dotada de eficácia imediata de afetar diretamente o real da fonte pulsional.

A imagem é perpassada pelo jogo pulsional entre os objetos olho e voz, jogo que pode gerar efeitos de clivagem entre o que se pode fazer ver no sujeito e o que nele se pode fazer escutar. A clivagem oriunda dessa montagem pulsional produz derivados como as formações sintomáticas que podem vir a provocar a tagarelice ou emudecimento do sujeito, soluções encontradas para dar conta da alienação sobre si. Contudo, a sublimação apresenta uma outra saída pulsional ao criar um espaço que permite quebrar a indissociabilidade radical do ser.

Didier-Weill (2003) discutiu uma montagem pulsional tomando como ponto de partida uma vinheta clínica de um caso nomeado Lila. Trata-se de uma paciente que em visita a um museu olha e se sente olhada pelo quadro *A leiteira* do pintor holandês Johannes Vermeer (1657-1661). Sob os efeitos desse acontecimento, ela pôde se interrogar sobre a dissociação de sua própria figura entre a vida cotidiana e os palcos,

onde se apresenta como cantora. A dinâmica da paciente consiste em, ao submeter a sua bela imagem aos olhares masculinos, calar-se diante deles e, diante do olhar admirado do público que lhe escuta, cantar soltando a sua bela voz. A interrogação da paciente sobre essa cisão, calar-se em face do olhar masculino e cantar perante o público admirado, a levava ao divã, mas somente após a experiência com a tela de Vermeer.

Ela racionalmente descreveu a sua cisão. O desarranjo dessa amarração sintomática se dera ao se sentir, em toda a sua unicidade, olhada pela tela de Vermeer. Posteriormente a essa experiência siderante, Lila se percebeu atravessada pelo efeito dos dois olhares cindindo-se. O olhar dos homens lhe diz: *Seja bela e cala-se*; o do público, *Cante e torne-se bela*. A sua imagem não era a mesma segundo a sua boca se abria para falar ou para cantar. Ao falar, sua imagem era contestada pela palavra; ao cantar, sua imagem era atestada pelo canto. Lila (a própria paciente nomeara assim a sua presença cantante) fora criada como uma imagem especular para dar resposta ao que não se consegue ver, mas se sabe ser. A angústia sentida pela paciente deriva do deslocamento desta imagem no tempo e no espaço, criada a partir do ponto cego do sujeito que encontra amparo na cegueira do outro.

De onde parte o olhar de Vermeer capaz de desvelar aquilo que é encoberto por Lila? Origina-se de um lugar não espacial, assimétrico, subtraído da possibilidade de ser visto pela paciente. Dessa forma, deixa de ser especular e limitado por aquilo que ela e, conseqüentemente, o olhar do Outro que se abate sobre ela, não conseguem ver. O olhar da tela de Vermeer escapa da simetria e capta a imagem até então revelada apenas pela voz. A ruptura de Lila entre imagem e voz é em resposta à mesma ruptura existente no Outro clivado entre o olhar e a escuta.

A criação de um lugar comum que conjuga perfeitamente som e imagem possibilita ao olho enxergar algo para o qual antes ele era cego. A relação entre as pulsões escópica e invocante (luz e som) conflui no enodamento entre o imaginário e o audível, mas a palavra tende a disjuntar o enodamento para induzir ao universo do dualismo.

Didier-Weill (2003) nos apresentou Lila como um recurso psíquico utilizado pela paciente para dar conta da imagem cindida, como resposta à sua presença clivada na figura da bela mulher calada e na imagem que se tornava bela ao cantar. Imagem onde limita-se o tempo ilimitado, uma primeira definição do real humano a se apresentar em diversas formas criadas pelo sujeito (Lila como uma delas). A *visage* representa no sujeito a encarnação do continuum entre o descontínuo visível e o contínuo próprio do tempo. Cria-se um lugar psíquico onde o sujeito não será exilado pelo mau-olhado.

Para o autor, a *visage* não é observável na clínica psicanalítica, mas os efeitos de sua desestruturação sim, em formações sintomáticas, produzidas quando o olhar do Outro, em descontinuidade com a sua aptidão para ouvir, impõe o fato da imagem como visão de um limite desfigurado. A obra de arte se apresenta como possibilidade de ascendência à *visage* por deter o poder de ver sem limites. Como dito, na clínica, chegam as formações sintomáticas, produzidas no desarranjo entre as três superfícies borromeanas. O objeto *a* é a medida comum para o enodamento dessas superfícies; em sua disrupção, ele surge como possibilidade de apontar para uma nova amarração (Tfouni, Prottis & Bartijotto, 2017).

O inesperado, provocando efeitos de sideração, encontra na arte e no jogo um espaço comum para a sua sustentação, extrapolando os limite da clínica (Didier-Weill, 1997a). Em *Lila*, o autor nos apresentou a revelação do jogo pulsional pelo objeto artístico, podendo essa dinâmica levar à busca pela cura. Este é um dos caminhos que ligam a arte e a cura, mas seria muito limitante esperarmos em nossas clínicas aqueles afetados pela sideração provocada pela arte. Talvez o mais sensato seria apreendermos de que maneira o ato artístico empresta vigor ao ato analítico. Os efeitos da relação entre a sublimação e a clínica se sustentam em uma longa história e ressoam para nós nos modos de compreensão dos atos que compõem nossa prática. Pela escuta e pelas intervenções, o analista modela os significantes, transformando-os em um novo objeto, operação que torna os analistas artistas, conforme atestou Lacan (1959-1960/2008a).

Penot (2001) apontou, no processo de cura, a importância de que o analista acolha no discurso do analisante o surgimento de algo novo precedido por algo incongruente e que começa a insistir. Diante disso, ressaltou o autor, a atenção flutuante ganha relevância. No contexto da relação imaginária um comentário, uma palavra, chama a atenção ao parecer estranha, como vinda de outro lugar. Como a *outra cena* da qual Freud (1900/2018) trata em sua *Interpretação dos sonhos*, em que evoluem significados inconscientes ligados principalmente a representantes pulsionais.

Um elemento percebido como singular, deslocado ou confuso solicita a atenção do analista, que supõe nele, por sua própria insistência, uma carga de significado particular. E, de fato, quando é permitido que esse intruso adquira cidadania no trabalho da cura, muitas vezes ele se revelará portador de um potencial pulsional altamente significativo. Penot (2001) salientou ser justamente essa a função do analista e a razão de ser da atenção flutuante: escutar tais manifestações passíveis de fazer emergir um novo sujeito.

Didier-Weill (2003) cunhou a expressão *escuta flutuante* para designar uma escuta sem limites, ligada a um sem sentido da palavra. Uma escuta que não oferece resistências ao dito, nem dá nenhuma possibilidade de que este tropece num ponto significativo tal que não haverá possibilidade de ir além dele. Implicitamente, porta esse comando: “*Tu peux aller vers toi, encore et encore* [Tu podes ir em direção a ti, ainda e ainda]” (p. 29, tradução nossa). Essa escuta indica para o ser falante a direção de um caminho para o ilimitado.

Trimetilamina: Um Outro Arranjo

Lembremos a discussão relativa ao sonho *Injeção de Irma*¹⁹, retomada em Lacan por Didier-Weill (1979). Este último analisou como Freud respondeu com o chiste *trimetilamina* à sideração (sucessora da angústia), castrando o supereu e atravessando os seus tempos. Essa palavra criativa, produzida como algo que não dará resposta a nada, confere, por seu caráter enigmático, sentido ao sonho de Freud e lhe permite responder à pergunta siderante *Che vuoi?* O que queres?

Didier-Weill (1979) fora convidado, no Seminário 26 - *A topologia e o tempo* de Lacan, a falar sobre o supereu, ocasião na qual o autor se dedicou a fazer duas leituras possíveis do *Che vuoi?*, tendo como ponto de partida a separação entre o sujeito e o objeto *a* no Grafo do Desejo. Neste, temos o Outro na posição de objeto de desejo, ou temos o sujeito caído nessa posição, devido à sideração pelo significante *Verblüpfung* (qualificado por Freud de significante de alto valor psíquico). A questão siderante *Che vuoi?* movimentava o objeto *a* ao encarnar essa ambivalência posicional. Ela encarna a angústia por aparição (encontro com o Outro); mas, ainda que a carne, também possui outra função, onde não prevalece a angústia e sim aquilo que a sucede, a sideração pelo *Verblüpfung*.

Ao criar o *trimetilamina*, Freud articulou uma presença do sujeito; quando tudo está desvanecido, quando não há sustentação, alguma coisa se apresenta, um novo significante. Essa palavra responde à ocorrência inesperada da pergunta siderante *Che vuoi?*: “Pode-se dizer que esse mais além só pode responder a ação dissolvente do pequeno *a* no real enquanto que esse mais além é o real mesmo do inconsciente” (Didier-

¹⁹ Como não lembrarmos também dos comentários de Freud (1900/2018) acerca as motivações que lhe desencadearam esse sonho, uma delas, o descontentamento com a fala de um amigo? Assim como dos vários registros que o autor faz acerca descertos na condução do caso da paciente I.? Não há como construir um trabalho analítico efetivo, e um trabalho artístico, sem que os seus autores cedam espaço para as suas ranhaduras, reconhecendo-as como espaços de abertura para a produção de novos objetos.

Weill, 1979, p. 77). Este real fala de alguma coisa para além da foraclusão, tratando-se de algo que é uma foraclusão reversível: *mal para fora/ bem para dentro*, o ex-sistir.

Freud usou uma palavra espirituosa em resposta à sideração do *Che vuoi?*. Isto é, não se deixou resumir à verdade definitiva sobre o sujeito, criando uma palavra que apontou uma saída à massificação do peso do real. Como disse Didier-Weill (1979), ele fez isso (o ato criador), porque era ele. Cabe a nós nos inspirarmos nesse caminho indicador de uma saída para a angústia e nesse posicionamento diante da sideração, ou seja, no movimento de encontro ao desejo, para seguirmos pensando o trabalho de Varda em contribuição ao analítico.

Experiência de Vertigem: Uma Superfície Subversiva

Pereira (2008) tomou a palavra vertigem de empréstimo da expressão *sensação de quase vertigem* cunhada por John Gledson (citado pela autora) para descrever o efeito produzido pelo uso da ironia nos contos de Machado de Assis. O escritor empregou recorrentemente esse recurso nas circunstâncias de finalização dos contos, abrindo espaço para a formação de novas ironias. A frequência desse dito espirituoso, sublinhamos, ao fim da história contada explica a sensação de vertigem provocada pelos seus contos. A escrita machadiana se caracteriza por elementos de *nonsense*, comuns ao sonho, perceptíveis na vertigem, e explícitos em sua obra pelo jogo entre sono e realidade e pela circulação entre as fronteiras. Os ditos espirituosos guardam essa função de abrir-se ao novo pelo inesperado. Assim, utilizando-os, Machado de Assis lança o seu leitor à beira de uma borda, incitando-o a um novo movimento.

Pereira (2008) refletiu sobre esses efeitos no campo do sujeito, articulando a psicanálise e o ficcional. Ela aproximou os movimentos da narrativa machadiana, ocasionados pelos efeitos de vertigem, à torsão psíquica moebiana, caracterizando-os como *pontes de passagem*, representados pelo passo em falso: "essa experiência de perda do chão, momento crucial do jogo, e mais: constitui uma forma de Machado compartilhar com o leitor de algo do modo em que ele bordeia o vazio" (p. 49).

A autora tomou esse efeito pelo movimento sugerido na palavra vertigem, desde a sua derivação etimológica do latim *vertere*, significando movimento de rotação em torno de si próprio, voltar(-se), desviar, mudar e traduzir. Precisão etimológica relacionada ao movimento moebiano, em suas voltas evidenciadoras de contrastes e contradições reveladas em movimentos simultâneos. Transpondo esse movimento para a narrativa, a autora o localizou na desarticulação simultânea, provocada pelo *nonsense* irônico, da linearidade construída pela conjunção dos elementos da história. Essa

desarticulação, concomitante ao movimento alinhador da narrativa pela historicidade, temporalidade etc., leva à sensação de vertigem, mas por disrupção faz surgir novos detalhes articuladores dos giros na estrutura dos contos.

Pereira (2008) destacou ainda que os efeitos do giro narrativo machadiano se fazem sentir tanto naqueles momentos em que o narrador relata em primeira pessoa como naqueles em que ele aparece distanciado, em terceira pessoa. Movimento semelhante ao arrebatamento de Duras e ao percebido na cinematografia documental de Varda, a primeira se utilizando de uma narrativa poética, a segunda de um outro operador artístico para chegar ao efeito de endereçamento. Varda transita em ambas as posições, em primeira e em terceira pessoa, operando o efeito *desacomodador* que se produz sobre o leitor e/ou espectador ao tratar de um discurso que opera nos dois lados da cena.

Todos esses modelos borromeanos nos dizem de maneira diferente do apelo ao sujeito do inconsciente e do surgimento do ouvinte. O arrebatamento de Duras, que provoca homenagens, ocorre pela deriva da hiância poética que se abre para uma escuta; o desarranjo da *visage* de Lila em face do objeto artístico confronta-a ao inaudível e ao invisível, levando-a a buscar a cura; a saída humorística de Freud diante da sideração sucessora da angústia e, por fim, a vertigem machadiana sustentada pelos efeitos do *nonsense* irônico, abrindo ao leitor novas leituras a partir daquilo que lhe confronta. Todas essas construções nos dizem da implicação do sujeito e nos convidam a pensar em como se apresenta o surgimento do ouvinte pela invocação em Varda. A seguir, lançaremos os construtos teóricos que nos ajudarão a pensar, no exame da obra vardadiana (Capítulo 3), o espaço onde se faz possível o surgimento do ouvinte.

O Endereçamento

Retomaremos brevemente algumas ideias apresentadas acima. Didier-Weill (1997a), em sua obra *Os três tempos da lei*, afirmou que a arte e o jogo guardam espaços que extrapolam a clínica, em virtude de neles serem perceptíveis o espanto diante do significante siderante (*Verblüffung*²⁰). Lembramos, ainda que Penot (2001) e o próprio Didier-Weill (2003) destacaram a importância da escuta do analista, uma escuta flutuante ou escuta sem limites, que cumpre a função de acolher as manifestações do estranho, quando este insiste em se repetir no processo da cura. Didier-Weill resumiu os efeitos

²⁰ O espanto é traduzido como efeito de uma destituição subjetiva produzida por um significante especial, nomeado por Freud (1905/2017) em *O chiste e suas relações com o inconsciente* como *Verblüffung* e traduzido por Marie Bonaparte como significante siderante (Didier-Weill, 1997a).

dessa escuta em um comando implícito do analista para o analisante “Tu podes ir em direção a ti, ainda e ainda” [*Tu peux aller vers toi, encore et encore*]— (Didier-Weill, 2003, p. 29). Uma exigência de ação assustadora quanto necessária, uma vez a que opera uma mediação do velar e desvelar do objeto *a*.

Assim, perguntamo-nos em que medida o trabalho do analista requer do campo artístico inspiração. Sabemos que Varda cria um espaço onde o sujeito se vê frente a frente com o seu desejo, assim como o analista também cria um espaço de escuta onde acolhe o inesperado e insiste para o sujeito “... *encore et encore*”. Pensando na forma como o inesperado é trabalhado no processo sublimatório (e acolhido no analítico), colocamo-nos novamente a questão sobre o que faz a cineasta se endereçar ao espectador, resumindo a questão “O que eu verei?” para assumir a posição “O que eu escuto!”. Para tal, discorrendo sobre o endereçamento na pulsão invocante, iniciaremos a discussão de como a cineasta constrói um espaço onde o espectador assume essa outra posição.

No campo de investigação teórico da psicanálise, a pulsão invocante foi tardia e escassamente discutida, ainda que saibamos da importância da voz no processo da cura. Assim, torna-se essencial nos aproximarmos de estudos específicos sobre o tema. Discutimos a pulsão invocante em Jean-Michel Vivès (2018a, 2018b), um dos autores que se dedicam ao seu estudo, e que situa o endereçamento como lugar de definição dessa pulsão. Consideramos que as articulações desse autor acerca ao surgimento do *novo sujeito*, em um movimento pulsional onde o apassivamento não é o único a ser realizado, joga luzes sobre o circuito invocante, emprestando-lhe um novo vigor e compreensão a partir da leitura do o(O)utro no campo pulsional.

O autor definiu o processo de subjetivação como sendo a transformação do grito do *infans* num chamado pela leitura do Outro. A acolhida do grito primordial é registrada pelo aviso de recebimento interpretativo dado pelo Outro, que se dispõe a mudar de posição. Em um polo do circuito invocante, há um emissor que ainda se ignora como tal, *o infans*; no outro lado, o receptor (aquele que cumpre a função materna), que se posiciona imediatamente como o outro que socorre. O receptor se transforma num emissor no momento em que interpreta o grito como uma suposta fala do *infans*. A interpretação se dá porque esse receptor supõe no *infans* um sujeito suposto falante desde o seu nascimento, o que implica que o grito funcione como um representante do sujeito para o conjunto dos significantes a advir.

A resposta do Outro, como recepção reservada ao grito *puro* (*pur*), transforma-o ao destinar-lhe em um *para* (*pour*)²¹, significando o sujeito a partir dos significantes do Outro. O movimento de endereçamento transforma o transparente (*puro*) do grito em um retorno de significação, permitindo o nascimento do novo sujeito.

Este movimento, baseado no circuito escópico descrito como *olhar, se olhar e se fazer olhar* (Freud, 1915/2013), cumpre os três tempos do circuito pulsional. Se, no entanto, o terceiro tempo da pulsão escópica (*se fazer olhar*) indica um apassivamento pulsional que se faz necessário para o surgimento do novo sujeito, na pulsão invocante vemos nessa última volta a reunião dos três tempos pulsionais escópicos.

Esse movimento diferente do esperado pelo apassivamento pulsional no terceiro tempo pulsional invocante (*se fazer endereçar*) faz surgir não apenas a dimensão do Outro, mas, ao mesmo tempo, o do outro real (aquele da função materna). Nesse sentido, Lacan fez uma leitura surpreendente ao considerar a invocação desde o momento da ausência de um sujeito, que nascerá a partir do surgimento do significante no campo do Outro (Penot, 2001). Assim, vemos no circuito invocante a transformação do grito em um significante desencadeador de novas significações, movimento englobante dos o(O)utros.

Inicialmente, Vivès (2018a) discutiu o circuito pulsional destacando o ato de ouvir, delineando o primeiro momento da pulsão invocante como *ser ouvido*. Este é um momento mítico correspondente à expressão do primeiro grito, quando o sujeito ainda não existe. Essa posição ativa será percebida *a posteriori* no encontro com a resposta do Outro, validando o fato de que o advir do sujeito é possível por ter sido bem ouvido; é o segundo tempo, o *ouvir*. Mas, como dito acima, diferentemente do que ocorre nas pulsões oral, anal e escópica, a pulsão invocante necessita da intervenção ativa do Outro.

O terceiro momento, *se fazer ouvir*, é o tempo em que o sujeito a advir se faz voz, indo em busca do ouvido do Outro para dele obter uma resposta. Ele supõe um outro não surdo, suscetível de responder ao seu chamado, e por isso afirmamos que o terceiro tempo pulsional invocante diz também de um movimento ativo. Essa leitura coroa o apontamento de Lacan sobre a importância de aprofundarmos a atenção no movimento realizado durante todo o circuito pulsional, e não apenas no gramatical do sujeito.

Assim, na última volta da invocação se situa o tempo da posição subjetiva, quando o sujeito constitui um Outro não surdo capaz de escutá-lo. O grito do *infans* é ouvido pela

²¹ O autor joga com a homofonia entre as palavras francesas *pur* e *pour*, provocando uma relação entre aquilo que é límpido *puro*, transparente, e *para*, no sentido de um direcionamento.

mãe como um chamado, o qual ela se esforça em ler como demanda. É a manifestação da voz do *infans* que é interpretada pela mãe como significativa, e essa suposição permite introduzir o *infans* na fala. Capturado pela linguagem, o sujeito invocado pelo som originário se tornará invocante. Nessa reversão, ele conquista a sua própria voz e irá *se fazer ouvir*.

Nessa leitura, Vivès (2018b) insistiu em ir além do movimento contido na expressão *se fazer ouvir*. Para realizar esse ato, é preciso não apenas cessar de ouvir a voz originária, mas um movimento a mais: o de invocar. Ou seja, sustentar a hipótese de que há um Outro não surdo que pode ouvi-lo e *responder-lhe*. Assim, no terceiro tempo da pulsão invocante, fica clara uma hiância entre o ouvir e o responder, espaço produtor de ~~efeitos em~~ modos de endereçamento. Pensar esse movimento permitiu ao autor um novo acento na leitura do circuito invocante, nominando as suas etapas da seguinte forma: *ser endereçado, endereçar e se fazer endereçar* (Vivès, 2018b).

Essa leitura do autor se tornou possível com o avançar dos seus estudos e seminários (atividade oral e voltada para um público) sobre a voz e o supereu. Ele dimensionou o caráter essencial do endereçamento para além do chamamento. Esse novo paradigma situa o endereçamento como lugar de definição do circuito invocante e ilumina uma dimensão real da pulsão invocante, na qual esse elemento se apoia. Apesar da importante função metafórica realizada no chamamento, a pulsão invocante somente encontra sua eficácia mediante a ocorrência do endereçamento que permitiu o real *existir*.

Essa passagem do simbólico para o real requer a compreensão do *ponto surdo*, construto formulado pelo psicanalista acerca do qual encontramos as últimas atualizações na obra *Variações psicanalíticas sobre a voz e a pulsão invocante* (Vivès, 2018b). A noção de *ponto surdo* é estruturada a partir do recalque originário e pensado em seus efeitos sobre a clínica, contribuindo para revigorar a compreensão do novo sujeito pulsional. Ele se referiu ao nascimento do sujeito em relação à voz do Outro, lugar onde o sujeito ao advir como *falasser* ensurdeceu-se ao timbre da voz do Outro, a fim de ressoar a própria voz. Como exposto,

podemos dizer que o inconsciente é estruturado em torno de um ponto cego, mas também surdo, que chancela, sob um esquecimento sem retorno, a própria origem do sujeito. O recalque originário separa o sujeito de sua origem e, por isso, da voz que o convidou a advir. Chamo de ponto surdo, portanto, tal processo de perda e de desenvolvimento em relação à voz do Outro. (Vivès, 2018b, p. 17)

Nessa volta, como já sabemos, é estabelecida uma diferença entre os demais movimentos das pulsões parciais, residindo justamente no movimento do Outro entre não se tornar surdo (ouvir) e nem por isso *pan-fônico* (responder). Mas o que isso significa? Esse Outro é capaz de se manter em uma posição de *suposição*; ele valida o endereçamento do *infans* e o responde. Dá, assim, mostras de uma capacidade de supor um sujeito, não o suposto saber, mas o suposto falante.

Há algo do processo criativo contido no circuito invocante que precisava ser explicitado para além das definições estruturais para cada volta do circuito. Em Vivès, isto comparece na hiância compreendida entre ouvir e responder, espaço de criação sustentado pela suposição do sujeito, derivando o *se fazer endereçar*. É nesse espaço criativo que percebemos o movimento de endereçamento vardadiano, realizado, segundo nossa aposta, pelo silêncio (a ser discutido teoricamente na seção a seguir e no Capítulo 3, a partir das cenas selecionadas). Para construir um espaço de endereçamento, a cineasta afastou-se dos efeitos alienadores da narração fílmica, implicando o sujeito como ouvinte, isto é, permitindo ao espectador mudar a posição de espera do “O que eu verei?” pela afirmação “O que eu escuto!”

No campo analítico, o *se fazer endereçar* é dirigido ao analista, ou, mais precisamente, ao seu silêncio. Espaço em que a escuta, na qual o paciente se vê considerado e tendo algo a dizer, se faz necessária. Ainda quando se cala, o analista está em relação ao paciente em um laço discursivo. Lacan denominou o discurso psicanalítico como *discurso sem fala*, por tratar-se de um dispositivo que permite ouvir, além das falas, uma voz. Para tal, é preciso que alguém aceite estar em posição de receber o que se diz num silêncio que não é somente ausência de linguagem (Vivès, 2018a).

Esse discurso se refere, portanto, a um silêncio qualificado como invocante, por conter uma mensagem silenciosa não transmissível por palavras. Um silêncio diferente do silêncio da fala, um *silêncio habitado* pelos significantes a advir. Silêncio situado no campo que acolhe a fala, “que permite ao ponto surdo ressoar para que o sujeito, mais além dos sintomas, inibições e angústias, encontre a própria voz e se inscreva no concerto das vozes do mundo” (Vivès, 2018a, p. 23-24). Assim, trata-se, na enunciação silenciosa do analista, de um silêncio que se ouve, que convoca o sujeito a sair do silêncio no qual ele pode se fechar.

O Silêncio na Psicanálise e na Obra Vardadiana

Lacan (1966/1998f) questionou a proposição de Kant sobre o que este considerou os dois modos de sujeição do indivíduo, o primeiro à lei exterior e o segundo à vontade

do outro, sendo, assim, submetido às leis do universo e às imposições morais. Na contemporaneidade, o primeiro modo, as leis dos espaços infinitos, sofreu um *empalidecimento* frente ao saber da ciência; quanto ao segundo, os avanços dos estudos psicanalíticos da linguagem para a fala nos levam a compreender melhor o quanto a submissão à vontade do outro se relaciona à vocalidade injuntiva superegóica.

Essas demarcações permitem vislumbrar de onde fala o sujeito da enunciação. Ele se apresenta pelo seu estilo, mediante o afastamento do pavor despertado pelo inaudível, seja esse situado no universo ou intrapsiquicamente. Lacan anunciou uma ética convertida no silêncio, afastada do pavor e conduzida pelo caminho do desejo, experiência a ser vivida na clínica. Resta-nos saber como. Ele mesmo se adiantou: a “via da conversa” conduz a ela (Lacan, 1966/1998f, p. 691). Este caminho levou o autor a estruturar a posição sustentada pelo silêncio do analista, o discurso do silêncio, que permite que o sujeito possa se escutar e advir.

Miller (2005), ao falar sobre o silêncio, retomou de Lacan o sintagma oriundo do latim *silet* (calar-se). *Silet* é a terceira pessoa do presente indicativo do verbo *silere*. Remete a um calar-se desejante, diferente do *tacere*, calar-se pelo medo, significando permanecer silencioso de forma ativa. Afasta-se da palavra *silet* a ideia da imposição do silêncio por um outro como um cala-se, reafirmada como guardar silêncio, um calar-se. Mas quem o guarda?

Miller (2005), atento à ambiguidade e à indefinição do sujeito do verbo *silere*, escolheu o uso da palavra *silet*. Para o autor, quem permanece em silêncio é o psicanalista, mas não apenas, também a pulsão se torna silenciosa. O silêncio aponta para a relação do sujeito com o significante, e na clínica é o elemento comum entre o analista e a pulsão, como em uma encruzilhada. O analista fala, ou deveria falar, a partir do silêncio, guardando-o mesmo quando fala: “É o segredo da interpretação. Preservar o lugar do que não se diz, ou do que não pode se dizer. Atribuir menos sua fala a fala do outro do que com o que ela cala.” (Miller, 2005, p. 11).

Moulin (2010) proferiu uma conferência sobre o silêncio, posteriormente transcrita em um texto que incluiu as falas dos comentadores do evento como Didier-Weill e Chantal Maillet. Sobre esta última, interessa-nos o dito sobre a *invenção* do analista e o *risco da sua insignificância* ao fazer silêncio:

Retomo a palavra sobre a questão da invenção no psicanalista. Como chegar a que o analista esteja para que fale o outro ‘Eu’, da enunciação? Será preciso para isso que o analista arrisque sua voz, a voz do Outro, e que ele a arrisque na

insignificância. ‘Inventar’ é isso, não é fazer teorias complicadas, não é produzir não sei que sentido, mas arriscar sua voz na insignificância. Assim o silêncio do ‘Eu’ induz um silêncio de outra qualidade, qualidade de real, sobre cujo fundo pode emergir a voz inesperada do Outro. É o que chamo de ‘inventar’. (Maillet, p. 175 em Moulin, 2010)

O risco da insignificância pelo guardar silêncio é a ética que orienta Varda ao silenciar-se na obra documental quando dessa se espera a fala, a mesma ética que sustenta o silêncio analítico. Portanto, pensar a forma como ela estrutura a sua obra e como assume o risco da insignificância nos ajuda a refletir essa experiência na escuta analítica e a importância da inventividade ao se criar um espaço silencioso.

Nebécourt (em Zolty, 2010) também sublinhou o processo inventivo na clínica. Ela o fez acentuando a necessidade do analista de, ao ser interpelado, retomar a função de criador de um espaço onde seja possível ressoar, onde a vibração silenciosa permita “o surgimento de uma palavra viva e poderá se desenrolar sem topar em alguma coisa tão fosca ou tão fechada quanto o mutismo do túmulo ou a ausência do muro” (p. 198).

Em uma obra fílmica documental, estilo artístico onde habitualmente os olhos se colam aos sentidos da fala, é de modo inesperado que nos deparamos com o silêncio, bordejando um criar artístico endereçado ao Outro. Criação movida pela esperança com a qual se sustenta a suposição do sujeito a advir. Este ato criativo aproxima a posição do artista ao do analista e nos convida a pensar quais elementos da criação vardadiana podem contribuir para pensarmos o discurso do silêncio.

Se um discurso pode ser sem *falas*, não pode ser sem voz e endereçamento (Vivès, 2018a). Nisto se situa o gume do encontro psicanalítico: o silêncio que habita a sessão é um silêncio não de espera, mas de esperança. Não ocorrendo o que se espera na dimensão transferencial (necessariamente alienante), dar-se-á lugar ao inesperado. E no inesperado permanece algo do significante quando nada mais resta daquilo que se esperava.

Quando a suposição da existência do sujeito²² não está consolidada como uma posição invocante, esperança e espera se misturam e a suposição facilmente poderia ser situada na posição alienante, por exemplo, da esfera religiosa. Compreender a esperança não como espera passiva de algo, e sim como vetor da voz significante fora da fala explícita a invocação ao advir do sujeito e funciona como ponto de viragem em relação ao silêncio da espera, este convocador da resposta do eu em nome de sua existência.

²² Vimos anteriormente no que implica a suposição no circuito invocante.

A posição de suposição permite abrir-se para o acaso. No contexto analítico esse movimento é enunciado na frase parafraseada e modificada do coro de Alceste: “O que se esperava não se realiza/e para o inesperado *a análise* encontra passagem”²³ (Vivès, 2018a, p. 26, grifo nosso). O autor também situou claramente o inesperado na acepção de Didier-Weill, como desenvolvida em sua última obra (*Um mystère plus lointain que l'inconscient*), como sendo um significante revelador da permanência de algo quando nada mais resta do que pôde ser esperado (Vivès, 2018b).

O Ouvinte

Lembremos o que ocorre com o coro após o anúncio da sentença de morte de Antígona. Reconhecendo na imagem da personagem a sua dignidade pela altivez perante a condenação, o coro se deixa fascinar. Essa imagem transmite não a beleza especular, mas a beleza fulgurante do momento da ultrapassagem do umbral do entre-duas-vidas. O que constitui o poder dissipador dessa imagem central, em relação a todas as outras? O que explica o fascínio conquistado nesse momento? O lugar que a imagem ocupa no entre-dois-campos (vida e morte) permite a sua ultrapassagem ao iluminar-se por um brilho fascinante.

Para Lacan (1959-1960/2008f), tanto no cinema quanto no teatro a *mise-en-scène* possui o seu mérito, mas é naquilo da obra que desperta o real, que torna o outro o ouvinte da cena, onde reside a importância da ultrapassagem. Quando desperta o olho que escuta, assim como o coro despertado pela imagem de Antígona. É preciso que uma linguagem seja construída para que esse *terceiro olho* perca a sua dureza, entretido na agitação da *mise-en-scène*. Em Antígona, é a sua imagem que fascina o espectador (coro) ao perceber a sua ousadia em ir além da dimensão do *entre* a vida e a morte.

A oposição entre a visão e a escuta já havia sido apontada por Aristóteles na sua *Poética* ao tratar dos afetos compreendidos pela catarse. Vivès (2020, 2022b, 2022c), situou a importância dessa diferenciação para a prática analítica, em especial pela presença do olho que escuta. A destituição da visão em prol da escuta proporcionou um novo dispositivo e fundou a prática clínica inventada por Freud, realizando a passagem da hipnose à psicanálise, permitindo o surgimento de uma voz articulada em relato. Dessa

²³ A frase original “*O que se esperava não se realiza/e para o inesperado um deus encontra passagem.*” (Eurípedes, 438 a.c.:62), é modificada por Vivès ao substituir a palavra deus pela palavra análise.

maneira, o tratamento analítico é situado muito mais ao lado da articulação dos significantes do que do desencadeamento dos afetos.

No texto *Personagens psicopáticos no palco*, Freud (1905-1906/2017) utilizou a expressão “o olhar participativo” (p. 45), referindo-se ao papel da plateia do teatro. Olhar proporcionador da catarse em face dos afetos medo e compaixão, abrindo-se às fontes de prazer e gozo. Vivès (2022a) evidenciou no texto freudiano o jogo pelo qual o olhar se enreda no espetáculo, algo revelado já na palavra escolhida por Freud para se referir à cena teatral: *Schauspiel* (jogo-de-espetáculo). Decompondo-a, temos *Schau* (espetáculo) e *Spiel* (jogo). Freud também é revelador no uso alternado que faz das palavras para se referir ao espectador: *Zuschauer* (espectador) e *Zuhörer* (audiente).

Descrito esse jogo de palavras e significados, Vivès (2022a) apresentou uma consideração relevante para os nossos propósitos ao aproximar o espectador da *dritte Person* (o terceiro), termo utilizado para se referir à terceira pessoa necessária para validar as formações cômicas como o chiste e o humor. O espectador seria uma peça-chave do dispositivo teatral: “não há teatro sem um olhar que ouça.” (Vivès, 2022a, p. 71). O diretor é esse primeiro olhar, o terceiro a quem o ator endereça suas primeiras improvisações.

Retomemos pela clínica a importância do ouvinte para o processo de invocação. Lacan (1966/1998c) definiu o ouvinte como aquele a quem cabe acolher a fala que não restará sem resposta mesmo em face do silêncio. Ouvir o silêncio, se fazer ouvinte – este é o espírito da análise. Quem é o ouvinte no espaço analítico? Para Zolty (2010), não é nem o analista nem o paciente, mas sim o lugar que invoca e é invocado. Pensamos ser o que se constrói no espaço do *entre*, o ouvir-responder da última volta da pulsão invocante, movimento que, é bom rememormos, imprime uma outra dinâmica que não apenas o do apassivamento. O lugar do silêncio, cerne do espaço analítico, pressupõe a aceitação e o exercício de uma função requerente de uma posição *estética*.

Como dizemos, na obra vardadiana o espaço do silêncio é artisticamente criado na hiância entre ouvir-responder, sustentado. Guarda uma posição desejante da cineasta que implica na composição invocante da sua obra.

O Estilo e a Ética: A Estética Psicanalítica

Eu diria desta forma: a prática *estética* da psicanálise seria o acolhimento de uma singularidade para que um “se fazer” – no sentido forte – possa ter espaço. Este “se fazer” – no sentido nietzschiano de se esculpir – implica acompanhar esses bricoleiros do real que são os pacientes que encontramos. (Vivès, 2022c, p. 277)

Ao modificar a expressão *ser um santo* para *ser santo*, fazendo cair o *um*, Lacan (1971/2009a) evidenciou a importância do ato, importância explícita no exemplo a seguir. Ferdinand Cheval, carteiro francês, construiu no fim do século XIX um *Palácio Ideal* utilizando-se de pedras, após tropeçar em uma delas. Através da construção dessa obra, englobando o seu percurso e o que lhe antecede, Cheval se faz, pelo real, receptor da mensagem, tornando-se emissor e, por fim, criador de uma obra. Somente compreendendo o percurso realizado por ele na construção da sua obra fica explícita a necessidade do ato no circuito pulsional (Vivès, 2022c).

Um percurso que determina o *se fazer* como uma arrumação em relação ao mundo, uma resposta dada pelo sujeito ao abismo do real, uma amarração borromeana como resposta ao real (ética), e uma posição frente ao mundo (estrutura/estética). Elementos alinhados à construção vardadiana pela importância da sua posição diante do real, levando-a em insistir na construção de uma obra que desafia os efeitos emudecedores do espectador. Sua posição concretizada no ato artístico nos dá pista da *estética* como pensada na psicanálise.

Iniciamos explicando a grafia da palavra *estética*, que contém no todo a partícula ética grifada em itálico. *Estética* foi tomada por Vivès (2022c) de empréstimo do autor Lacoue-Labarthe (filósofo francês)²⁴, por evidenciar a ideia de ética na psicanálise. Este último autor a formulou apoiando-se na retomada por Lacan (1959-1960/2008c) da estética freudiana, reveladora da função da ética. Lacan sustentou a inexistência da ética sem o apoio da estética, implicando no atravessando dos limites isolados de ambos os valores para surgir uma *estética* do sujeito.

O funcionamento da *estética* é situado como sendo “o que eu me torno a partir do laço que me liga ao Outro” e “como eu coloco isso em forma” (Vivès, 2022c, p. 280). Na clínica, essa articulação nos é perceptível a partir da constituição da transferência, levando a um espaço de cerzimento das criações do paciente frente ao real, permitindo-o *se fazer*.

²⁴ No texto original de Lacoue-Labarthe o neologismo *esthétique* permite, com o acréscimo da letra **h**, a justaposição de *esthétique* (estética) e *éthique* (ética), fazendo na primeira palavra surgir a segunda, originando uma nova. Na língua portuguesa, *estética* já inscreve a palavra ética. Assim, para provocar o mesmo efeito de irrupção em uma sobre a outra, optou-se por um recurso visual, como utilizado na poesia concreta, que convoca o olhar, destacando em itálico a palavra *ética*: *estética*. Este recurso estilístico visual em casos que exijam a sua escrita em itálico, deve receber outro tratamento como destacar em negrito a partícula *ética*: *estética*. (Explicação extraída da nota de rodapé da tradutora Avril em Vivès, 2022c).

Na criação vardadiana, podemos situá-la a partir do jogo estabelecido entre o santo e aquele que se implica em sua obra, autorizando-se a afirmar para além do lugar de espectador.

Ainda no processo da cura, e precisamente no circuito invocante, a *estética* se situa onde o sujeito se destina *no* endereçamento (diferenciando a ética da moral), e se constitui *por* endereçamento (diferenciando a estética da doutrina do gosto e do belo), conjugando ética e estética pela construção de uma obra realizada pela palavra. Desta forma, a prática psicanalítica é *estética* por articular moebianamente as duas dimensões da ética e da estética, e por permitir o atravessamento de uma pela outra. O *se* criar *no* (eticamente) e *pelo* (esteticamente) ato de palavra dentro de uma relação transferencial (endereçamento) revela a clínica analítica como um evento a elevar um protesto de sobrevivência em “pleno coração da vida.” (Vivès, 2022c, p. 266).

Movimento em oposição à moral, ao transpor a interioridade da ética e a exterioridade da moral para uma leitura da pulsão invocante. Dessa forma, a moral corresponderia ao *estar endereçado* (segundo tempo da invocação), ao passo que a ética permite efetuar a experiência do terceiro tempo, *se fazer endereçar*, tempo do surgimento do sujeito por via de uma articulação singular com o Outro. Entendemos essa relação com o Outro como algo capaz de atravessar a alienação e sustentar a separação, indo de encontro ao outro, em um jogo entre ser invocado e se tornar invocante. Esse movimento proposto pelo sujeito tem como limite o seu desejo e diz do seu estilo ao se somar à ética.

Antes de seguirmos, nos ateremos brevemente à forma como se situa a regra ao lado da moral e a lei ao lado da ética, bem como se define o belo na psicanálise diferentemente da beleza ideal.

Moral e Ética

(...) o mais difícil não é um ser bom e proceder honesto; dificultoso, mesmo, é um saber definido o que quer, e ter o poder de ir até no rabo da palavra.

–João Guimarães Rosa, Grande Sertão Veredas

A regra sustenta a moral como um conjunto de condutas, autorizadas ou não, dadas aos membros de um grupo em um momento e lugar determinado. Move-se no espaço e no tempo, possibilita o jogo social e situa-se ao lado do imaginário, permitindo o laço social. Mas é também essencialmente egóica, podendo se exprimir por mandamentos injuntivos como o “Tu deves”. Um imperativo moral despreocupado com os limites singulares, um testemunho da obrigação. A moral vem do outro e se estabelece

na medida que impõe a necessidade de uma razão prática. Por outro lado, esse imperativo confere ao campo do sujeito uma importância pelo vazio deixado, reconhecido como o lugar ocupado pelo desejo. É nesse campo onde se dá o reviramento psicanalítico que situa a experiência do sujeito no campo do desejo.

Por outro lado, temos a lei situada ao lado do simbólico que tem, por isso, a função de ordenar: lei que distingue, situa e prescreve. É endereçada a todos, mas concerne a cada um, que dela deverá fazer algo, com a qual deverá se virar. A relação com a lei determina o que Lacan nomeia como ética do sujeito e não diz respeito ao grupo. Confrontá-la resulta no encontro com a falta de ser, permitindo a assunção do desejo. Lemos a enunciação desse confronto na frase “(...) é meu dever que eu venha a ser.” (Lacan, 1966/1998e, p. 418), como possibilidade de resposta ao “Agiste conforme o desejo que te habita?” (Lacan, 1959-1960/2008, p. 367). Confronto de difícil enfrentamento, pois persistir como ser falante requer assumir muito risco. Aliás, um risco contínuo, mas não o enfrentar é considerado por Lacan como a única coisa da qual o sujeito pode ser culpado: culpado de ter cedido ao seu desejo.

Portanto, em oposição à ética do desejo, encontramos as leis da cidade, sustentadas pela moral do poder, do serviço dos bens, que diz: "Quanto aos desejos, vocês podem ficar esperando sentados" (Lacan, 1959-1960/2008j, p. 368). Mas, é preciso frisar, a injunção vem menos do outro, impondo-se ao sujeito como um movimento do processo de subjetivação. A orientação ética implica uma exigência, um dever, que não deve ser confundido com um imperativo moral. Não se trata do *tu debes*, mas de um movimento de extração de si mesmo, um movimento interior. O *tu debes* implica em uma dinâmica moral; em contrapartida, temos a ética *é preciso que eu*. Movimento proposto pela obra vardadiana ao dirigir um convite ao espectador que pergunta: “O que eu verei?” para a posição: “O que eu escuto!” Mas, para esse movimento, há muito para ser sustentado.

A Estética Vardadiana

Ora, o artista é alguém causado por uma transferência sobre um real inominável. A distância entre simbolização analítica e a sublimação se deve ao fato de o artista produzir uma amarração em que a questão do sentido, ainda presente, é relegada ao segundo plano, uma vez que é a transferência com o impossível que se sobrepõe. (Vivès, 2018a, p. 79)

Iniciamos pela discussão sobre o estilo, retomada por Lacan em entrevista concedida a Paolo Caruso. Este indagou acerca de sua pretensão relativa aos escritos freudianos: eles o limitariam a torná-lo apenas um intérprete do pai da psicanálise? Lacan

afirmou ser essa uma resposta a ser concedida por quem lhe estuda: “Se apenas eu sou ou não, são os outros que devem julgá-lo. Isso é o suficiente para mim.” (Lacan, 1969, p. 1, tradução nossa).

A resposta lacaniana diz de um não saber frente ao Outro e, ao mesmo tempo, sustenta a esperança de um vir a ser pelo laço com o outro, isso é o *suficiente*. O autor reportou a incompreensão de sua produção em uma determinada época, isto devido à ausência de um *público de praticantes* para quem ele dirigia o seu discurso. Entretanto, com o avançar do tempo, esses mesmos textos se tornam mais claros por portarem algo transmissível. Esse aspecto nos revela a lógica da transferência como lugar do endereçamento.

A afirmação nos remete ao que Varda espera ao *compartilhar* a sua obra. Ela afirmou, conforme vimos anteriormente, não fazer filmes para assisti-los sozinha, eles são feitos para serem mostrados; *necessita-se* saber por que se faz esse trabalho. Estamos falando de uma criação sustentada pelo atravessamento da alienação *no* endereçamento, ultrapassando os efeitos de separação no outro *por* um laço que a cineasta constrói no espaço do silêncio.

Lacan (1969) retornou ao prefácio dos *Escritos*, evocando a modificação impressa por ele mesmo no conceito de estilo, ao retirá-lo do campo onde era pensado classicamente e trazendo-o para o campo psicanalítico. Ele provocou esse movimento ao afirmar que toda estruturação do sujeito se dá em torno do objeto *a*, reivindicando a importância desse objeto para o estilo e inscrevendo esse conceito no campo psicanalítico.

Santos e Vieira (2019) discutiram os encaminhamentos conferidos por Lacan ao conceito do estilo. Nas origens deste termo pensado na literatura, o autor de uma obra é percebido como um grande homem transmissor da sua ideia, sem abertura às novas significações que, porventura, pudessem ser extraídas do texto pelo leitor. Partindo da frase de Buffon e revirando-a, ele incluiu o outro pelo endereçamento: "o estilo é o homem; vamos aderir a essa fórmula, somente para estendê-la: o homem a quem nos endereçamos?" (Lacan, 1966/1998a, p. 9). Lacan introduziu, assim, aquele a quem o autor se endereça, o interlocutor. Através desse movimento, o autor constrói o seu estilo, e o leitor se apresenta, escrevendo algo a partir dos restos deste texto.

Na leitura de Lacan (1966/1998b) do conto *A Carta Roubada* de Edgar Allan Poe, há uma rica e detalhada discussão sobre o papel do narrador, as diferentes narrativas e o jogo posicional entre narrador, leitor e escritor. Em uma nova análise realizada sobre o conto (Lacan, 1971/2009b), o autor chamou a atenção para o papel ocupado pelo narrador.

Inicialmente, ele ocupa uma posição de gozo frente ao saber detido sobre os demais, posicionando-se em tríade com os personagens e leitores. Mas, ao tomar o saber como um elemento circular, inaugura uma combinação tetraédrica, estabelecendo um jogo posicional onde cada lugar (narrador, leitor e escritor) é reformulado pela ausência do saber.

A partir dessa dinâmica, Lacan (1971/2009b) lançou uma pergunta ao seu público: “O narrador da história é aquele quem a escreve?” (p. 87). A essa provocação, ele juntou uma outra, convidando o público a pensar sobre a figura percebida no autor, a partir do exemplo da figura do escritor Marcel Proust. Uma pessoa asmática, simples, meio *bestalhão* em suas aventuras, dessa figura, o que se vê? Ele ainda afirmou sobre o gozo de Dupin (personagem de *A carta roubada*) quando imagina o ministro lendo a carta por ele escrita, retomando a questão “(...) será que o narrador e aquele que escreve são a mesma coisa?” (Lacan, 1971/2009b, p. 98). O narrador, o sujeito do enunciado, aquele que fala, será que ele goza com o gozo de Dupin, ou nOutro lugar?

As questões postas por Lacan acerca do narrador nos levam imediatamente à cineasta e roteirista Varda em seu modo de construção discursivo, determinante para o estabelecimento de um jogo onde o gozo daquela de quem inicialmente se espera a detenção do saber se abre para a singularidade do outro. A obra vardadiana sofrerá críticas por promover essa mudança posicional, nos conferindo margem para pensar os desafios e riscos sustentados quando se banca uma posição desejante. Uma dessas críticas foi apontada por Miguel Lomillos (2011), professor e pesquisador na área de audiovisuais, em um estudo consistente dos recursos cinematográficos utilizados pela cineasta no filme *Os catadores e eu* (Varda, 2000).

Em sua análise, ele alegou uma leitura despolitizada da cineasta sobre o fenômeno do desperdício na sociedade capitalista. O autor entendeu que há em Varda “falta de energia política e social” (Lomillos, 2011, p. 36) ao não levar adiante as questões legais e contraditórias sobre a proibição da respiga, ou, ainda, situando uma passagem do filme, por não prolongar a discussão acerca de um grupo de jovens ser julgado por catarem alimentos em locais tidos como proibidos. Para Lomillos, Varda, ao ressaltar a beleza dos jovens, somente pincela o teor social da situação e encerra o episódio sem maiores questionamentos sobre o assunto.

Nós interpretamos de outra forma a *falta de energia política e social* apontada por Lomillos (2011). A proposta maior da cineasta é sustentar a falta, não impondo ao sujeito significantes para o confronto a ser feito, em primeiro lugar, consigo, em relação a valores

que lhe afligem. Através de recursos cinematográficos clássicos e próprios, utilizados de forma inovadora e criativa, ela revela, denuncia e invoca o sujeito a pensar diversas situações, mas preservada a sua subjetividade. O seu ato artístico rompe com um gozo falicista, extrapolando-o em prol da construção de uma ligação com o sujeito, reconhecendo que não há significante que possa responder por aquilo que sou.

Ainda em acréscimo à *estética* vardadiana, lembremos o requinte e interesse da cineasta por imagens. Antes de tudo ela fora fotógrafa, e escutá-la afirmar que a beleza de um quadro não é mais importante que a vida das pessoas, demarca definitivamente a posição da cineasta (Varda, 2000). Na passagem desse filme sobre os jovens em conflito com a lei, a cena criticada por Lomillos, ela revela e fala sobre a beleza desses personagens: “A beleza deles é comovente se pensarmos que, por alguma razão, conseguem a maioria da sua comida no lixo” (0:54:56). O episódio ricamente mostrado confronta os depoimentos dos jovens e daqueles que os puniram, tudo isso somado às imagens dos rostos dos personagens em *close*. A mensagem endereçada ao espectador confronta a doutrina da beleza estética na sociedade, seja em corpos jovens, seja em pinturas clássicas, como insuficiente para eclipsar a condição trágica do sujeito.

A cineasta se endereça ao espectador para que este, em implicação com o peso do real, se coloque em palavras, estruturando o seu discurso. Esta é a escolha de Varda: apostar no sujeito em um esforço contínuo, que só pode se sustentar pelo desejo.

Apresentamos duas cenas vardadianas, nas quais há um apelo direto para o manifesto do sujeito. A Cena 21 – *O que reveste uma toga*, onde ela interrompe a fala de uma jurista quando essa defendia suas ideias de atuação profissional – emitir sentenças condenatórias, sem considerar as nuances da sua ação por serem revestidas de normativos legais. Em determinado momento, a juíza diz que, se não vestisse toga (a qual trajava no momento), poderia tomar decisões diferentes. Instante da interrupção, Varda lhe diz: “Mas essa toga é muito bonita.” É bastante interessante, acompanhar a personagem voltando o seu olhar rapidamente para a roupa invólucro (vide Fotografia 20 – *Vestir uma toga*) expressando um pequeno sorriso. Essa foi a personagem que julgou os *jovens em infração com a lei* e, nessa cena, fica evidente a contraposição entre a ética moral e a do sujeito.

A outra é a Cena 28 – *E por que está atrás e não ao lado?*, de *Visage, Villages* (Varda, 2017). Inicialmente, o pretendido por Varda e JR era acessar os trabalhadores de um porto, local da cena. Mas Varda decide incluir as esposas dos estivadores, justificando

o convite aos homens que lhe rodeiam naquele momento, JR e os estivadores: “(...) as esposas existem.”, “(...) desta vez, será a vez delas terem a palavra.”

Varda as encontra fora do porto e as pede (*voz-off*) para falarem sobre si. Em determinado momento, uma delas afirma estar sempre atrás do marido o apoiando. Varda imediatamente faz a pergunta que nomeia a cena. A questão lhe parece chegar sem peso injuntivo, e a personagem reposiciona a sua fala. A câmera fechada em *close* no rosto da mulher favorece a participação do espectador no desenrolar dos acontecimentos.

Como dito acima, o estilo é introduzido no campo psicanalítico pela inserção do objeto *a*. Dessa forma, o estilo é pensado como o objeto em sua dupla função: ao mesmo tempo em que se isola como causa de desejo, ele também cai como resto da operação por meio da qual o falante se constitui como sujeito na linguagem.

Ferreira, Silva e Carrijo (2014) condensam bem a singularidade do estilo ao apontarem as possibilidades da via estilística. Um campo de dimensão criativa do saber-fazer com as palavras, abrindo-se para o gozo da impossibilidade de tudo poder falar. Os autores ratificam-no como um estilo assumido por um sujeito que "reconhece que a ordem simbólica é marcada pela falta, e, por isso, posiciona-se de forma a bem dizer aquilo que não se pode dizer por completo" (p. 71). Estratégia assumida para driblar a castração, ou o gozo fálico, permitindo dizer aquilo que não pode ser falado.

O estilo vardadiano, ao se endereçar ao espectador, invoca-o, ainda que saiba não haver nenhuma garantia de continuidade de manifestação pela palavra. Assim opera o discurso do analista, que tem no estilo a única coisa cabível de se transmitir em uma experiência analítica (Lacan, 1970/1992). Ambos os lugares, o artístico e o analítico, ao assumirem a essência do inconsciente, entendem a lacuna entre o dito e o dizer como espaço de criação do sujeito. Concordamos com os autores abaixo sobre os efeitos do discurso do analista e do ato artístico sobre o sujeito, pois ambos se esquivam de suturar o sujeito e remendar as falhas do saber:

Entendemos que é pela via do ato artístico criativo que o discurso do analista encontra sua melhor metáfora. A enunciação do analista, assim como a obra de arte, teria o efeito de produzir fascínio ao mesmo tempo em que produz um significante que interroga (Betts, 2006). Aproximar o discurso do analista com a experiência estética seria, portanto, apostar que essa é capaz de modificar o lugar da enunciação do sujeito. (Ferreira, Silva & Carrijo, 2014, p. 72).

Consultando Betts (2006), encontramos o ato artístico como responsável por criar uma imagem ou figura do Outro, tornando-se lugar de enunciação renovado. Ao mesmo

tempo, recria a morte simbólica inaugural do sujeito (alienado aos significantes do Outro), mas alivia o sujeito de se confrontar com esse vazio insuportável através da tela que a obra interpõe. "Entretanto, esse lugar está inscrito sob a forma de um enigma visual em que o artista sabe que criou sem saber o que se inscreveu de inconsciente na obra" (Betts, 2006, p. 15).

A figura criada se desdobra em dois aspectos, nos quais se conjugam a imagem que fascina e o significante que interroga, as duas funções do objeto *a*, portanto, as do estilo. A imagem pode fascinar pela beleza com que reflete o eu familiar de quem a vê, bem como pelo horror de se ver privado do reflexo de sua identidade. Betts (2006) indicou essa duplicidade no *Unheimlich* ao se inscrever na obra sob a forma da presença/ausência dos significantes, do olhar desejanse do Outro que interroga o observador, convocando-o a responder de um lugar estranho à familiaridade do eu. O autor se perguntou se a experiência estética pode produzir o efeito de modificar o lugar de enunciação do sujeito. A aproximação do discurso do analista da experiência estética artística é uma aposta capaz de modificar o lugar de enunciação do sujeito.

Interessa-nos, na leitura de Betts (2006), entender o limite para o desencadeamento da angústia despertada pela obra de arte. Frente ao objeto artístico, o sujeito ao não encontrar em alguém a sustentação e o manejo na transferência do sujeito suposto saber, pode renovar essa operação em um novo lugar de enunciação, na medida em que esse sujeito suposto seja destituído. Na arte, esse sujeito da transferência se relança modificado, mas sem se dissolver. Este é um efeito desejável na experiência artística, pois precisamos ver obras que nos renovem pelo seu olhar. Entretanto, na experiência analítica, a dissolução do sujeito suposto saber é o esperado, residindo aí uma diferença entre o fazer analítico e o artístico. A simbolização analítica e a sublimação artística se distanciam aí (Vivès, 2018a).

Assim, em Betts (2006) é evidenciado o trabalho de enunciação do sujeito, respondendo à angústia frente ao objeto sublimado, este a ser renovado em cada endereçamento, sem a dissolução do sujeito da transferência. Na clínica, essa dissolução é necessária para que o sujeito se coloque a "bricolar" o seu objeto criativo. Veremos como a obra vardadiana, a partir do lugar do santo, nos permite pensar no endereçamento artístico com a dissolução do sujeito suposto saber (em especial na criação do herói em sua obra).

O Santo

A posição do santo diz de um lugar de abjeção do gozo, lugar que pode vir a ser ocupado pelo analista. Avançaremos essa discussão no Capítulo três, ao apresentarmos a construção da planície vardadiana através de cenas fílmicas e analisarmos, pelo modo de apreensão do objeto *a*, o jogo estabelecido com o espectador. Pensando em alcançar uma compressão mais próxima da subjetividade do espectador, aquele que se implicará com a obra da cineasta, discutiremos o advir do sujeito pelo método catártico (como pensado em Lacan), a partir de dois personagens fílmicos.

Lacan partiu das construções do cristianismo acerca do *ser um santo* para chegar à ideia do *ser santo* em psicanálise. Abreviadamente, dizemos que o santo católico é aquele que executa exemplarmente os preceitos divinos. Tem como referência em sua vida a expressão da vontade de Deus, mas, ao mesmo tempo, constrói uma trajetória singular sustentadora dessa crença universal.

Ao longo de sua obra, Lacan estruturou a figura do santo²⁵ em elaborações quase sempre referidas à posição do analista frente ao analisando. Nos *Escritos*, Lacan (1966/1998c) discutiu a técnica analítica – especificamente no agir com a transferência – e apontou a necessidade de o analista afastar-se da posição de profeta, ainda que haja um apelo do paciente para esse participar do seu sofrimento (Freud cautelosamente já o fizera). Nesse caso, a posição de distanciamento do analista assemelha-se à dos santos, quando esses últimos se desprendem das paixões comuns, ao serem agressivamente confrontados pelos fiéis que lhes cobram os atos de caridade que acreditam terem realizados. Os fundamentos do santo são consolidados em entrevista concedida por Lacan (1974/1993) à uma rede televisa, onde ele posicionou o santo e analista na mesma estrutura.

Alguns anos antes, Lacan (1971/2009a) falara sobre a escrita do jesuíta Baltasar Gracián no livro *L'Homme de Cour*, construída por máximas indicativas da santidade na humanidade. O psicanalista revelou a condição do santo no autor como uma categoria/espécie, resumindo-a em uma expressão: “ser um santo” (p. 35). Derivado desta, ele deixa cair o *um* e elabora o *ser santo*, mudança que confere à palavra o valor de substantivação, atrelando-a a uma ação. Demarca e salienta, assim, o santo no campo psicanalítico, não como uma espécie, mas como um atributo possível pelo ato.

²⁵ Matta Machado (2018) faz um importante trabalho de ordenação cronológica da temática em Lacan.

Para o psicanalista Mário Binasco (2005), existe uma intencionalidade na insistência de Lacan em afirmar a singularidade do santo pelo ato. Dessa forma, ele afirma a inexistência de Outro ao fundar ou decidir a atribuição da qualidade de santo pelo agente. O santo, na psicanálise, não tem função significante, mas terá, por outro lado, função do Outro que não existe, o Outro do Outro. Entendemos que, ao exercer essa função, ele desperta no sujeito efeitos do objeto *a*. É no seminário do desejo que lemos “Não há Outro do Outro” (Lacan, 1958-1959/2002b, p. 393), indicando que não existe significante a garantir a continuidade concreta de nenhuma manifestação de significantes.

Portanto, age como um santo aquele que argumenta em sua conexão com o outro algo que vem de outro lugar, da própria base do real, procedente da estrutura e não de um ideal, endereçando-se pelo real; está é a sua ética (Binasco, 2005). Para o autor, sempre que alguém se recorda de outro que conheceu como santo, é porque pôde, a partir dos atos desse, dar um passo em relação ao real e ao seu tratamento, e não fugir ou se proteger dele.

Nessa relação, Binasco (2005) evocou o gozo como questão econômica. Aliás, a palavra economia, no cristianismo primitivo, era ~~bem~~ empregada não para indicar a lei da casa, mas justamente a grande operação de salvação. Vemos aqui a primazia dos aparelhos de gozo para julgar o que há da estrutura, porque é precisamente neste nível da estrutura onde o discurso cristão coloca a vocação universal à salvação, onde se joga, se decide e se aprecia o que decorre na ligação entre o santo e o sujeito: “Isso para realizar o que a estrutura impõe, ou seja, permitir ao sujeito, ao sujeito do inconsciente, tomá-lo por causa de seu desejo” (Lacan, 1974/1993, pp. 32-33).

Lacan aproximou, no nível da estrutura, a posição do psicanalista à do santo. O santo não age, de fato, nem por comando, nem por conhecimento, nem pelo único testemunho de sua divisão; e, afinal, sua singularidade é tal que não se pode dizer que atue por efeitos de identificação grupal, pois em sua ação mais específica é ela (a singularidade) mesma que está em jogo, e não um grupo do qual ele poderia escapar. É por ele mesmo, por sua responsabilidade que deve responder, e respondê-lo no nível do nó do desejo que provocou no outro, em conexão com a sua própria posição de desejo.

A ideia de santo é então impensável como uma simples qualidade, como um ideal estético, moral ou mesmo político. O santo não é uma qualidade do todo que deverá especificar uma categoria de pessoas e, sim, o modo de agir singularmente. Mas há, aí, uma dupla singularidade, já que entre o seu gozo surge também a singularidade subjetiva daquele que se implica na ação do santo, levando a uma ligação, um enodamento entre

duas singularidades. Nesse sentido, afirmou Binasco (2005), é totalmente admissível a afirmação de que "não há santo-em-si" (Lacan, 1965/2003b, p. 567), o que dependerá, dentre outras coisas, do que se joga com o outro.

Binasco (2005) fez uma importante discussão sobre o objeto ao contrapor a afirmação lacaniana sobre o santo renunciar a algumas pequenas coisas para possuir tudo, pois ele só pode amar a Deus como um nome de seu gozo, ligando assim o seu movimento inteiramente ao domínio do ter (Lacan, 1974/1993). O primeiro autor questionou a ideia do santo ao lado da posse por intermédio de uma questão. O santo renuncia a alguma coisa pequena para *possuir tudo*, ou renuncia a tudo para possuir a única coisa essencial, o único objeto que dá valor ao resto? Ele ainda problematizou a concepção do gozo do *tudo*, pois procurar e individualizar o objeto onde ele se encontra significa a sua posse? Quem realmente desfruta dessa posse? A forma do santo possuí-lo, não seria justamente a sua despossessão, por não o ter?

Em outras palavras, esse objeto está cheio, livre de um gozo pleno da posse, ou é vazio, contém uma falta implícita no fato de continuar a causar desejo no outro? E se, de fato, o que Lacan diz do santo como rico, ao lado da posse, é mantido, ele teria grande dificuldade em formular nas linhas da Televisão a identificação do santo com o analista. E é justamente por essa aproximação que se dá o ponto de virada da discussão, por meio da qual Binasco (2005) salientou que Lacan, no texto *Televisão*, continuou ~~de outra forma~~ a considerar o santo como um ser humano rico, mas dessa vez referenciando-se ao gozo pela transferência analítica. Pode-se deduzir riqueza do santo porque o analista é rico. Em que direção?

Para dizer cruamente, o senhor sabe que tenho resposta para tudo, mediante o que o senhor me atribui a questão: o senhor está se fiando no provérbio que diz que só se empresta ao rico. Com razão. Quem não sabe que foi com o discurso analítico que fiz fortuna? (Lacan, 1974/1993, pp. 51-52)

Dessa vez, Lacan até reivindicou sua riqueza, mas de duas formas diferentes: só se empresta ao rico, e por isso empresta-lhe a pergunta. O rico é então rico do crédito que a transferência lhe investe, isto é o essencial para o fazer do analista. O analista não goza mais deste crédito, propriamente falando, da fortuna feita em acúmulo do mais-de-gozar que se destaca da transformação da falta de valor. Sim, ainda é possível gozar, mas ele cessa, neste momento, de operar como um santo/analista.

Éric Laurent (2017) contribuiu para a discussão retomando algumas construções lacanianas em *Televisão*. Ao *reter um dízimo*, aos modos dos santos católicos, o analista

torna-se objeto de desejo. Assim, pode permitir ao sujeito do inconsciente tomá-lo como causa de seu desejo. Chegamos assim à frase: "Quanto mais somos santos, mais rimos" (Lacan, 1974/1993, p. 34), pois se fazer objeto abre vias de escape para o desejo. Percurso diferente do previsto no discurso do mestre, que tenta equivaler os corpos e fazê-los todos objetos de mercado, à mais-valia. Assim, o individualismo democrático de mercado ou a fraternidade pela caridade se equivalem de um outro ponto de vista, ao ignorarem a singularidade do gozo, relegando o problema à satisfação das necessidades e da justiça distributiva.

Binasco (2005) concluiu que a pobreza do santo/do analista é ao nível de seu gozo. Não é questão de o ter ou não, a questão é que seja o resto do gozo, o que quer que seja ser um resto. A este preço a riqueza não atravessa mais, não mais impedindo a sua operação. Também aqui não se trata de declarar um uso abjeto com base em um ideal moral, mas de verificar diferentes orientações de ação.

Não é uma posição fácil. "Para o santo não é engraçado" (Lacan, 1974/1993, p. 33), mas produz efeito de gozo. Somente o santo para recolher-se em sua insignificância, tornando-se "o rebotalho do gozo" (p. 33). Mas, por vezes, ele goza; também ele não se contenta. Nesse tempo, ele não opera, mas estará sobre o olhar do outro a emitir juízo sobre sua condição, para vangloriar-se de si próprio. A este, o santo confere a insignificância devida, não se importando com essas ostentações ou tentativas de tirarem proveito da sua posição. Um ser que se ocupa dos restos do gozo reconhece o que não tem importância: "Pois pouco se lixar assim para a justiça distributiva é de onde frequentemente ele partiu" (p. 33).

A Questão Econômica no Santo

O sujeito é constituído e afetado em sua economia de gozo pela lógica do poder dos serviços dos bens, aderindo à "falcatrua benéfica do querer-o-bem-do-sujeito" (Lacan, 1959-1960/2008a, p. 262). O bem possui outra coisa além do seu valor de uso, trata-se da sua utilização de gozo. Nasce do campo do poder, pois para uma pessoa apreender o seu bem é necessário que um outro seja despojado dos seus, inaugurando, pelo poder, um laço fortíssimo

Nessa relação, o *privador*, aquele que despoja o bem, assume uma função imaginária, é o pequeno outro, o semelhante. E o que se chama defesa dos seus bens é apenas uma única e mesma coisa, a proibição por si mesmo de gozar deles. Uma relação baseada no temor da despossessão e, assim, a dimensão do bem ergue uma muralha na via de nosso desejo (Lacan, 1959-1960/2008d). Como ultrapassá-la? Pela dimensão

trágica onde as ações se inscrevem e os sujeitos são orientados em relação aos seus valores. A relação da ação com o desejo, habitada na dimensão trágica, se exerce no sentido de um triunfo da morte, do *ser-para-a-morte*.

Por fim, Binasco (2005) refletiu sobre o endereçamento no santo a partir desse ato em Gracián, que endereça suas máximas àquele que se autoriza como destinatário dessas. Todas as suas máximas pressupõem uma posição desejante, sem a qual não têm sentido. De fato, elas servem de ajuda e iluminação a quem quiser levar a sério a questão de viver suas ligações com os outros e saber que, do desejo, vem uma tarefa.

Posição que lhe permite escolher, agir e usar as máximas, interpretando como incidem em sua vida e em sua ação concreta. Sem essa posição ativa, o sujeito não conseguiria orientar-se em todas as diversas e mesmo contraditórios arranjos dos escritos de Gracián. Em suma, as máximas não têm a economia de um tratado, todas têm uma coerência que supõe um sujeito em ação interpretativa, isto é, que ali situe o seu desejo interpretado naquele ditado. Portanto, se essas máximas não são formuladas para se dirigir a alguém que pergunta, o que fazer?

Binasco (2005) também apontou nessas escrituras uma outra característica que faz pensar o sujeito como desejante na ação. Elas portam um dizer direto para o leitor, isto é, uma suposição do *positivo*, nunca uma suposição de um sujeito que parta do *negativo*. Portanto, uma ética do desejo emerge das páginas do livro de Gracián, sendo o santo aquele que se dedica à tarefa cotidiana do vínculo, aconselhado a usar todos os recursos da discricção, mais do que da moderação, a versão ativa em ligações sociais.

Varda se firma na posição do santo ao construir uma obra invocante, subvertendo um estilo artístico incomum ao surgimento do sujeito, fazendo-se endereçar pelo silêncio ali onde se espera palavras. Ao ocupar essa posição, ela aponta para um modo de gozo para além da posse do objeto, um gozo abjeto. Assim, esse modo de gozo no enlace com o outro contribui para pensarmos a transferência como endereçada ao sujeito a advir, orientando-nos a trabalhar em sua obra também recortes fílmicos onde notamos com maior clareza e pontualidade a maneira como ela se faz endereçar, evidenciando não haver significante que responda pelo sujeito. Ao tratar dos elementos trágicos em sua obra pela construção da figura do herói, Varda nos permite aproximar ainda mais a posição do santo à do analista.

Assim, discutiremos o aporte do trágico, destacando alguns dos seus elementos que contribuirão para analisar, no Capítulo três, as cenas da Seção 02. Eles apontam o

trágico e catártico na obra vardadiana a partir de dois personagens, um que encarna o bem fazer heroico e outro que fracassa em realizar o ato.

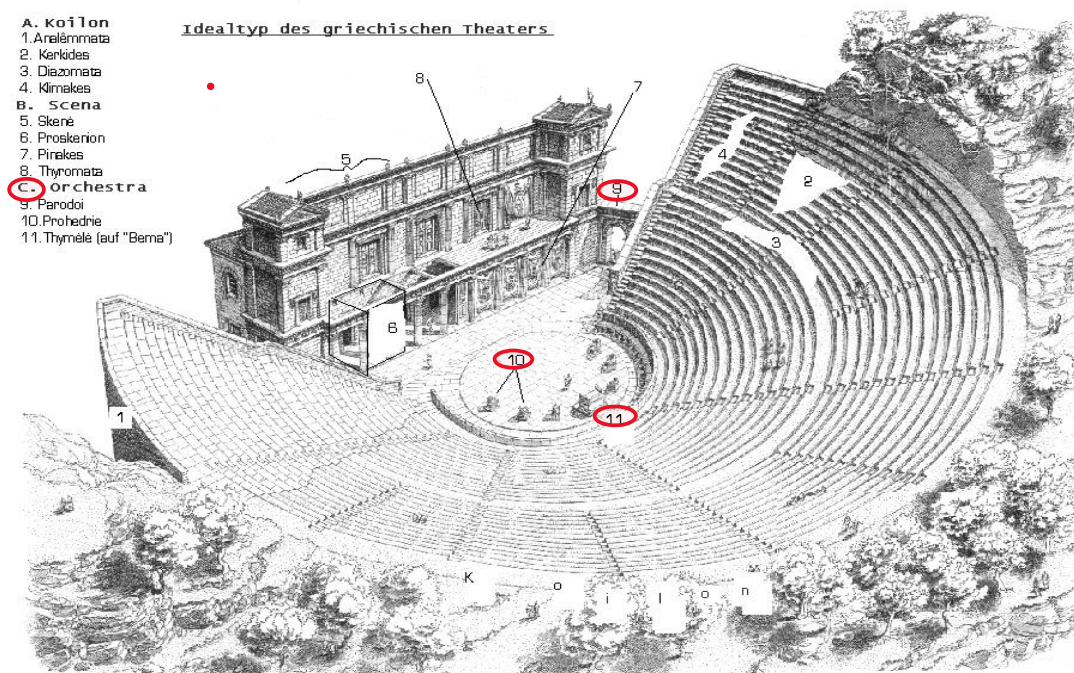
A Tragédia

Os efeitos da encenação trágica se situam, por um lado, no lugar especular estabelecido pelo olhar vigilante da *pólis*, gerando efeitos de sedução da cena sobre o espectador. Este vê o que aparentemente não sabia e assume, por identificação com as personagens, uma reação coletiva, podendo essa montagem transmitir ao espectador uma mensagem de adaptação às leis da *pólis*. Por outro lado, possibilita, pela catarse, um tratamento de suas pulsões, já que, ao se identificar com o destino do protagonista pelos afetos do terror ou da compaixão, o espectador também pode ultrapassá-los (Quinet e Horvat, 2015).

Didier-Weill (1989) partiu da dimensão espacial da cena teatral para elaborar a separação pela cena originária. Ele reportou a separação no espaço cênico, mas a situou na organização trágica do sujeito. Essa construção metafórica permite realizar com mais facilidade a transposição da cena teatral para as amarrações pulsionais do sujeito. O autor demarcou da cena o poder de ascender o espectador pela ausência, mesmo que isso ocorra de forma angustiante.

No teatro, a ausência origina-se no lugar outrora ocupado pelo coro interposto entre o ator e o espectador (Gravura 3 - *Orchestra/lugar C*). O coro deixa de existir quando o homem grego se liberta de uma religiosidade e transporta do altar (Gravura 3 – Thymélé/lugar *C.II*) ao palco não mais o renascimento de um Deus, e sim, o do sujeito. Atualmente, vemos a cena marcada por um vazio que separa atores e espectadores, vazio que surgiu da cena mais originária da separação entre o ator e o coro. Mesmo esquecida, essa dimensão está lá, porque é essa ruptura que delinea a abertura no real e cria, simbolicamente, o que se chama de cena.

Gravura 03 – “Um teatro típico com a designação de suas várias partes”²⁶



Fonte: Wikipédia.

Antes dessa separação, era possível, ritualisticamente, manter o renascimento da figura de um deus, mas, na medida em que se produz algo novo – o nascimento do ator (herói) –, torna-se impossível presentificar a divindade. O ator, ao contestar a função do rito produzido na relação com o coro, surge como um sujeito falante. A indeterminação do coro permite a supressão da ideia de um coro fundamentalmente inocente e um ator culpado, determinando a aparição do sujeito falante. Quando um sujeito advém, é porque o seu surgimento no lugar vazio da cena lhe permite comemorar aquilo que não é mais rememorável: o surgimento da fala.

Didier-Weill se utilizou da metáfora da supressão do coro para pensar a identificação do espectador com o herói, aquele que contestou o coro, arrancando-o dos céus e apresentando a terra como lugar da cena. Dessa supressão, origina-se um novo espaço, agora entre o ator (herói) e o espectador. Esse espaço se faz pela imagem do belo, a ser constantemente renovado em atos, invocando, por essa imagem criada no espaço entre-duas-mortes, a possibilidade de ultrapassagem do sujeito. É de especial importância

²⁶ Destacamos da figura (“Teatro na Grécia Antiga”, 2023) a parte C. designada *Orchestra*, onde se situava o coro. Era formada pelo 9. *Párodos*, situado em cada lado da orquestra por onde o coro entrava, 10. *Phohedrie* e 11. *Thymélé*, altar em honra ao deus Dionísio.

para o nosso estudo o espaço entre o herói e o espectador, pois é neste que se dá o lugar do terceiro. Pensamos nele quando discutimos o silêncio; agora, pensaremos do ponto de vista do herói trágico e os seus efeitos catárticos.

O Herói em Freud

Trabalhamos anteriormente a compreensão do herói a partir de Antígona e a subversão marcada pelo desejo, desenvolvida no *Seminário 7*. Não podemos, no entanto, perder de vista que a figura do herói foi trabalhada por Freud exaustivamente em diversas obras²⁷.

Freud construiu a figura heroica desde *O escritor e a fantasia*, encerrando-a na obra sobre Moisés. Ele privilegiou as relações verticais próprias aos vínculos relativos às figuras de autoridade, em especial às paternas, como tipos de afeto instauradores da vida psíquica através de processos de identificação (Safatle, 2016). Isso levou Costa e Marino (2018) a situar essa figura em Freud como um insurgente, em uma repetição revolucionária contra as figuras de autoridade, e pensar a figura do herói em Lacan como subversiva por “criar alternativas às capturas de seu destino, correndo os riscos necessários aos abalos narcísicos em sua assunção à castração, direcionando-o rumo à causa de seu desejo” (Costa & Marino, 2018, p. 394-395).

27 A partir de Costa e Marino (2018), registramos, cronologicamente, as obras de Freud em que ele tratou do tema herói: *A moral sexual “cultural” e o nervosismo moderno* (Freud, 1908/2015), onde o herói dos devaneios e de todos os romances é situado como “sua majestade, o Eu” (p. 344); em *O poeta e o fantasiar* (Freud, 1908/2017), o herói aparece como personagem das brincadeiras infantis protegido por uma providência especial, conseguindo se recuperar de suas aventuras mais perigosas; em *O romance familiar do neurótico* (Freud, 1909/2015), o herói se encontra nas fantasias e brincadeiras infantis protegido do perigo de perder os privilégios adquiridos em suas relações primordiais; em *Considerações atuais sobre a guerra e a morte* (Freud, 1915/2010), ele considerou que os princípios sustentadores do herói são não considerar a possibilidade da morte interrompendo a vida. No inconsciente, somos heróis imortais; O texto *Personagens psicopáticos no teatro* (Freud, 1905-1906/2017) foi publicado tardiamente e apresentou o herói trágico como um rebelde que se volta contra Deus; em *Totem e Tabu* (Freud, 1912-1913/2012), o herói será situado no campo da origem da sociedade; em *Introdução ao narcisismo* (Freud, 1915/2010), ele retomou a discussão da substituição do princípio da realidade pelo princípio do prazer, questão presente tanto no herói épico quanto no neurótico; em *Psicologia das massas e análise do eu* (Freud, 1921/2020), o herói reapareceu na presença do líder, ajudando a compreender os elementos que fazem uma massa se manter coesa; em *O homem Moisés e a religião monoteísta*, Freud (1939/2014) aproximou heróis trágicos, o neurótico e os fenômenos inconscientes presentes na civilização.

Apreciamos a retomada que Costa e Marino (2018) fizeram da figura heroica pela virada subversiva do desejo, uma leitura adotada no presente estudo. Não concordamos, no entanto, que essa figura se encerra, em Freud, na mensagem repetitiva (ainda que rebelde) do neurótico contra o pai. Filiamo-nos a Safatle (2016), ao pensá-la com a função, à qual Freud se impôs, de tentar fazer compreender a quem se dirige a natureza da demanda do indivíduo por um lugar soberano de poder, assim como a força libidinal responsável por sua resiliência. Mas não basta compreender, este não é um movimento intelectual. É preciso atravessar essa fantasia. Freud agiu como quem explora as ambiguidades de nossas fantasias sociais, como quem descontrói a homogeneidade de seu funcionamento, dando lugar para que outras histórias apareçam onde acreditávamos encontrar sempre as mesmas.

O herói, seja na leitura realizada por Freud e percebida por Safatle (2018) como um convite ao atravessamento da fantasia do poder, seja em Lacan como uma figura subversiva, possui elementos para pensarmos o além requerido ao sujeito para o encontro com o seu desejo. Mas, como já dito, trabalharemos elementos do herói trágico a partir do mito de Antígona.

O Além de Antígona

Os personagens das tragédias sofocianas adotam uma posição na *não-finda-linha* heroica. Eles são levados a um extremo no qual a solidão definida em relação ao próximo está longe de esgotar. São personagens situados, de saída, numa zona-limite entre a vida e a morte.

Lacan (1959-1960/2008g) contestou a heroicidade pensada para alguns mitos. Por exemplo, ele não opôs o homem comum ao herói, como duas espécies humanas distintas. Em cada um, um caminho para herói, e é como homem comum que ele a efetiva. Antígona já havia chegado ao limite que a vida humana poderia transpor. Na peça, a repetição da palavra grega *Áte* (entendida como alhures, além) reforça esse movimento de ultrapassagem. A aproximação com o alhures se dá por algo que está ligado a um começo e a uma cadeia que contém o ambíguo entre o subjetivo e o objetivo da articulação significante. No caso de Antígona, foi o *mêrimma* (leis que não estão escritas) dos Labdácidas que a impeliu para as fronteiras do além.

A *Áte*, o além de Antígona, provém do campo do Outro e é onde ela se situa. Não pertence a Creonte, pois o mundo de Creonte é o que legisla (o mundo das normas), é o mundo das relações objetais, não reconhecendo o para além dos ordenamentos de

Antígona. Ela se situa para além e se coloca em ação sem apontamentos de ideais, ao lado do exercício do desejo.

Antígona não considera os mandamentos de Zeus e nem os de *Dike* (colaboradora dos deuses na terra). Eles são a imagem do limite e ela se posta no além do limite, no qual se sente inatacável. Não se guia por uma lei escrita; trata-se, antes, da evocação do que tem efeito de lei, mas que não está desenvolvido em nenhuma cadeia significativa, em nada. Um horizonte determinado por uma relação estrutural, existente a partir da linguagem de palavras. Mas, ao não se apoiar em nenhum discurso, não existirá jogo entre a linguagem e o significante, revelando uma consequência intransponível para que algo possa ser dito.

Antígona não evoca nenhum outro direito senão o de velar o irmão, ele, sim, algo único, ligado a si, à sua origem. O seu irmão surge como um significante, singular, ele está na conexão da cadeia, possui a função metonímica e a detém como uma coisa fixa através de todo o fluxo de transformações possíveis, fixando a posição inquebrantável, intransponível de Antígona:

Todo o resto, ela o repele. A *não-finda-linha* não está em nenhum outro lugar melhor ilustrada, e tudo o que se coloca em torno disso é apenas uma maneira de fazer tremular, eludir o caráter absolutamente radical da posição do problema nesse texto. (Lacan, 1959-1960/2008h, p. 329)

Para Antígona, a vida só é abordável a partir de um limite no qual ela já a perdeu. Está para além da vida, e de lá ela pode vê-la sob a forma de algo perdido. Ela leva até o limite a efetivação do que se pode chamar de desejo puro, o puro e simples desejo de morte como tal: ela o encarna. Nenhuma medição aqui é possível, a não ser esse desejo, seu caráter destruidor, radical. A descendência da união incestuosa (entre Édipo e Jocasta) se desdobrou em seus dois irmãos, um que representa o poderio, outro que representa o crime. Não há ninguém para assumir e valorar o crime senão Antígona, e ela escolheu ser a guardiã do ser criminoso como tal.

Lacan (1959-1960/2008h) acenou para um desfecho diferente da tragédia caso o corpo social tivesse aceitado perdoar, mas, na medida em que se recusa a fazê-lo, Antígona deve fazer o sacrifício de seu ser para a manutenção desse ser essencial que é o seu além familiar, motivo, eixo verdadeiro, em torno do qual gira toda essa tragédia. Antígona perpetua, eterniza, imortaliza a *Áte*.

A radicalidade de Antígona se estrutura em um significante que efetiva a conexão na cadeia, em uma articulação constituída por uma alienação fundamental. Em retorno,

cada um dos significantes que compõem essa sucessão típica está ligado por um fator comum. Uma cadeia que se realiza pelo princípio sublimatório, isto é, a satisfação da tendência ocorre na mudança de seu objeto, portanto, sem recalque. Lógica antagonista da relação de bens, na qual o desejo é não somente revelado, mas colocado em cena:

Na definição da sublimação sem recalque há, implícito ou explícito, passagem do não-saber ao saber, reconhecimento disto, que o desejo nada mais é do que a metonímia do discurso da demanda. É a mudança como tal. Insisto - essa relação propriamente metonímica de um significante ao outro que chamamos de desejo, não é o novo objeto, nem o objeto anterior, é a própria mudança de objeto em si. (Lacan, 1959-1960/2008i, p. 344).

O desejo se forma de modo a suportar a metonímia entre aquilo da demanda que está para além e aquilo que está para aquém de si mesma. A metonímia articulada ao significante demanda sempre outra coisa, que a satisfação formulada se estende e se enquadra nessa hiância, nesse *entre*, ou seja, significando a demanda para além do que ela formula.

O Belo

Pois o Belo nada mais é do que o começo do terrível, que dificilmente ainda podemos suportar neste grau; e se o admiramos, e tanto, é porque desdenha e permite que sejamos aniquilados.

–Rainer Maria Rilke, Elegias de Duíno

O belo é o elemento que permite transpor a fronteira do mal-estar provocado pelo movimento desejante, discernindo-o precisamente no campo do para além do *princípio do bem*. No *Seminário 7*, Lacan o situou na peça *A Antígona* no momento de sua condução à morte, quando o coro a vê em todo o seu fascínio, para além da sua bela imagem. Uma imagem que surge fascinante pela ousadia de transitar no *entre*, limite da vida e morte, arrancando o coro da relação de concordância (especular) com Creonte. O coro diz: “Agora até eu me distancio destas determinações ao me defrontar com este espetáculo. Já não consigo cerrar a fonte das lágrimas, ao ver Antígona se aproximar da câmara mortuária, destino de todos” (Sófocles, 1999, estrofe 805).

Assim, Antígona, exerce o fascínio do belo ao jogar luzes sobre as leis não escritas e que conferem responsabilidade ao sujeito frente ao inconsciente (Laço Projeto, 2022), responsabilidade pelo lugar que ocupa diante de seu desejo.

Maurano (2022) descreveu esse momento como o ponto de morte radical, onde o ciclo de transformações se aniquila sem deixar restos. É do belo este lugar misterioso de

onde se extrai o brilho da personagem, de onde se articula a sua beleza, “lugar de fascinação e recuo dos homens comuns, lugar do silêncio absoluto” (p. 67). O belo não se coloca a favor dos serviços dos bens e do gozo, é um mais além. A sua natureza permanece insensível ao ultraje, forma que traz em si a estrutura da passagem, de algo tracejado em uma linha invisível:

O belo em sua função singular em relação ao desejo não nos engoda contrariamente à função do bem. Ele nos abre os olhos e talvez nos acomode quanto ao desejo, dado que ele mesmo está ligado a uma estrutura de engodo. (Lacan, 1959-1960/2008e, p. 284)

A função do belo é indicar o lugar da relação do homem com a sua própria morte, e de modo resplandecente. Lacan (1959-1960/2008e), além de apontar o belo em Antígona, também o fez a partir de um exemplo ocorrido em seu cotidiano. Ele partiu da visão dos sapatos de um antigo professor universitário seu. O sapato, mesmo não sendo usado pelo dono quando foi avistado, é uma insígnia que remete imediatamente ao sujeito que o porta, demonstrando a sua existência em concomitância à passagem do tempo. São traços contidos nesse sapato que guardam um saber sobre a figura dessa pessoa. Esta visão comporta uma experiência que reúne a universalidade de um objeto comum com o que existe de absolutamente particular à pessoa a quem ele se refere.

Lacan explorou essa anedota remontando-a à obra de Van Gogh (1886), *O par de sapatos* (Gravura 4), que recebeu de Heidegger a predicação de *maravilhante*. Ele nos convidou a imaginar a bota do professor, mas sem associá-la à sua concepção universitária ou ao seu proprietário. Isso permite perceber a vida nas botinas de Van Gogh: elas adquirem vida em sua qualidade de belo, dão um sinal de inteligência, de um algo ali habitado:

situado muito precisamente a igual distância da potência da imaginação e da potência do significante. Esse significante não é nem mesmo aí significante da marcha, do cansaço, de tudo o que vocês quiserem, da paixão, do calor humano, ele é apenas significante do que significa um par de botinas abandonadas, isto é, ao mesmo tempo, de uma presença e de uma ausência pura – coisa, se podemos assim dizer, inerte, feita para todos, mas coisa que, por certos aspectos, por mais muda que seja fala – cunho, impressão, que emerge na função do orgânico e, em suma, do dejetivo, evocando o começo de uma geração espontânea. (Lacan, 1959-1960/2008e, p. 348)

Gravura 4

O par de sapatos (Van Gogh, 1886).



Fonte: Wikipédia

Ao velho par de botinas retratado por Van Gogh se devolve magicamente uma retomada, ao apreender a manifestação visível do belo, algo que intermedia a sua posição numa certa relação temporal. Pelo belo, a obra convoca a Coisa abrindo uma dimensão temporal tanto quanto atemporal. A Coisa está fora do tempo, fora do sentido, fora do campo... A beleza é tanto o brilho fascinante da Coisa quanto seu velamento.

O belo nada tem a ver com o chamado belo ideal. Trata-se, de outro modo, da apreensão do belo na pontualidade da transição da vida à morte. Nesse momento, pode-se tentar restituir o belo ideal como uma função adquirida em um instante, e a sua forma no primeiro plano será a da forma humana.

Qualquer objeto pode ser o significante pelo qual vem vibrar esse reflexo, essa miragem, esse brilho que seja belo. Na medida em que possa velar e revelar o que ameaça o sujeito, presentifica-se o belo como função de uma relação temporal de passagem para

o limite, suscitando o desenlace, o desenrolar, a decomposição. O que nos é apresentado como o limite das possibilidades do belo é a forma do corpo humano que, em algum momento, foi divina e já não é mais. É o envoltório de todas as fantasias possíveis do desejo humano, estabelecida na forma do corpo, muito precisamente a sua imagem como o que representa, numa certa relação, a relação do homem com sua segunda morte, o significante de seu desejo, seu desejo visível. É aí que está a miragem central, que indica o lugar do desejo na medida em que é desejo de nada, relação do homem com sua falta-a-ser, e que o impede, ao mesmo tempo, de ver esse lugar.

Portanto, o que faz do par de botas de Van Gogh algo contrário e ao mesmo tempo parecido a um par tornado novo não é a perfeição pela qual o objeto é retratado, é a apreensão daquilo por intermédio do qual as botinas se tornam, elas mesmas, a manifestação visível do belo.

Capítulo 3

O Santo que *Banca o Dejeito* e o Herói que *Banca o Desejo*

Iniciamos apresentando a construção da planície borromeana na obra de Agnès Varda, pela qual ela realiza o desvelamento do objeto *a*, estabelecendo um jogo com o espectador. Trata-se de uma modelagem artística que leva o sujeito a se implicar em uma escuta aberta ao seu desejo, modificando a posição de mero espectador, numa passagem do “O que eu verei?” à abertura de espaço para o ouvinte, “O que eu escuto!”. Pensaremos, por essa armação, o jogo estabelecido entre o gozo artístico e a implicação do sujeito, o que diz do duplo enodamento entre duas singularidades. Isso depende do jogo que se joga com o outro e diz do modo como o santo age.

Varda silencia a fala e os seus significados para dar lugar ao objeto voz em um estilo fílmico que – invariavelmente, pois essa é a sua marca – se utiliza da fala em prol de um discurso alienante. Ao romper com essa tradicional narrativa fílmica, a cineasta, endereçando-se ao Outro, constrói uma obra documental invocante capaz de revelar, a partir da construção de espaços de silêncio, uma relação na qual o espectador se autoriza a ocupar o lugar de ouvinte.

Ao se recusar ocupar o lugar do saber, abrindo mão da voz narrativa como recurso dorsal dos filmes documentais, a cineasta se faz endereçar trabalhando a voz como objeto de desejo, construindo uma obra invocante e afastando-se do gozo fálico. Os próprios dizeres da cineasta sobre os motivos que lhe levam a fazer filme, desenvolvidos no Capítulo dois, permite-nos uma leitura indicativa de um modo de prazer transcendente a esse gozo.

Portanto, ao nos depararmos com a laboração do silêncio pela cineasta no *entre* escutar-responder, sustentando a invocação, assumimos, apoiados na posição de gozo vardadiano contrário ao absoluto, o seu lugar como o santo psicanalítico. Podemos, assim, atravessar a construção da sua superfície borromeana e nos aproximarmos de um posicionamento *estético* próximo ao do analista. Realizamos essa leitura pelo trágico em sua obra e pela possibilidade da depuração catártica. Do que falamos? Das paixões que entram em cena no jogo transferencial e os seus atravessamentos.

Assim, se no primeiro momento deste capítulo acompanharemos a obra vardadiana no desvelamento do objeto *a*, faremos, em um segundo momento, a leitura do trágico e da vivência catártica pela qual a vemos colocar o sujeito cara a cara com aquilo que lhe é cobrado ao assumir o desejo – o santo, afinal, também cobra. O sujeito é desenganado ao perder a ilusão presente nos processos identificatórios organizados pelo

pavor ou compaixão. Um duplo desengano: por reconhecer que tanto a insistência em seu desejo quanto a economia psíquica engendrada pelos serviços do bem para evitar o desengano não garantem um final feliz.

Guiados por esse propósito, trabalharemos os dois personagens vardadianos, destacando elementos do trágico em suas histórias. O ato heroico é evidenciado como a sustentação radical do objeto *a*, presente em Mona na obra *Sans toit, ni loi* (Varda, 1985) e em François nos filmes *Os catadores e eu* (Varda, 2000) e *Dois anos após* (Varda, 2002), personagem que fracassa na ultrapassagem do espaço entre-duas-mortes, portanto sem a produção do belo.

Os Três Tempos de Escansão na Planície Vardadiana

Apresentaremos a planície vardadiana e o jogo estabelecido entre ela e o espectador usando o seguinte material: vinte e nove cenas e vinte e oito fotografias como suporte demonstrativo da montagem pulsional da cineasta. Demonstraremos cada momento de escansão do real não simbolizável, destacando o jogo estabelecido entre a cineasta e o espectador em cada uma dessas etapas de trabalho. Escandir é transcender o real, estabelecendo uma dimensão entre os três registros topográficos para que se possa ir para além dele, afastando-se do real mortífero. A não transcendência em relação ao real ocorre quando ele subverte os limites, quando esses não mais se sustentam.

Didier-Weill (1998) indicou três direções sinalizadoras do real não simbolizável, interrelacionando-as aos tempos do supereu. A primeira, quando o simbólico não é mais transcendente ao real e a palavra encontra-se em perigo. A palavra morre e surge um olhar superegóico, sob o qual o sujeito não pode dizer uma palavra, tornando-se mudo – um olhar medusante, do primeiro tempo do supereu.

Uma segunda direção ocorre quando o simbólico e o imaginário deixam de estar separados, fazendo desaparecer o invisível. O sujeito é levado ao sentimento de não haver mais nada invisível em si, tornando-se inteiramente visível ao olhar do Outro – a censura do segundo tempo superegóico se faz presente. Nesse caso, o efeito mais benigno é o enrubescimento provocado pela vergonha, reveladora do desnudamento do sujeito.

Finalmente, a terceira direção, quando o imaginário e o real não mais estão separados e a imaterialidade é posta em perigo. O que se dá? O corpo perde sua leveza, ganha o status de pedra como em alguns estados depressivos – *Che vuoi?*, terceiro tempo do supereu.

Mas o autor também sinalizou os modos de decomposição desses registros, identificando os seus elementos desaglutinadores e exemplificando, para cada um, algum

recurso que cria efeitos de escansão, funcionando como saída sublimatória para a transcendência do real. O primeiro elemento é a sideração, e o recurso de escansão é o chiste; o segundo é o mau-olhado, tendo no *olhar do pintor* o recurso sublimatório; o terceiro é o corpo rígido e um recurso é a música. Portanto, a escansão é o que deve restaurar a transcendência dessas três separações, intervindo de modo apropriado naquilo que não é possível de simbolizar.

A partir das três direções do trabalho de escansão do real não simbolizável, mostraremos em três subseções o trabalho vardadiano em sua relação com o modo de apreensão do objeto e com a implicação do sujeito. Na primeira, intitulada *A sideração em Varda: O titubear e a boca aberta*, refletiremos sobre o momento do seu trabalho em que o simbólico não transcende o real, encontrando-se a palavra em perigo. Aqui, percebemos as intervenções vardadianas em relação a quem ela se dirige, e, assim, destacamos a aposta vardadiana naquilo que o sujeito porta de positivo.

Na segunda direção, *Para o mau olhado: “Queres olhar? Pois bem, veja então isso!”*, na qual o simbólico e o imaginário não estão separados, apresentamos o seu trabalho de escansão contra o mau-olhado, destacando o seu modo de lidar com o olhar desnudante do Outro. Por essa demonstração, podemos discutir o que o santo possui e quem desfruta dessa pose.

Na terceira direção, na qual o real e o imaginário, não estando separados, colocam em perigo a imaterialidade, levando a um corpo enrijecido, situamos a subseção *O silêncio em Varda*, na qual trabalhamos a proposta do jogo ritmado pela cineasta, remetendo o espectador a um movimento pulsional onde a sua *vocação* deve se apresentar. Movimento este afirmativo da atuação do santo em um nível que diz respeito ao outro, e que merece de fato o termo lacaniano de abjeção.

Antes de apresentarmos a planície vardadiana, rerepresentemos a *Cena 25 - O jogo*, que nos dá uma boa orientação de como a cineasta se propõe a jogar. A cena é iniciada com Varda e JR conversando, ela lhe diz sobre a deterioração do seu corpo em virtude do envelhecimento e destaca a visão embaçada que a impede de ver nitidamente o rosto do colega. Mediante esse testemunho de finitude, JR intervém rapidamente e propõe uma solução à falta de tempo que os ronda. Varda frisa o que há de reação à sua morte na proposta: “Antes que seja tarde demais para mim, é isso?!” Frente ao visível constrangimento do seu colega, fazem silêncio. Passada uma breve, mas profunda pausa, ela retoma a conversa e ambos podem se acertar abertos para o imprevisto, como trabalharão dali em diante.

De modo quase simultâneo às falas, se desenrola entre eles um jogo. Suas mãos, pratos e talheres são focalizados. Os pratos são esvaziados e preenchidos, as mãos se distanciam e se aproximam, eles compartilham alimentos e espaços entre si. Ressoa no transcurso desse jogo a morte, anunciada subitamente e de modo desacomodador por Varda, trazendo luz ao inevitável. Ao fim do jogo, Varda muda de lugar e pergunta a JR: “... aonde vamos?”

“O mínimo a dizer é que a história, nesse ponto, põe alguém no outro prato da balança” (Lacan, 1965/2003a, p. 199). Essa frase lacaniana, referente ao escrito de Duras, situa como o sujeito, no jogo pulsional, é enlaçado para participar do jogo. Na cena aqui tratada, Varda frontalmente enfrenta a verdade absoluta encerrada na morte. Na sequência, ela e o parceiro podem brincar sobre posições possíveis de serem ocupadas frente ao vazio (Fotografias 23-25). Adaptamos o dito de Lacan sobre o *Ravissement* de Duras “Leiam, é o melhor” (p. 199) para a obra de Varda: “Escutem, é o melhor”.

A intervenção de Varda é clara: ela enfrenta os atropelos, as precipitações ou quais sejam as respostas que se queira dar para velar a morte, não reconhecendo a sua inevitabilidade e assim a negando, o que permite com que ambos possam, juntos, representar através de uma brincadeira as diversas possibilidades de se lidar com o vazio. A partir desse enfrentamento, levando a um bordejamento, eles podem começar a trabalhar.

Primeira Direção. A Sideração em Varda: o Titubear e a Boca Aberta

Observando a primeira direção do real não simbolizável, quando o sujeito se torna mudo e não consegue aceder ao inaudito, Didier-Weill (1998) assinalou que o analista pode transmitir, em um dado momento e por intermédio de um significante siderante (o chiste é um exemplo), aquilo que tem por função restituir o suporte da palavra àquele que perdeu a fala. Retira-se, assim, o sujeito do *não há* tempo traumático em que ele se encontra (próprio ao tempo do supereu arcaico) e restitui-lhe a palavra que nasceu com a metáfora, que diz *há* e *não há* ao mesmo tempo. “Como introduzir esse significante?”, o autor se perguntou. Imediatamente, responde: não é explicável, exige *feeling*, às vezes sorte, exige muito tempo até que se encontre a palavra que tornará traduzível o comando siderante.

Na Cena 11 - *Eu nasci ... vou morrer* (Varda, 2000) e na Cena 24 - *Jeanine e a boca aberta* (Varda, 2017) vemos Varda trabalhar o significante siderante pela palavra e pela introdução de um objeto artístico. Na Cena 11, Varda, de fora da cena e usando a *voz-off*, conversa com uma personagem que descreve minuciosamente a sua antiga

atividade de catadora. Para ela, “catar era o espírito de antigamente”, e acrescenta: “A minha mãe dizia-me: Apanhe tudo, para não haver desperdícios”. Neste momento, ela se cala, abre a boca como se fosse falar algo, mas imediatamente a fecha firmemente. Balança o rosto (em *close*), a refutar ou validar o mando materno.

A cena segue, ela agora descreve e dramatiza a sua antiga atividade de respigadora. Em concomitância à sua fala, vídeos antigos em preto e branco exibem mulheres catando no campo, exatamente como descrito pela personagem. A simultaneidade da fala e dos vídeos dão a ideia do quanto a personagem encontra-se fortemente colada à sua experiência de outrora. Em outro momento, ela aponta a sua casa, descrevendo-a como o lugar onde se reunia com outras pessoas após a coleta. Dito isso, ela afirma ser o lugar onde nasceu e onde irá morrer. Sofre, então, a interrupção de Varda: “Não imediatamente”. O pé da personagem vira, ela titubeia sobre o chão (Fotografia 13 – *A sideração que faz tombar*) e diz: “Estou confusa, me surpreenderam”.

A personagem se encontra prisioneira de um tempo no qual lhe falta apenas o momento final da sua morte. Varda intervém, interpõe entre o nascer e o morrer uma falta: pode ser que a sua morte não seja imediata. Deparando-se com o espaço do entremeio, a mulher titubeia é siderada a responder pelo seu desejo.

Varda escuta a personagem de fora da cena, mantendo-se em silêncio. Entretanto, diante dos vários sinais de que a palavra da personagem se encontra aprisionada a um tempo de repetição – o que é sinalizado por imagens que evidenciam a repetição daquela fala –, a diretora, usando a *voz-off* (aquela da qual se sabe a origem, sabe-se quem fala) faz uma intervenção pontual, interrompendo a cadeia discursiva da personagem.

A Cena 24 - *Jeanine e a boca aberta* transcorre durante a visita de Varda e JR à uma antiga vila de mineração, da qual parte será demolida. O lugar guarda vividamente em sua paisagem e na lembrança dos seus moradores os traços dessa atividade. O espectador acompanha a dinâmica da personagem Jeanine, ela mantém as lembranças de um tempo presas a um lugar a ser demolido, a casa em que vivera a sua infância.

Ao escutá-la, Varda modifica a proposta inicial do trabalho que pensara para o lugar, que consistia em ampliar fotos dos antigos mineradores da vila, transformando-as em grandes painéis colados às casas outrora habitadas por eles e agora a serem demolidas. Jeanine pretende ser a última moradora a sair da casa onde habitara toda a sua vida, insistindo em ali permanecer até a sua demolição. Segundo ela, ninguém poderia compreender o que vivera no local. Varda e JR decidem, então, criar um painel com o

rosto da personagem, colando-o em sua casa e, assim, *saudá-la* (cumprimentar por intermédio de um objeto).

O comportamento da personagem chamou a atenção dos cineastas, tendo sido nomeada por JR como “Jeanine, a insistente”. Uma insistência não da ordem do desejo, mas da repetição do gozo mortífero, mantendo-a imóvel em sua antiga morada. Lugar condenado à demolição, condenado a se cobrir de cinzas, assim como viveram cobertos de cinzas os mineradores cuja vida foi passada embaixo da terra (descrição dos personagens sobre o cotidiano dos antigos mineradores). Também era coberto de fuligem o pão ofertado pelo pai de Jeanine a ela e seus irmãos. Varda escuta o que se repete naquela história e responde criando um painel que destaca a imagem de Jeanine das imagens cinzentas dos mineradores. Ato artístico promotor do corte.

Painel construído, Jeanine é rerepresentada ao palco onde se percebe como uma personagem atuando em uma única cena, conhecedora do *script* (cujo final ela possivelmente adivinhe), vendo-se como um objeto no roteiro, repetindo um lugar no qual encontra-se presa. Laboriosamente, ela sustenta esse enredo. Olhar a sua imagem, no meio dos outros painéis, desloca Jeanine para uma existência onde ela não precisa ser demolida. O reencontro da personagem consigo mesma se dá quando o saber sobre a cena é abalado, o inesperado da sua imagem demole uma história prevista e roteirizada, dando lugar a si mesma – eis a boca aberta de Jeanine (Fotografia 21). Os seus olhos puderam escutar um tempo ilimitado.

Pensemos ainda sobre o lugar de Varda, tomada pela história de Jeanine, enredada por aquilo que escutou, agindo artisticamente de modo a cruzar os tempos. Ela afixou o rosto de alguém presa a histórias e lembranças na casa a ser demolida. Um tempo a ser destruído, marcado pela mineração (tempo do qual a própria cineasta colecionava postais) e pelas histórias ali construídas, mas nem por isso encerrado. A arte abre uma hiância em uma dimensão temporal, mas também atemporal.

Como se dá esse tempo ilimitado, antevisto pelo artista e proposto ao outro? É como se este último fosse unificado pela impensável continuidade entre o som e a imagem, observando que o lugar de onde ele olha não é mais o lugar de um olho mau disjuncto da escuta, mas sim a intersecção com o lugar de onde ele escuta. Jeanine olha a sua imagem em dimensões gigantes confrontada às ruínas, não mais limitada pela imagem arruinada de uma parte de sua vida, mas vendo-se em toda sua visibilidade. Escutando sem limites, ela já não é limitada pelo sentido que as palavras dão a escutar e entende o que de si insiste naquele mundo de ruínas. Ela escuta o inaudito.

Jeanine pôde se enxergar além daquelas paredes, reunindo o tempo contínuo e o descontínuo como em uma miragem, assim escutando um outro tempo até então paralisado em um espaço arruinado. Ela pôde lançar um novo olhar sobre si e, principalmente, se escutar de outra forma, como podemos observar pela sua reação frente ao painel: a boca aberta – puro sinal de sideração – levando-a a pronunciar: “O que posso dizer? Nada!” (pausa, ela chora). “Eu não sei o que dizer!”. Aquele instante sem significação marca o lugar do desejo, o desejo de nada. Ela é remetida a sua falta-a-ser. Enquanto Jeanine se encontra em estado de estupor, siderada frente à imagem, Varda enfrenta esse ilimitado junto a ela, entrando em cena: “Agora, somos todos amigos”.

A escuta da cineasta a levou a criar uma obra e a ofertá-la. Como podemos pensar esse laço que une o artista e o outro pelo objeto artístico? Pensamos, nesse caso, pelo jogo estabelecido como santo. Varda, ao ocupar esse lugar, age singularmente, mas enodada em uma dupla singularidade. Pois no gozo artístico se encontra a singularidade subjetiva do outro, daquele que se implica no ato artístico, tornando todos amigos. Este enodamento é o que permite o lugar do santo. Afinal, *não há santo-em-si*, ele existe em face do enodamento de singularidades.

Destacamos ainda dessa passagem fílmica alguns elementos percebidos no encerramento da cena, em um movimento da câmera em *travelling*²⁸, mostrando para o espectador uma vila deixada para trás com os seus mineradores e suas casas. O movimento mostra casas iguais com os painéis dos antigos mineradores nelas fixados, tendo como diferença aquela com a imagem de Jeanine, diferença esta reforçada pela presença da própria personagem ao ler algo em sua porta (Fotografia 22 – *Tempo em movimento*).

Os espectadores podem acompanhar Jeanine até aí. Após isso, o tempo passa em uma perspectiva de construção entre o contínuo e o descontínuo. Varda insiste na abertura para essa possibilidade apontando para a posição desejante, partindo do princípio de um sujeito do positivo. Para isso, desloca a mulher de sua condição paralisante de respigadora e entra em cena para acompanhar Jeanine em seu estado de sideração. A cineasta constrói vínculos se fazendo endereçar aos espectadores em um esforço contínuo, pois não os supõe partindo do negativo. Esta é a sua grande aposta.

²⁸ O *travelling* poderia ser compreendido como descritivo, em decorrência de sua brevidade e lentidão atingindo diversos efeitos subjetivos (Martin, 2005, p. 59). Neste caso, em especial, a passagem do tempo é a contraposição de diferenças entre as vidas que povoaram e as que povoam a vila retratada.

Segunda Direção. Para o Mau Olhado, “Queres Olhar? Pois Bem, Veja Então Isso!”²⁹

Quando simbólico e imaginário se encontram em intersecção, sem possibilidade de ascensão do sujeito ao invisível, ele perde a sua invisibilidade e torna-se transparente. Neste caso, o tipo de escansão a ser introduzido é o *olhar do pintor*³⁰, em substituição ao olhar petrificante do *mau-olhado*. Espera-se que este seja atravessado pelo sujeito a partir da interposição de um significante siderante e seja substituído por um outro olhar, do qual o analista pode dispor. O analista deve ter o olhar do pintor, "...olhar que não apenas pode ver e mostrar o invisível, mas que, ao ver o invisível, o faz aparecer e o faz com toda a clareza" (Didier-Weill, 1998, p. 38). A escansão do olhar do pintor/analista revela o segredo, até então invisível, surgindo em plena luz. Ele ajuda o atravessamento do olhar maligno petrificante para um outro, jogando luzes sobre o que não se oculta por sombras.

Para essa discussão, usamos o intervalo de Cenas 02-08 do filme *Sans toit, ni loi* (Varda, 1985), que invocam o espectador a depor o saber e o poder maléfico do *mau-olhado* e a escrever uma outra história. As sete cenas são marcadas pelo uso de placas e avisos, em destaque ou subliminares, quase sempre em contraste com o movimento da personagem Mona. O uso de imagens fixas é recorrente na obra de Varda, efeito de sua experiência como fotógrafa. A captura e a escolha de imagens, que ocupam toda a tela ou apenas se insinuam, chamam a atenção e invocam o espectador a pensá-las.

Ao destacar uma imagem ou acrescentá-la “despropositadamente” à cena fílmica (provocando no espectador efeitos de *nonsense*), a cineasta promove uma disrupção no tempo cronológico, deslocando o sujeito temporalmente. Essas imagens fílmicas possuem o propósito apaziguador do olhar do pintor, subsistindo ao *mau-olhado*. Para construir cenas dessa natureza, Varda se utiliza sobremaneira das técnicas fílmicas do instante e do intervalo, discutidas no primeiro capítulo.

As Cenas de Mona: Desarme-se. Neste filme, como dissemos, Varda usa da voz narrativa somente em seu início e encerramento. Na abertura, ela trata de falar sobre a existência de marcas corporais em Mona, contrariando a sentença policial cadavérica que afirmara o contrário (Cena 1 – *Sem rastros* e Fotografia 1 – *Um corpo sem rastros*). A personagem é corporificada, diríamos que quase sem o intermédio da voz documental, ou

²⁹ Lacan (1964/1985, p. 99).

³⁰ Expressão de Didier-Weill derivada da análise lacaniana sobre a disposição do pintor em oferecer a quem olha o seu quadro uma “pastagem” para o olho (Lacan, 1964/1985, p. 99), convidando-o sobretudo a “depor” ali o seu olhar. Depô-lo ao modo apaziguador de quem depõe armas – este é o efeito “apolíneo” (iluminador) da pintura.

pelo menos da *voz-over*. Mas como a cineasta, ao longo do filme, insiste nessa existência? Um dos recursos é construir um discurso pelas narrativas de personagens com quem Mona convivera em seus últimos momentos de vida. Sem que esses saibam de sua morte, falam naturalmente ou respondem a perguntas referentes à Mona e feitas pela cineasta.

Afirmamos anteriormente que escutamos a cineasta falar em apenas dois momentos do filme. Como, então, essas perguntas são feitas? O espectador precisa supô-las, pois não são transmitidas. Na tela, os personagens falam entre si ou diretamente para a câmera sobre a sua experiência com Mona, sem registros de um narrador principal. Varda se faz presente, mas sem ser escutada pelo espectador, os personagens ocupando, assim, o lugar do narrador.

Privilegiamos nessas cenas, no entanto, a análise do uso das placas como mensagens fixas. Este recurso inaugura um lugar sem orientação espaço-temporal, onde o saber sobre a cena decai e um novo olhar do espectador sobre os eventos lhes confere uma nova escuta. Varda subverte a história, abolindo referências previsíveis e abrindo um novo espaço onde as certezas são demolidas. Movimento propício ao surgimento do objeto sublimatório, caracterizado pelo surgimento de algo, até então latente, ausente, e subitamente levado ao estado de aparecimento (Didier-Weill, 1997a).

Nas cenas, ação e imobilidade estão em jogo. O movimento cênico opõe-se à mensagem fixa. Esse é um recurso imagético utilizado cinematograficamente para estabelecer relação com o espectador. Entretanto, Varda supera os limites da imagem a partir de modelagens singulares, invocando o espectador a reconstituir uma história na qual lacunas deverão ser preenchidas. Ela opera pelo acaso e é pelas marcas e rastros de Mona (invisíveis para muitos) que ela se faz endereçar.

Em todas as cenas, a cineasta trabalha com o uso de placas e avisos conjugadas com o movimento da personagem. No início do filme, na Cena 2 – *Stop*, Mona está na estrada a pedir carona, de costas para uma placa escrita *Pare* (ela nunca parou) e portando uma bolsa com a letra M, em destaque (Fotografia 2).

A identidade da andarilha Mona será revelada aos poucos, mas nunca totalmente descortinada. Somente adiante saberemos, por ela própria, o seu nome. Quando perguntada sobre ele, ela o diz para um rapaz com quem se envolvera: “O meu [nome] era Simone. Agora sou Mona.” Ele elogia o novo nome e pergunta “E o nome do seu pai?”. Ela: “Bergeron”, mudando rapidamente o assunto (1:05:13). Quase ao fim do filme, sabemos que ela não possui mais nenhum documento de identidade, ela diz: “Tinha uma certidão de nascimento, mas perdi” (1:25:18).

Na Cena 3 – *Toque a campainha e entre: portas fechadas*, Mona se alimenta do lado de fora de um convento, em uma temperatura inóspita. Ela está de costas para a mensagem afixada na parede “Toque a campainha e entre” (Fotografia 3), e, aparentemente, não se interessa por ela. Mas o escrito está ali, a chamar a atenção, a confrontar a cena assistida, mostrando alguma coisa fora da ordem, revelando algo presente, mas não dito – nem sempre as portas estarão abertas, ainda que assim sejam anunciadas. O *Toque e entre* é terrivelmente confrontado à imagem de Mona com frio no exterior do local. Uma realidade cotidiana, protegida por sinaleiros e desmontada frente ao encontro com o real. A cineasta sublinha essa falácia durante a continuidade da caminhada de Mona, ao focalizar em seu percurso um cadeado trancando um portão (Fotografia 4 – *Portas fechadas*).

Cena 4 – *Propriedade privada, não entre, cachorro bravo*: esses são os dizeres de uma placa sinalizando domínios territorialistas (Fotografia 5) e o lugar onde Mona acabara de chegar. O aviso e o cachorro são desconsiderados, ela os ultrapassa sem maiores cerimônias. É interessante vê-la desconsiderar sinais demarcatórios em prol da continuidade do seu caminho.

Na Cena 5 – *Sempre o stop*, novamente o espectador se depara com o *Pare*, palavra repetida insistentemente ao longo de todo o filme. Dessa vez, ela está inscrita na própria jaqueta da personagem (Fotografia 6) e aparece rapidamente no seu movimento, ao virar-se de costas para a tela, deixando a mensagem de frente para o espectador. Mona afronta os valores de um personagem com quem discute, um filósofo e pastor de cabras. Ela lhe questiona sobre a diferença em seus modos de vida, além do fato dele trabalhar mais e ela se recusar a encontrar uma figura de chefe. *Pare* é uma mensagem despontada de diversas formas no filme – o interessante nessa cena é o fato de ser a própria personagem a portá-la e dirigi-la ao espectador.

Salientamos a palavra *Pare*, surgida em outro contexto do filme, claramente esvaziada de sentido, apesar de extremamente utilizada no contexto social. Vemos, na cena, um casal conversar sobre Mona e assistir a um filme na TV (o espectador não vê essas imagens, apenas escuta o diálogo vindo da tela). O homem manifesta o receio da sua filha seguir caminhos parecidos aos de Mona, pois ela apresenta um comportamento diferente do idealizado. A mulher pede-lhe calma, pois, em sua opinião, ela encontrará um bom rapaz. Eles param de falar, o áudio da TV ocupa toda a cena. É possível escutar uma discussão entre um homem e uma mulher, seguida de barulhos de tapas e um grito feminino de *stop*.

Aproximando-se do final do filme, na Cena 6 – *Outro sentido*, Mona, bastante debilitada e atordoada, adota a direção contrária à placa que sinaliza *Bureau* (Fotografia 7). Ela insiste em seguir o seu próprio caminho.

Na Cena 7 – *Escrita caótica*, a personagem foge de um incêndio ocorrido no local onde mora. Ali, ela vive junto a um grupo de marginais de maneira degradante, em uso contínuo de álcool e drogas. Em sua fuga, é focalizado uma escrita sendo devorada pelo fogo, uma mistura de diversas inscrições e símbolos que se torna sem sentido (Fotografia 8).

Finalmente, na Cena 8 – *Armadilhas*, Mona, sentada em um local onde buscara abrigo, volta o seu olhar para a placa “Ladrões, cuidado, armadilhas” (Fotografia 9 – *Armadilhas*). Parece fitá-la brevemente e esboça um pequeno sorriso (Fotografia 10 – *O sorriso de Mona*). A ironia da frase ganha valor humorístico ao receber como resposta o pequeno sorriso, “o humor que sorri entre lágrimas.” (Freud, 1905/2017, p. 329). Diante da mensagem jocosa que alerta ladrões sobre um perigo, Mona a aceita para si e sorri. Essa imagem fascina o espectador, pois se esperava uma outra manifestação da personagem como indiferença, medo, tristeza, raiva etc. Mona triunfa sobre o sofrimento, transformando-o em prazer e compartilhando com o *ouvinte*, aquele que lhe acompanha³¹.

No mesmo artigo em que Freud cunhou o termo *ouvinte*, ele também ressaltou a característica fundamental do humor: a mobilização do humorista efetivada sobre uma pessoa estranha (*dritte person*/o terceiro) pelo intermédio da sua mensagem: “Veja aqui, este é o mundo, que parece tão perigoso. Uma brincadeira de criança, bem interessante, para se fazer uma piada a respeito.” (Freud, 1927/2015, p. 280). O que vela e revela um sorriso entre lágrimas? Um ato contrastante, denunciador, revelador de um espaço para além, sobre o qual alguns (na verdade, muitos) imaginam existirem armadilhas para capturá-lo. Adiante, voltaremos a essa cena.

As mensagens destacadas, longe de se resumirem ao estático visível, propulsionam novos sentidos, ligando espectador e história narrada. As cenas são perpassadas por uma atmosfera onírica. Mona parece não ver as placas (dá mostras de ver apenas uma); soma-se a isso o conhecimento antecipado do espectador sobre a morte da personagem. Nessa conjuntura, ele é invocado a pensar para além dos avisos supostamente endereçados à mulher.

³¹ Para ver mais sobre a discussão do humor como um *doma-afeto*, indicamos a leitura do artigo *Uma nova voz, um novo olhar: Armadilhas da formação humorística* (Gama, Vivès, Mendes & Chatelard, 2023).

Invariavelmente, as cenas são acompanhadas por arranjos acústicos que acentuam a atmosfera dramática ou o estado de semi-vigília da personagem. Mona, como uma sonâmbula (fantasmagoricamente) atravessa cenas e mensagens, que convocam diretamente o olhar do espectador. As mensagens lhe dirigem questões diretas: Como se posicionar ao adentrar um território privado e vigiado por um cão? Ou provocam, ainda, questões mais subjetivas, por exemplo, o apagamento de uma escrita que bem poder ser a da história de Mona, mas também a de qualquer outra pessoa. Assim, as cenas iluminam recônditos, levando o espectador ao reencontro de algo que surge sempre estando ali.

Enfim, o que as mensagens das placas revelam de um lugar fixo? Todas essas mensagens ³² remetem a segredos não resistentes à luz, sabidos, mas não admitidos. Segredos expostos pelo movimento da personagem, que os recusa como absolutos, deslocando o recalcado e indicando um mais além que não se manifesta no sujeito. Como Varda trabalha esse propósito? Retirando-se de cena. Ela abre espaço para que, durante a caminhada de Mona frente ao desvelamento contínuo da personagem, o espectador desconstrua em si os seus falsos segredos para aproximar-se daquilo que é real. A cineasta cria um objeto artístico, mas sabe ser impossível possui-lo. Ela o compartilha e o espectador poderá, por sua vez, se autorizar a construir o seu próprio.

O Olhar do Pintor e o Mau-Olhado. Como se dá o desvelamento daquilo que a Coisa endereça ao sujeito, algo real no sujeito mas velado? Esse desvelamento ocorre de duas formas (Didier-Weill, 1997a): pela vergonha, que leva o sujeito a enrubescer por sentir-se transparente, tendo perdido qualquer segredo; ou por uma produção estética que,

³² Os dizeres das placas registram o esperado e o proposto a uma pessoa andarilha, fronteiraça. A insistência de Varda, por intermédio de Mona, em apontar para algo que não se resume ao presumido é o que confronta o espectador. Este é um filme em que o próprio título aponta para uma condição de insubmissão: *Sem teto, nem lei* (tradução livre). Portanto, considerando seu enredo e a posição da diretora, não entendemos como apropriadas traduções como *Vagabond* (em inglês) que, na língua portuguesa, se aproxima à palavra vagabundo, carregando um tom pejorativo. No Brasil, o título do filme foi traduzido como *Os renegados*. Uma falta de criatividade imensa, haja visto tanto títulos fílmicos com esse nome, mas, sobretudo, indicativo de uma posição que definitivamente não é a de Mona, pois é ela quem renega. Finalmente, parece que Varda faz um jogo de palavras com uma expressão francesa *Sans foi ni loi*, que significa sem regras (Expression.fr), discussão realizada no subcapítulo *Tu digas, qual é a Áte de Mona?*. Desta feita, mantemos para esse filme o seu nome sem tradução *Sans toit, ni loi*.

por intermédio da beleza, se transmite como um segredo cujo caráter absoluto se deve ao fato de que ela desarma não somente o saber, como também o poder maléfico do olhar.

Ao ser olhado, o sujeito terá a possibilidade de escolher entre ficar sob o olhar do mau-olhado (enrubescedor) ou sob o do pintor (iluminador)? Para Didier-Weill (1997a), o modo de desvelamento da Coisa se submete à maneira como seu velamento é estruturado. E, assim, deve-se reconhecer a existência de dois tipos de véus heterogêneos e o fato de que eles induzem a dois tipos de desvelamento.

Os dois véus remetem a um verdadeiro e a um falso segredo. É falso aquele segredo que, determinado pelo ato de estar escondido num recanto subterrâneo da obscuridade, tira sua consistência do fato de estar abrigado do olhar ou do pensamento do Outro, temendo o raio de luz pelo qual será dissipado. O verdadeiro segredo não teme a luz e, como o quadro do pintor, tem necessidade de ser revelado. O verdadeiro segredo não é secreto ao sujeito porque não há como saber o lugar onde ele está dissimulado. Ao contrário, o sujeito vê com toda clareza o que nele se furta à clareza do seu saber.

Assim, a diferença fundamental entre o desvelamento de um e de outro advém da luz que cai sobre o objeto escondido. A luz que ilumina as trevas detém o poder de destruir o esconderijo do falso segredo, revelando-o inconsistente. A luz que ilumina o segredo do quadro, ao contrário, lhe dá vida, mostrando que ele tira sua consistência não de um olhar que não vê, mas de um olhar que vê claramente. “É quando este segredo não é consistente que ele é levado a ‘fazer’ segredo, a deixar em segredo, por intermédio do recalçamento secundário, o verdadeiro segredo que é o do recalçamento originário” (Didier-Weill, 1997a, p. 76). Enquanto no verdadeiro segredo o olhar se apazigua, no recalçamento o olhar não se depõe, mas se impõe. A mensagem transmitida por um olhar, por essa presença fixa caracterizada por não estar sujeita à temporalidade, remete à parte maldita que, subtraída ao poder do devir nele próprio, fica inteiramente entregue ao poder do que é fixo: poder do real que encarna o que retorna sempre ao mesmo lugar.

As placas do filme revelam um lugar fixo. Todas as mensagens ali reveladas remetem a segredos, não resistentes à luz, sabidos, mas não admitidos (o recalçado), mensagens portadas por um olhar paralisante. Entretanto, a cineasta promove um curto-circuito na medida em que direciona as mensagens a uma personagem que as desconsidera, iluminando o falso segredo, revelando-o ao espectador e confrontando-o com aquilo que está além. O movimento de Mona, contrário ao olhar paralisante, desvela um modo de estruturação que permite o espectador mover-se do possível para o

imprevisível, conferindo deslocamento para aquilo que o real encarna de peso irremovível.

Varda explora os dizeres das placas, realizando a “*monstração*” (Didier-Weill, 1997a, p. 83) do segredo recalçado, revelando gradativamente o que em si é fixo e que se contrapõe ao movimento que lhe cerca. O horror dessas mensagens reside no fato de traduzir em cena uma encarnação possível da fixidez do mau-olhado de quem a assiste. Mas essa fixidez é confrontada pelo movimento representado, quase sempre, pela dinâmica de Mona e, assim, a cineasta promove *o charme da flexibilidade* (Didier-Weill, 1997a, p. 83). Ela inaugura uma dimensão na qual esse real é arrancado de sua fixidez monstruosa, revelando-se para outras significações veladas até o instante.

O recurso das imagens fixas é exemplar, mas não o único, para mostrar como Varda constrói gradativamente com o espectador um laço em conexão com o real. Silenciando-se, ela trabalha iluminando o falso segredo, joga luzes sobre aquilo que o outro abriga do olhar ou do pensamento do Outro e seguirá lentamente provocando, naquele que assiste, identificação com a história contada por via dos segredos revelados. Mas o movimento não para aí, há mais a ser revelado, pois o verdadeiro segredo sob o qual o olhar se apazigua requer mais trabalho para iluminar aquilo que não teme a luz.

A cineasta constrói um percurso sublimatório argumentando artisticamente com o outro a partir de sua vocação. Em sua criação, não importa qual atribuição significativa será conferida ao objeto fruto do seu ato criativo, uma vez que ela, como santo, renuncia ao gozo pleno sobre o objeto como modo de causação de desejo no outro, este que tanto lhe interessa. Varda se faz abjeto ao atuar em queda de qualquer dimensão ideal. A sua conexão com o outro procede da estrutura, ela se faz endereçar em busca não das relações identificatórias, mas da revelação do que o outro possa fazer do que advém da sua base do real. Essa causação pelo nível do nó do desejo que a artista provoca será demonstrada adiante, quando tratarmos da possibilidade de ultrapassagem do sujeito pelo surgimento do belo.

Terceira Direção. O Ritmo de Varda pelo Silêncio

Para o terceiro modo de escansão, Didier-Weill (1998) sugeriu, como possibilidade criadora entre o imaginário e o real, o ritmo, que devolve vida ao corpo enrijecido. Por exemplo, diz o autor, o ritmo no arranjo musical é o elemento mais sem sentido e, no entanto, aquilo que leva o corpo a mexer-se e a balançar-se, como movimento de persistência à pergunta superegóica *Che vuoi?*, tropejada após a escuta da insistência desejanse.

Na obra de Varda, o silêncio, construção do inaudito, é o principal elemento para imprimir ritmo ao espectador, pois, onde se aguarda uma fala, apresenta-se o silêncio. O surpreendente é o seu emprego em um estilo artístico do qual se espera o contrário. O silenciar-se criado no entre escutar-responder (conforme discutimos no Capítulo dois) leva ao enodamento do espectador, que se autoriza a deixar de fazer a pergunta “O que eu verei?”. Pelo encontro com a base do real de sua estrutura e não de quaisquer ideais, ele poderá sustentar “O que eu escuto!”.

É pelo desaparecimento e ressurgimento da cineasta em seus filmes documentais, impondo uma dinâmica de renúncia à palavra como objeto de gozo infinito, que a leva a se endereçar, assumindo não ter a posse do objeto. O modo de Varda lidar com o objeto para além do gozo pleno contempla o outro em sua singularidade subjetiva, levando-o a se implicar com a obra. Esta é a posição sustentada por Varda, a posição do santo, a cada vez que ela faz “*descaridade*” (Lacan, 1974/1993, p. 32) – neologismo que conjuga dejetivo e caridade, afirmativo da definição do santo não pelas caridades que pratica ou pela promoção de valores altruístas de amor e solidariedade, mas por se oferecer como resto.

Os recursos fílmicos vardadianos estruturam um discurso silencioso invocativo. Uma de suas falas sinaliza sua orientação ética:

Faço o papel de uma velhota, roliça e tagarela, que conta a sua vida. Contudo, são os outros que me interessam realmente e que gosto de filmar, os outros que me intrigam, que me motivam, me interpelam, me desconcertam, me apaixonam... (Varda, 2008, 0:00:16)

Ela ocupa o lugar pretendido ao criar um espaço de silêncio para a escuta do Outro, um silêncio habitado por significantes a advir, invocando o sujeito ao encontro do seu desejo. Distancia-se, assim, da narrativa castradora, onde todos são enganados e ninguém sabe nada sobre isso, como apontou Lacan (1971/2009b). Afirmamos anteriormente que a ética de Varda se dá pelo risco da insignificância ao guardar silêncio. Podemos acrescentar agora que, em sua obra, esse risco se dá ao se fazer abjeto, em uma condição próxima à ausência de significação, na esperança do sujeito a advir.

Escutamos a voz da cineasta no espaço fora-campo, fantasmagoricamente, dissociada de sua fonte corporal; mas rapidamente isso pode modificar-se, e, ainda que a voz permaneça fora do enquadre, dar-se-á o reconhecimento de sua fonte, local e tempo de emissão. Soma-se a isso os diversos momentos em que a própria cineasta entra em cena, assumindo-se participante da história. Temos, ainda, a trilha sonora, que se mistura, prolonga e compõe a voz em sua obra, indicando passagens topológica das cenas e

intensificando o silêncio. Diante de todo esse movimento sonoro, nos deparamos, sobretudo, com o inaudível, momento maior da construção invocante que diz respeito ao outro, merecendo de fato o termo abjeção como santo.

A seguir veremos, através de algumas cenas fílmicas, o *ritmo vardadiano*.

Iniciamos com a Cena 23 – *Sinfonia Inacabada* do filme *As praias de Agnès* (Varda, 2008), que se passa nas praias de Bruxelas, onde a cineasta vivera a sua infância. Escutamos ela falar (0:02:15) de fora do campo, contextualizando a Sinfonia de Schubert (1822/2022): “Às vezes, durante a semana, mamãe ouvia a Sinfonia Inacabada de Schubert. Quando pequena, nunca ouvi outra música clássica, senão aquela de cujo título gostava tanto”. A música preenche toda a cena e, após um breve instante, cessa juntamente com a fala da cineasta, dando lugar aos créditos iniciais do filme. No mesmo plano, uma nova música (um moderno RAP), invade a cena. Agora, essa música acompanha surfistas que, emoldurados ao longe por uma tela vazada, andam pelas praias.

A cena provoca um estranhamento imediato ao aproximar sonoridades e ações tão distintas. Estranhamento indicativo de um discurso no qual o enunciador demonstra não se manter fixado a uma posição, ainda que em nome de uma origem. Na cena, a permanência geográfica da praia – que marca o lugar e o tempo da infância, mas emoldura também diferentes estilos de vida – se contrapõe a uma posição lacônica, meramente saudosista, deslocando-se para uma posição que rememora os rastros infantis, mas que não impede de se atualizar em outros modos de vivência.

O estranhamento percebido pode ser pensado pela mudança de harmonia da cena, inicialmente desenvolvida pela fala de Varda associada à sonoridade da Sinfonia Inacabada. Embora conserve o mesmo espaço geográfico, desaparece a voz/sonoridade vardadiana para dar lugar a outros elementos sonoros, promovendo uma interrupção harmônica. A movimentação em cena, delineada por uma moldura sustentada por alguém não visto, também se modifica, abrindo, assim, espaço para o estrangeiro. São mudanças a princípio desencadeadoras de estrangeiridade que parecem se reequilibrar harmoniosamente. O que pode ter ocorrido? Como Varda sustenta artisticamente o estranho?

No meio de todo esse estranhamento, Varda entra silenciosamente em cena (0:03:50), apoia-se na armação da moldura fixada na praia e, voltada para a tela do cinema (isto é, para o espectador), com uma câmera fotográfica em mãos, faz uma foto, incluindo-se novamente na cena, mas sustentando a separação. A voz da cineasta (que fora sustentada pela Sinfonia Inacabada) se perde para que outra harmonia seja construída.

Durante os efeitos do estrangeiro, ela se personifica silenciosamente na cena, lembrando uma presença. O inaudível diz disso: a necessidade de se ensurdecer para algo originário.

Encerraremos este capítulo com duas cenas sequenciais reveladoras da posição vardadiana: a Cena 19 – “*Onde se deposita ou se retira coisas*” e a Cena 20 – “*O encontro na caverna*” do filme *Os catadores e eu* (0:35:10). Elas tratam do encontro entre a cineasta e Herne, um *trapeiro* (pessoa que recicla objetos jogados fora). Varda escutara sobre ele na cidade que visitava e o encontra em seu ateliê. Eles conversam, ele focalizado e ela fora de cena. A princípio, Herne se identifica como trapeiro e explica essa atividade como o exercício de aproveitar objetos abandonados pelos outros.

Ele mostra um mapa sinalizando os pontos onde ficam os objetos a serem coletados. Para ele, a função da carta é organizar locais e datas para os trapeiros retirarem os objetos. Varda o interrompe e aponta uma outra função para o mapa, a de indicar o lugar para depositar os objetos que sobram. Herne, reflexivo, concorda e acrescenta: “Eu vejo o mapa segundo o meu prisma, pois é assim que eu procuro a minha matéria prima”. Após a interrupção, ele pode apresentar outras atividades que realiza e não apenas o fazer do trapeiro: “Eu sou, *entre outras coisas*, pintor e trapeiro” (grifo nosso). Ele mostra os objetos artísticos criados a partir daqueles abandonados (Cena 19 – “... *minhas próprias coisas recicladas*”).

Para escutá-lo, Varda lhe segue literalmente. Ele anda pelas ruas onde coleta os objetos e ela, sempre de fora da cena, o filma com a sua pequena câmera de mão. Herne diz por que gosta dos objetos de recuperação: “... é que eles têm um passado, já tiveram uma vida, e continuam a ter vida. Só temos que lhes dar uma segunda chance”. Fala também da origem do seu interesse por esse trabalho, surgido ainda em sua infância por influência do avô.

Na Cena 20, eles se dirigem para o local onde Herne guarda o material recolhido, ele quer mostrá-lo. Nota-se que o espectador nunca vê a cineasta, ela se mantém todo o tempo fora da cena, apenas se escuta a *voz-off* e a sua proximidade é suposta pelos movimentos da câmara (olho da cineasta e do espectador). O local, abarrotado, se localiza ao fundo da casa e em um nível mais baixo. A cineasta fala: “Isto parece uma caverna”. Ele, prontamente, assente ao dito, e acrescenta: “É a minha pequena caverna...”.

A câmera passeia pelo ambiente, enquanto ele fala de sua “acumulação necessária”.

Ela lhe pergunta: “Está protegido, também?”

O rosto de Herne é focado, como se também o espectador o fitasse diretamente, aguardando sua resposta. Seu rosto expressa um misto de curiosidade e surpresa, ele sorri e responde à pergunta com outra: “De quê?”

Varda: “Do nada. Por que isto aqui está cheio.”

Herne: “Pessoalmente, procuro o nada, ou melhor, o menos. O menos possível”.

Varda: “Ainda está longe!”.

Ele: “É verdade.”

Ao fim do encontro, Herne diz: “Neste momento, guardo coisas porque sei que vou precisar delas. O *encontro* se dá na rua. O objeto me chama porque tem o seu lugar aqui” (grifo nosso).

Agora, a cineasta está na estrada para viver um novo encontro, que ocorrerá por acaso no meio do trajeto e é assim anunciado: “Por vezes, o encontro acontece no caminho. Isso aconteceu conosco”. A experiência entre ela e Herne ainda ressoa.

O que se passa nas Cenas 19 e 20? Herne e Varda podem, a partir do encontro, pensar a função e o lugar daquilo que resta, o objeto. Eles conversam sobre o vazio, o seu enfrentamento, as soluções encontradas para lidar com este, e reconhecem a existência de uma *pequena caverna* onde os objetos, por mais variados que sejam, terão um lugar. A conversa pode se estender em sentidos diferentes sobre a função do objeto revelador do desejo, mas não sobre uma acumulação (des)necessária.

Varda enxerga nas coordenadas da carta mostrada por Herne o lugar para se deixar o objeto a ser individualizado; ele, por sua vez, enxerga nessas mesmas coordenadas um depósito para retirada aleatória de objetos. Ao ler a carta, ela propõe uma outra forma de gozo, reconhece que o objeto está ali como resto e, como objeto vazio, enxerga-o livre de um gozo pleno de posse. Desta feita, o objeto revela a falta e a causa de um novo desejo. A visada vardadiana diz do santo em sua relação com o objeto: ele o procura, mas não para possuí-lo como próprio, pois sabe não o tê-lo.

Herne, por sua vez, diz do seu modo de catar e, no encontro com Varda, descobre e assume que as coordenadas do seu mapa serão lidas a partir dessa busca. Para ele, o objeto cumpre a função de uma *acumulação necessária*, necessitando entulhar a sua pequena caverna para proteger-se da falta, mantendo-o longe do encontro com o vazio. A função de trapeiro ainda não lhe permite destacar o pintor que também é, bricolando os objetos catados em outros de arte. Herne assina as suas obras como VR, assinatura artística focalizada pela câmera de Varda, mas não pronunciada por ele. Eles caminharam juntos, Varda em sua insistência de supor o sujeito, Herne tropeçando nas coordenadas

topográficas da sua carta, mas já podendo assumir estar longe da falta. Enfim, um belo encontro.

Varda fala mais do que o habitual nesse encontro, mas não uma fala recheada de sentidos, elas soam mais como provocações a um outro artista para este ir além em seu modo de catar. Apesar disso, ela compartilha silenciosamente com o espectador, pelo movimento da sua câmera, o que se vê na cena e também aquilo que não se revelaria facilmente apesar de estar debaixo dos olhos de todos, narrador, espectador e personagem. Todos podem ver em Herne o brincar com trapos que o leva ao VR2000. Se voltarmos à descrição da cena no primeiro capítulo, vemos como a residência de Herne (casa, ateliê e pequena caverna) é apresentada por Varda: “A casa de Herne, chamada VR1999. No ano 2000, chama-se VR2000.”

Resumidamente, acompanhamos Varda fora da cena, em silêncio, mas que, ao perceber um personagem preso a uma repetição, intervém. Ela interpõe uma provocação a uma ideia fechada do personagem, provocando sideração. Em outro momento, ela entra em cena para enfrentar com o personagem o seu estupor. Pelas cenas, vemos o ato vardadiano, mas, sobretudo, acompanhamos o gozo artístico enodado à singularidade subjetiva do sujeito. Um jogo que diz da posição de que *não há santo-em-si* (Lacan, 1965/2003b, p. 567), pois inexistente um Outro que possa fundar ou atribuir qualidade de santo ao agente. Há, tão somente, um jogo a ser jogado.

Escutamos a cineasta em *voz-over*, *voz-off*, escutamos o silêncio, escutamos a trilha sonora que ela rigorosamente escolhe para os seus filmes, os ritmos que se misturam e incorporam a sua voz etc. Mas, sobretudo, diante de todo ritmo, nos apercebemos da construção de um espaço inaudito, construído em relação ao outro, merecendo essa obra de fato o termo de abjeção como santo. Diríamos que a planície vardadiana se dá no encontro com o acaso. Ela não o teme; ao contrário, o sustenta artisticamente, pois sabe estar contido ali o seu grande achado, o encontro com o sujeito.

O Trágico na Obra Vardadiana

Por intermédio dos registros fílmicos da segunda seção, composta por sete cenas e cinco fotografias, trabalharemos os elementos da tragédia em dois personagens: Mona, a heroína vardadiana, e François, o homem das botas que não realiza a ultrapassagem do *entre-duas-mortes*. Entendemos que a figura do herói, aquele que banca o desejo, compõe a obra vardadiana para lembrar o sujeito da sua responsabilidade frente ao desejo. Se, até aqui, acompanhamos a obra vardadiana no desvelamento do objeto *a* a partir da sua posição de santo, este que banca o desejo, destacaremos agora que pela leitura do trágico

e consequente vivência da catarse a vemos colocar o sujeito cara a cara com aquilo que lhe é cobrado ao assumir o desejo, a perda da ilusão comum nos processos identificatórios. Isto leva o sujeito à vivência do duplo desengano, ao reconhecer que a insistência pelo seu desejo não lhe garante um final feliz, mas, sobretudo, que a economia psíquica engendrada para evitar o desengano também não o garante.

Pela representação da figura heroica, o espectador reflete sobre os impasses, os limites, os prazeres e os horrores em se assumir como desejante. Essa construção se dá na obra *Sans toit, ni loi* (Varda, 1985) por intermédio de Mona, heroína ficcional inscrita em uma estrutura documental. A concomitância dessas linguagens (ficção/documentário) permite a escuta por parte do espectador, garantindo-lhe maior margem para a fantasia, pois, como dito, “Hamlet nos demonstra a neurose e isso é diferente que o sê-lo” (Lacan, 1958-1959/2002, p. 311).

Mona: A Antígona Vardadiana

ela sempre segue em frente. Sua caminhada é interrompida pelas pessoas que encontra, mas a verdade básica é que Mona está andando para sua morte ao som de uma música chamada ‘La Vita’.

–Agnès Varda, Obras-Primas do Cinema

As cenas discutidas são do filme *Sans toit, ni loi* (Varda, 1985), descritas na Seção 02 do primeiro Capítulo. Nas Cenas 31 – *Mona desperta medo...* e 32 – *... e também compaixão*, destacamos o temor e a compaixão como os dois afetos relacionados ao trágico. Na Cena 33 – *Mona entra no império dos mortos*, discorremos sobre o entre-duas-mortes e sobre o belo no trágico. Finalmente, na Cena 34 – *Entre diretora e atriz*, abordamos o desvelamento na construção vardadiana.

Pavor e Compaixão. No início do filme *Sans toit, ni loi* (Varda, 1985), é inverno e podemos escutar Mona afirmar ao homem que lhe dera carona, dando início a sua viagem (0:06:48):

H: “A época de acampar acabou. Não tem ninguém aqui!”.

M: “Eu estou aqui!”

O filme se constrói a partir dos relatos de pessoas que conviveram com Mona, pouco antes de sua morte. Elas conversam entre si ou respondem perguntas relativas à personagem. O espectador não escuta essas perguntas e não vê quem as formula, mas pode supor a cineasta por trás da cena. Os demais personagens do filme comumente expressam pavor ou compaixão em relação à personagem, como descrevemos nas Cenas 31 e 32 (Fotografias 29 e 30 – *Frente a frente com Mona 1 e 2*).

Na Cena 31, Mona assusta o personagem Jean-Pierre ao não lhe responder de forma previsível uma pergunta que lhe fora feita acerca o seu trabalho, realizado junto à Landier (personagem com quem Mona seguia viagem). Afinal, diz Mona, por que lamentar o corte de uma árvore, quando essa já está condenada? Ela ainda toma rispidamente os cigarros que Jean-Pierre lhe oferece. Trata rudemente o rapaz que fora conhecê-la após Landier abreviadamente descrevê-la como uma estranha, selvagem e suja. Mona se apresenta em toda a sua crueza e sabe, sem demonstrar maiores incômodos, ter provocado medo no rapaz, como revela a pergunta a ele dirigida: “Eu te faço medo, ou o quê?”. Ele emudece.

Na Fotografia 29, vemos os dois frente a frente. Ele analisa o seu rosto, mas não sustenta o olhar de Mona. Para ele, um olhar medusante frente ao qual nenhuma palavra pode ser dita.

Ela lhe amedronta por confrontar as suas ambiguidades. Ao longo de todo o filme, o rapaz sustenta a imagem de bom moço: se há algo abominável a ser realizado, haverá um outro responsável por essa ação, nunca ele próprio. Mona reúne em si “a princesa e o sapo”, papéis que Jean-Pierre separa rigidamente, cindindo-os em si. Ele é o bom sobrinho, cumprimenta sempre a velha tia rica por meio de palavras bajuladoras enquanto deseja a sua morte. É um marido amoroso que aceita todos os impropérios da esposa, pois ela diz o que ele não assume. Também é um profissional exemplar. Landier, sua chefe, é “confusa” como ele, por isso ambos se perdem frente ao que Mona lhes suscita. Para Jean-Pierre, a maldade está sempre no outro. Em seu último encontro com Mona, ele justifica o temor que ela lhe desperta: ela é louca... lhe provoca nojo... e por isso o assusta.

Mas a personagem também desperta compaixão (Cena 32). Landier demonstra culpa em relação à personagem, afinal a deixara na estrada. Naquele momento, movida pelo sentimento de caridade, deu-lhe mantimentos e dinheiro. Mona os recebe e, ironicamente, lhe pergunta se o dinheiro é para comprar pão. O comentário modifica imediatamente a postura de Landier: o olhar, o porte de boa donatária, são substituídos por um olhar rebaixado ao chão e uma postura envergonhada (Fotografia 30). Landier foi desnudada, sente-se completamente revelada diante da pergunta que lhe soa como censura. A compaixão de Landier, expressa em atos de caridade, pode ser traduzida pela “falcatrua benéfica do querer-o-bem-do-sujeito”, encobrendo culpas neuróticas.

Em um momento posterior, Landier sofre uma descarga elétrica ao tomar banho. A breve experiência a faz repassar toda a sua vida como em um filme. Lembranças lhe

retornam em forma de cobranças, Mona surge acusatória. O donativo de Landier, ofertado para ela encobrir suas culpas neuróticas, falhou miseravelmente.

Situamos ainda dois relatos que mostram o fascínio provocado por Mona devido à sua pretensa liberdade. O primeiro se refere à cena de um adolescente que observou o momento no qual Mona, apresentando-se como andarilha, pedira água para sua mãe.

(0:10:36) O adolescente está em sua casa, à mesa, com o pai e a mãe a servi-los.

A: “Quero ir embora.

- A garota que queria água... É livre e vai aonde quer.”

A mãe lhe responde.

M: “Ela tinha mãe para alimentá-lo todo o dia?”

A: “Às vezes é melhor não comer.

- Eu gostaria de ser livre!”

Ele é observado de relance pelo pai e lhe devolve o olhar. O primeiro imediatamente volta a ler o seu jornal e o adolescente volta o olhar para o caderno em suas mãos, repetindo para si:

A: “... ser livre.”

(0:42:22) O outro episódio ocorre entre os donos do alojamento que abriga os trabalhadores marroquinos, entre eles, aquele com quem Mona se envolvera, o tunisiano Assoun (abreviação de Assouna, significando guardião, maneira como ela o chamava, Cena 9). A fala da mulher ocorre após a personagem ter ido embora do alojamento, a pedido do próprio Assoun. Ela diz ao marido:

M: “Ela tem uma personalidade forte. Sabe o que quer. Se eu te mandasse embora na idade dela, eu estava melhor. Case-se com o homem errado e você está presa para a vida toda. Eu gostava daquela *hippie*.”

Sob um ideal identificatório como a liberdade e refletindo valores de autonomia sobre os entes familiares, as pessoas manifestam a vontade de serem como a personagem. Mona desperta admiração. Sabemos, no entanto, ser a identificação, essa relação especular, necessária somente até certo ponto, por se mostrar insuficiente e até mesmo impeditiva do acesso ao desejo.

O que Mona pensa da liberdade? O assunto foi debatido entre a personagem e o pastor de cabra/filósofo na Cena 30 – *O pastor de cabras e sua filosofia*, na qual o valor liberdade é questionado: a liberdade é estar solitário? Se sim, para Mona, não é uma condição ruim estar só. Para o pastor, a personagem escolheu a liberdade total, o que a levará também à solidão total e, finalmente, à sua destruição. Ocorre que a filosofia

encadeadora dessa lógica não rege a solidão experienciada por Mona, que diz respeito a ausência de um Outro para assumir o significante pelo qual ela se constitui. A conexão de Mona se refere a um *não-finda-linha*, levando-a ao desejo puro da morte. A sua liberdade e destruição não se situam nos valores da moral. O pastor perpetua a lógica da garantia do serviço-dos-bens. Mona se situa em outra lógica, a constituição da sua subjetividade passa radicalmente longe de qualquer discurso pretendido como ordenador do seu desejo.

O Sorriso de Mona. Situamos, na Fotografia 10 – *O sorriso de Mona*, o aparecimento do belo. Momento indicativo do lugar da personagem em relação à sua própria morte, apreendido na pontualidade da transição da vida à morte, o espaço *entre-duas-mortes*. Como discutido no subcapítulo *As Cenas de Mona: Se Desarme*, o riso da personagem frente à ironia da mensagem traduz-se na conversão do sofrimento em prazer. Ela transmite ao espectador o triunfo sobre a eminência da sua morte, para a qual marchara.

Sobre a relação entre o humor e o trágico, abordamos as elaborações de Vivès (2022a) relativas à aproximação catártica entre ambos. O autor retornou à ideia freudiana sobre o chiste abrir fontes de prazer e gozo antes inacessíveis na atividade intelectual. A mesma lógica é aplicada ao teatro, no qual as duas fontes se abrem à vida afetiva exatamente onde foram bloqueadas. Freud atribuiu uma finalidade semelhante aos dois dispositivos, a de contornar a resistência, mas em registros diferentes. O chiste visa a atividade intelectual e o teatro a atividade afetiva. Para Vivès, é mais acertado aproximar o gozo oferecido no teatro ao proporcionado pela formação cômica do humor e não ao do chiste. A primeira caracteriza-se pela substituição do sofrimento pelo prazer, bem como é a proposta da catarse trágica em Aristóteles.

A imagem de Mona sorrindo emoldura a insubmissão às armações que pretendem lhe fisgar e fascina pela ousadia de transitar no limite entre a vida e a morte, reafirmando o seu desejo. O seu sorriso funciona como um *doma-afeto*, revelando que o aterrorizador pode ser enfrentado, atravessado, ainda que não seja aniquilado (Gama, Vivès, Mendes & Chaterlard, 2023). Uma imagem indicativa do lugar do desejo, desejo de nada, da relação do ser humano com a sua falta-a-ser.

A sua imagem é um convite a uma brincadeira infantil com o perigo, como dizia Freud. Isso não é pouca coisa, para quem acompanhou atentamente todas as aventuras e desventuras da personagem, sobre a qual necessitou-se pensar a origem, acompanhando uma marcha realizada em sentido inverso ao habitual (Varda gravou os *travellings* da

personagem em oposição à direção da escrita ocidental). Tudo isso fica para trás. O que resta é a compreensão de um drama que acomete a todos e seguir caminhando, cada qual à sua maneira, ainda estando a morte ali adiante.

Tu Digas, Qual é a *Áte* de Mona? Na Cena 33 – *Mona entra no império dos mortos*, descrevemos os momentos finais da personagem, destacando os elementos míticos ali percebidos. O local onde ela se abriga pela última vez, um grande túnel que serve de proteção a videiras, é guardado por um cão. Ele nos remete a *Cérbero*, o cão do *Hades* na mitologia grega. Esse monstro mitológico guarda a entrada do império dos mortos, interditando a entrada dos vivos. Se entrassem, no entanto, o cão impedia-lhes a saída (Brandão, 1996). Imagem semelhante é a de Mona adentrando a estufa para passar a última noite antes de sua morte. No local, o frio a faz delirar, ela se recorda e recita algo como uma cantilena infantil, aparentemente sem sentido. A atmosfera do lugar, um tanto sombria e fria, mistura-se à imagem externa, onde o cão avança sobre a porta de entrada da estufa (Fotografia 31 – *O cão dos Hades*).

Na manhã do outro dia, Mona sai em busca de alimento em direção a um pequeno vilarejo onde acontece o *mardi gras* (nota de rodapé 13). Qual é a *regra do jogo*? (Moutier, 1986). As pessoas devem se proteger, em suas casas, dos ataques sofridos pelos horrendos fantasiados, que lembram criaturas metade homem, metade monstro. Eles atacam os que ousam transitar, manchando-os de vermelho. A pessoa que não consegue se refugiar, aquela que transita, uma andarilha, uma sem-teto como Mona, é submetida ao julgamento da *pólis* e suas leis morais.

Fora da regra do jogo, Mona chega ao local e é atacada, se defende, emite gritos inarticulados e sem respostas. Encontra-se em uma cena assombrosa, como em um pesadelo. Ela faz a passagem para o mundo dos mortos. Vemos a personagem submetida ao julgamento, marcada pelo vermelho, sem os seus apetrechos, desabitada de vida. As botas, tão cuidadas por ela e resistentes ao longo de toda a sua caminhada, são focalizadas totalmente deterioradas, como a própria personagem. Ela foge, mas tomba morta entre a estrada percorrida e o local que lhe servira de umbral.

Detenhamo-nos um pouco mais sobre o ritual. Mona está fora de um saber, os seus limites não se encontram na *pólis*. O lugar em que transita está para além da sua vida, ela leva ao limite extremo o puro e simples desejo de morte. A *Áte*, lugar no qual ela se estrutura, se constitui na alienação fundamental, não pertence às leis imaginárias, às leis da cidade. Para ela, é impossível se submeter a algo que não porte o seu significante (vide a discussão do surgimento do ator/herói em torno da Gravura 4). Ela chegara ao limite do

seu além, dali parte para a concretização da sua morte, tombando em uma vala para não mais se levantar.

Entretanto, algo nos chama atenção. Se Antígona possui nas leis não escritas dos *Labdácidas*³³ aquilo que a leva para as fronteiras do além, em Mona não se sabe qual o significante que se articula à sua cadeia. Afinal, trata-se de uma personagem sem rastros, que deixou “... sua marca neles [nos personagens com quem conviveu, mas evidentemente também no espectador]” (Cena e Fotografia 1). Compete aos personagens, que assumem a narração da história, contarem a vida de Mona, ficando ao encargo dos espectadores construir essa marca, como narrado de saída por Varda (lembramos que, nesse filme, a voz narrativa da cineasta é escutada somente em dois períodos).

Varda (0:04:58): “Ninguém reclamou o corpo, por isso foi enterrada em uma vala comum. / Ela tinha morrido de morte natural sem deixar rastros. / Imagino se quem a conheceu na infância ainda pensa nela. / Mas as pessoas que ela tinha conhecido recentemente se lembravam dela. / Essas testemunhas me ajudaram a contar as últimas semanas de seu último inverno. / Ela deixou sua marca neles. / Eles falavam dela sem saber que tinha morrido. / Não lhes contei. / Nem que seu nome era Mona Bergeron. / Eu mesma sei pouco sobre ela, mas me parece que ela vinha do mar [A imagem mostra Mona nua sair do mar].”

Na descrição da Cena 09, registramos que seu nome fora Simone: “O meu [nome] era Simone. Agora sou Mona” (1:05:13). Mas o mais surpreendente é ela revelar a Assoun (guardião), o tunisiano com quem se envolvera, o seu sobrenome Bergeron, ao ser indagada sobre o “nome do seu pai”. Adiante, saberemos que ela não possui documento que a identifique: “Tinha uma certidão de nascimento, mas perdi.” (1:25:18).

Varda guarda o significante Bergeron para o narrador (“O narrador da história é aquele quem a escreve?” - Lacan, 1971/2009b, p. 87), dizendo que não o contara aos personagens. Se, a esses que lhe ajudarão a contar os últimos dias da personagem, faltara o saber sobre o nome do pai, o mesmo não ocorre ao espectador. Eles o saberão, pela própria cineasta, mas também por intermédio da personagem, quando esta confia o seu nome ao guardião tunisiano. Varda reserva ao espectador a construção do significante e, portanto, da origem trágica de Mona. Desta feita, é pela construção do herói vardadiano

³³ Casa dinástica tebana, cujo nome se origina do terceiro rei de Tebas Lábdaco, da qual pertenceram figuras famosas da mitologia como Édipo e, conseqüentemente, Antígona (“Labdácias, 2023).

que o espectador por vocação é chamado a responder pelo seu desejo. É pelo herói que banca o desejo que Varda se consolida como santo que banca o dejetivo.

Não se sabe a origem do além de Mona (a sua *Áte*). Como já dissemos, a aproximação com a *Áte* se dá por algo que se liga a um começo e a uma cadeia que contém o ambíguo entre o subjetivo e o objetivo da articulação significativa. Neste caso, o espectador fará essa construção; cada um escolherá o caminho da sua heroicidade. Varda, como faz o santo, cobra o preço nesse jogo, ela se faz dejetivo ao deixar cair o objeto e aquele que a ouve deverá se autorizar na busca de sua singularidade.

O nome do filme nos proporciona indícios dessa *estética vardadiana*. *Sans toit* [teto], *ni loi* possivelmente é um trocadilho com a expressão francesa *Sans foi* [fé] *ni loi* (nota de rodapé 32), significando *sem regras*. A troca de *fé* por *teto* nos leva a algumas considerações imediatas. Em primeiro lugar, o título do filme herda o *sem regras* da expressão francesa, pela semelhança da construção da frase e da sonoridade das palavras destacadas. Além disso, o trocadilho traz consigo os impasses éticos a serem lançados pela personagem a aqueles que a veem com os ouvidos abertos, pois *êthos*³⁴, etimologicamente, também significa abrigo protetor (morada), o que usualmente podemos chamar de teto.

O nome Bergeron (a filiação/teto), foi revelado pela personagem somente para um guardião, que, ao fim, fora acusado de não ter “coragem” de defendê-la (Cena 09). A narradora faz segredo desse nome para os personagens, mas não para o ouvinte. Deverá, portanto, ser descoberto, na forma de caminhar de cada um. Uma construção que se afasta das leis morais da cidade (“Tu deves”), lançando o espectador a uma caminhada movida pelas coordenadas das leis simbólicas (“*é preciso que eu*”). Enfim, ele deverá se responsabilizar pela busca do significativo, um incômodo mudar do “O que eu verei?” para a posição “O que eu escuto!”.

Ainda sobre a construção vardadiana lançada sobre as leis simbólicas em oposição às imaginárias, um outro movimento interessante portado no título do filme é a homofonia entre *toit* e *toi*, sendo este último o pronome tônico Tu. Se ele é assim escutado, o sentido de filiação, teto, ética, lei da frase *Sans toi(t)*, *ni loi* se desloca totalmente para *loi* [lei]. Invocando aquele que lhe escuta para o lugar do desejo, sem Tu não há lei, lei simbólica

³⁴ “O *êthos*, grafado com eta (η) inicial, designa a morada do homem e do animal (zoon) em geral. Este sentido de 'lugar de estada permanente e habitual', de 'abrigo protetor' (morada), é a raiz semântica que origina a significação do *ethos* como costume, estilo de vida e ação.” (“*Êthos*”, 2023).

que funda o sujeito. A obra de Varda cobra esse preço, a responsabilização frente ao desejo. Para tanto, é preciso que se escute, o cineasta (o analista) e o espectador (o analisante), uma *escuta sem limites*, pautada em um espaço de silêncio, que sustenta a pergunta “Tu digas, qual é a *Áte...*”.

O Desvelamento. Na Cena 34 – *Entre diretora e atriz*, saberemos que a cineasta, durante a construção da personagem Mona, é assaltada pela angústia, afeto compartilhado por quem, trinta e quatro anos antes, representou a personagem, a atriz Sandrine Bonnaire. As duas se angustiam frente à morte a ser representada no filme, mas a refletem de maneira diferente. A atriz a pensa pelas condições escatológicas impostas ao seu corpo no curso das gravações – juntamente ao corpo de Mona, o seu foi degradado aos poucos. Ela dormiu na rua, aprendeu *coisas concretas de se fazer* (ações cotidianas de uma andarilha), as suas mãos foram esfoladas etc. Por fim, ela foi encerrada em um saco como um cadáver.

Por sua vez, Varda descreve abreviadamente e com surpresa (a cineasta possui capacidade renovada ao espanto) a sensação angustiante que lhe invade ao cumprir as etapas do seu trabalho. Ainda que sejam ações planejadas e exercidas sob o seu poder de escolhas “... podem parecer angustiante”. Varda se angustia no encontro com o inevitável, mas guarda surpresa em face do inesperado, e segue fazendo o seu trabalho. Essa postura de enfrentamento daquilo que a angustia requer um recorte desse conceito: “a angústia não é sinal de uma falta, mas de algo que devemos conceber num nível duplicado, por ser a falta de apoio dada pela falta” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 64).

Varda sabe o quanto o cinema pode ser escatológico para quem o faz, mas isso não é o mais impressionante. O surpreendente durante a sua trajetória é assumir a inevitabilidade da falta. A cineasta trabalha a angústia daí advinda como força motriz para a criação. O espanto que pode se seguir a esse afeto é compartilhado com o espectador, introduzindo a questão do desejo e sua causa, sabendo-a singular. Varda cria um circuito que torna possível atentar-se à falta a qual a angústia remete e se endereçar ao outro pulsional, supondo uma resposta. Neste endereçamento, o sujeito pode assumir a sua condição de falante e se posicionar como contido no real (eu sou apenas isso), mas também para além dele (eu não sou apenas isso), reinventando-se.

O jogo de velar e desvelar, artisticamente laborado, somente se completa no espectador ao se revelar em sua força catártica³⁵ (Vivès, 2022b). Um encerramento de ciclo, aqui percebido pela imagem de Mona na Fotografia 10. O espectador, após acompanhá-la em toda a sua caminhada, pôde, no momento da imagem do sorriso de Mona, pensar para além das justificações morais, refletir que muito do que se pretende invisibilizado (como apontado pelo pastor: “Você não é marginal. Você não existe”) se dá pela inevitável alienação ao Outro e se constrói na separação advinda das relações transferenciais.

Tudo se precipita nessa cena, mas a construção se dá mediante o desvelamento contínuo daquilo que Mona guarda e se revela na posição ética sustentada em sua caminhada, ao não recuar perante as armadilhas que lhe são lançadas, por saber que a armadilha a ser vivida é a sua própria amarração, a sua estruturação. O desvelamento se revela lentamente pelo avançar implacável da tragédia. As questões inconscientes, aos poucos desveladas, revelam diversas camadas de um conflito que modificam o sujeito. A experiência desse desvelamento é uma das condições do prazer estético e está também no centro da direção da cura (Vivès, 2022b).

François: O Homem das Botas

Onde a neurose estranha e pronta se opõe a nós, chamaremos o médico enquanto vivermos e consideraremos a figura como incapaz de subir ao palco. (Freud, 1905-1906/2017, p. 51)

A história de François é retratada em dois filmes distintos: *Os catadores e eu* (Varda, 2000) e *Dois anos após* (Varda, 2002), conforme apresentado no primeiro Capítulo, Seção 02, nas Cenas 35 – *François “O senhor da cidade”* e 36 – *O homem de Aix que tinha grandes botas*. Em um primeiro momento, pensamos François ocupando o lugar do herói, mas ao aproximarmos-nos mais de sua história, abandonamos essa primeira impressão. Entretanto, mantivemos a discussão sobre o personagem, principalmente a partir do aspecto da economia de gozo.

A Economia do Gozo em François. Varda vai ao encontro de François por escutar sobre ele histórias em relação à sua maneira de catar lixo. Quando o personagem fala sobre a sua ação de coleta, percebe-se que ela sustenta para ele uma causa, em suas

³⁵ Ao aludir ao desvelamento no teatro, tal como pensada em Freud em *Personagens psicopáticos no palco*, Vivès (2022b) fez uma feliz comparação entre o dramaturgo e o analista, espectador e analisando, tamanha é a semelhança entre a dinâmica descrita por Freud e a cena transferencial.

palavras, ética. A descrição da atividade e da relação com os objetos retirados do lixo são permeados por expressões e palavras como 100%, absolutamente etc., metaforizando uma ideia totalizadora de sua ação. O personagem busca o todo, a verdade absoluta. Ele reafirma essa totalidade como medida de alcance do seu propósito: “Minhas roupas são 100% de lixo. É uma escolha por razões éticas”.

François justifica a sua conduta pelos hábitos de desperdício no planeta, reiterando sua posição no segundo filme, no qual diz odiar ver pessoas passando fome. A ética de François se situa no campo da moral, daquilo que é ordenado por um conjunto de regras, e não diz respeito a algo originário. Ele se agarra ativamente a uma realidade onde a posse do objeto é possível, sob a égide de um *privador* que determinará o que irá ou não para o lixo. Uma relação estabelecida no campo do poder, afetando não apenas o valor de uso do serviço de bens, mas também a utilização de gozo do sujeito. François se inscreve na lógica da apreensão do objeto pela privação do bem de um outro, relação que resulta em fortes laços e tendo na figura do privador a figura central no ordenamento de gozo.

Essa figura possui uma função imaginária, é o pequeno outro, o semelhante. Defender seus bens é apenas uma única e mesma coisa, a auto proibição em gozar deles. François faz parte deste jogo especular, por vezes se coloca no lugar do privador, faz uso daquilo que aos olhos do outro parece imprestável, mas não aos seus, tornando todos os outros ignorantes: “Todos os idiotas jogam tudo fora, eu passo logo depois e faço a festa.” Mas ele é também severamente privado pelo outro. A valia que François empresta aos objetos da cata é sustentada pelo serviço dos bens, não é regida pela lei simbólica, que distingue, situa, singularmente. François permanece no mundo da coisa, alimenta-se de gêneros que outros dizem ser imprestáveis e, ao consumi-los, também ele se torna 100% lixo.

François se encontra submetido a uma injunção, vindo menos do outro do que dele mesmo, a qual lhe diz que aquilo que vem do lixo voltará para o lixo. O enrijecimento de François, a sua perda de ritmo, não lhe permite a abertura de um espaço subjetivo onde possa admitir em si o movimento pulsional para trabalhar os efeitos da ausência ou do excesso de gozo.

As suas botas, e ele se tornara conhecido por seu uso, o qualificam e representam essa dinâmica, conferindo-lhe poder sobre a cidade (Fotografia 32 – *O senhor da cidade*). Mas estas foram jogadas ao lixo por um profissional do hospital psiquiátrico onde fora internado. O que lhe resta? Tornar-se o prisioneiro da cidade, como em suas palavras. As

botas que ele próprio recolhera do lixo, retornam para o mesmo lugar, agora pelas mãos de alguém detentor do saber psicopatologizante, resumindo-o ao lixo.

O temor de François de ser enxergado como um restolho, um dejetivo, não lhe permite ultrapassar a barreira dos serviços dos bens, aderindo a essa lógica de maneira ativista. Ele se movimenta em uma cadeia que o afasta do seu desejo, ao não reconhecer o que lhe é estrutural, repetindo continuamente um movimento ao qual se encontra submetido. O *tu debes* injuntivo lhe ordena, seja 100% lixo. François não escuta o *você deve* ressoando eticamente no *é preciso que eu*. Assim, não se autoriza ao movimento de extração de si mesmo, admitindo o que em si é efeito de ausência ou de excesso, o que renovaria a sua forma de buscar o que sobra.

François se relaciona com o que resta pelo poder. Possui e é despossuído pelo outro que detém o objeto, reproduzindo relações morais que o levam a apreender o mesmo objeto repetidamente por não escutar em si algo que ultrapasse o mundo dos serviços.

Laconicamente, percebemos o invólucro dos valores morais no qual se reveste traduzido em um discurso contestatório, militante, ser reproduzido em um programa televisivo, chamado *Em nenhum outro lugar*, ao qual fora convidado a conceder uma entrevista. Durante o seu depoimento as suas imagens são exibidas na tela e Varda o descreve: “Ele tinha certeza do seu direito e das suas escolhas”. O programa se pauta no que há de mais concreto na ação de catar. François profere um discurso baseado em coisas, a sua fala ecoa nas perguntas que lhe são dirigidas, vemos em cena o prisioneiro da cidade (Fotografia 33).

Varda, presente no programa, parece inquieta e tenta intervir e alertar os entrevistadores, sem sucesso, para a importância da natureza do ato de François. No discurso ali desenvolvido, o gozo é desarticulado de sua subjetividade, a ação não se traduz em ato, o estilo de François não é inscrito singularmente, ele não se coloca em movimento, falta à sua fala a palavra que lhe confira sentido.

Não Há Ultrapassagem. No momento, François está subscrito ao campo do Outro, sem possibilidades de subvertê-lo. Usamos as suas botas como exemplo de significante que não se insere em sua cadeia, mas é apreendida como coisa a ser representada imaginariamente. Ele se sentia o senhor da cidade ao usá-las, o objeto reveste uma idealização de domínio sobre aquilo que pertence a um campo especular e não pode ser simbolizado. Uma dinâmica que diz de uma posição presa aos serviços de bens, por mais que os conteste. François se encontra preso ao olhar do Outro, a um

significante que o torna prisioneiro de valores aos quais não acede, pois não fazem parte da sua estrutura, tornando-se um condenado pela sociedade.

Por fim, ele se percebe não mais como o senhor, mas como o prisioneiro da cidade. O ápice dessa despossessão é o episódio da bota jogada ao lixo quando ele é institucionalizado. Ele se vê desprovido daquilo que lhe conferia poder sobre a cidade que, apartada de si e desprezada como lixo, ganha o destino sobre o qual ele esvaziadamente discursa. François se vê naquele objeto, mas não há uma articulação metonímica ligando o seu ser ao objeto. Portanto, se o que o lixo dá, o lixo leva, e ele se resume à bota sem vida, sem brilho, manipulada por outros. Ele não pode mais ser o senhor, pois agora é um prisioneiro.

Voltemos à imagem das botinas de Van Gogh (Gravura 3). Pensemo-la próxima às botas de François. Não há sua marca ali, ela volta para o lixo assim como de lá saiu, sem um registro significativo. O personagem não enxerga a sua inscrição no objeto, tampouco aquilo que é seu para além da bota. Ele não pode transitar sem a aniquilação do belo pelo monstruoso e sem o apagamento do trágico. Não há ultrapassagem, não há abertura para o limite *entre-duas-mortes*. O seu discurso diz de uma militância que levanta um muro contra o movimento desejante.

Essa ausência de delineamento do sujeito se revela também quando o escutamos bradar na Cena 35 que tudo o que ele faz é pelas aves que são mortas pelos atos excessivos dos humanos que as matam. Mas, quando vai ao *Em nenhum outro lugar* (Cena 36), ele afirma, em resposta à moderadora do programa, que um *foie gras* (vide nota de rodapé 9) foi a melhor coisa que já recuperara do lixo. Frente à declaração, ele e a apresentadora se rejubilam com essa cata.

Quando o Estilo Não é Inscrito. Uma questão a ser feita é sobre uma provável psicopatologia de François surgir como um peso, impedindo-o de arriscar-se em seu estilo e operar a sua amarração com as suas insígnias. Perguntamo-nos: na lógica de bens à qual François se revela submetido, a *normalidade* pode ser um valor cindido entre aquilo que presta e aquilo que é imprestável? Parece que sim, como acompanhamos nos diálogos abaixo.

Varda lhe indaga sobre a sua postura altiva, filmada no primeiro encontro, e que fora perdida no segundo: “Nós vimos você andando por Aix, orgulhoso e virtualmente proclamando o direito de recuperar as coisas”. Ele diz: “Dois anos depois, eu ainda proclamo pelo direito, mas esse direito não me é mais *concedido*” (grifo nosso). Ou, ainda, quando avalia a exigência de suficiência do outro em relação ao seu modo de vida:

“Ser legal não é suficiente para eles [os seus vizinhos]. Você tem que ser *normal* também” (grifo nosso).

François relata, ainda, que após ter vivido problemas com os vizinhos foi “*colocado* em observação...” (grifo nosso) em um hospital psiquiátrico. Sobre essa experiência, ele se diz vitimado e condenado ao mesmo tempo. Varda lhe pergunta: “Condenado por quem?”, seguida de uma provável resposta: “Pela sociedade?”. Ele concorda: “Pela sociedade possivelmente. Eles não gostam do jeito que eu vivo”. Imaginamos como essa pergunta seria formulada na clínica, possivelmente “Condenado?”, abrindo espaço para a fala de François sobre o agente condenatório, o privador.

Concordando em ser um condenado pela sociedade, François se encontra preso ao olhar especular e sujeitado ao campo do psicopatológico, algo excessivo e que não recebe contornos, algo que lhe invade, impedindo o seu manifesto como sujeito. Neste quadro, o *olhar-duro* do espectador é acionado, mantendo-se inflexível, colado à imobilidade psíquica de François, a observar aquilo que é flagrante e não fulgurante. Possivelmente, cai sobre François uma sombra sob a égide da patologização, impedindo-lhe o seu tracejamento. Ele se retira do que lhe é singular e transita em espaços para os quais pedirá autorização para existir. O seu ativismo não é enodado à sua estrutura, restringindo seu discurso aos serviços dos bens. François não se coloca em ato, buscando uma armação que lhe permita ser e escapar da coisificação.

Na entrevista do programa, Varda, ao tentar apontar a importância das ações de François, fracassa em sua intervenção. Obviamente, também na clínica o fracasso se faz presente, mas poderá ser uma abertura para o discurso do analista se renovar em ato e, pelo *encore* (de novo, de novo...) insistir para que o sujeito busque o verbo que fundará o encadeamento do *se fazer*.

Foi pelo ativismo de François em defesa de uma causa que, em um primeiro momento, confundimos a sua ação com o ato e o pensamos como um herói. Mas, por que essa percepção se desfez ao nos aproximarmos de sua história? Há um brilho que engana nesse personagem. Em um primeiro momento, parece haver nele um encontro entre o universal e o singular, mas ao percebemos que esse último não se apresenta, compreendemos que o seu universal diz respeito a uma lei moral. François não pode se escutar, há uma sombra sobre si, afastando-o do movimento que tornaria inaudível as vozes às quais se submete na condição de um objeto. Impedindo o advir da palavra, ele gravita no mundo alheio a si.

Varda Sai de Cena e Entra o Herói

Na obra fílmica documental, estilo habitualmente impeditivo da ascensão do sujeito e da existência do herói, foi preciso que a cineasta sustentasse o lugar do dejetivo. Antes, acompanhamos amiúde pela laboração artística de sua planície borromeana o modo de operar o seu gozo, enodando-o à singularidade subjetiva do outro. A cineasta se utiliza de diversos recursos que imprimem um movimento incessante, entrando e saindo de cena, corporificando e desencarnando a voz etc., em uma dinâmica de renúncia da palavra como objeto de gozo infinito. Varda faz *descaridade* ao oferecer a voz como resto, permitindo ao sujeito do inconsciente tomá-la como causa de seu desejo.

Pelo trágico, o modo de apreensão do objeto se realiza discretamente, mas, de verdade, o jogo ali jogado, pelo bem fazer do herói, coloca o sujeito cara a cara com o seu desejo, a encarar o duplo desengano. O espectador acompanha o desvelamento do objeto *a* e, frente à iluminação da sua imagem, no nosso caso o sorriso de Mona, reconhece que a insistência pelo seu desejo não lhe garante um final feliz, mas, sobretudo, que o seu recalçamento também não o garante.

Se, pela história de François, o homem das botas, vemos o *olhar-duro* do espectador ser acionado, mantendo-se inflexível, colado à imobilidade psíquica do personagem, a observar aquilo que é flagrante e não fulgurante, será pela história de uma heroína andarilha que veremos o espectador ser cobrado, em um jogo entre ele, narrador e personagem, a assumir o seu desejo. Pela personagem Mona, Varda estabelece o jogo do enodamento da dupla singularidade, em um laborioso arranjo artístico.

Ela apresenta uma heroína da qual não se conhece as marcas e, retirando-se de cena, deixa essa construção ao encargo dos espectadores. Desta feita, é pela construção do herói vardadiano, sem a determinação do seu *Áte*, que o espectador por vocação é chamado a responder pelo seu desejo. É pelo herói que banca o desejo, que Varda se consolida como santo que banca o dejetivo.

Considerações Finais

O espaço do silêncio e seus efeitos são, pensamos, as principais contribuições da obra artística aqui estudada para o campo psicanalítico. Consideramos ser o silêncio o elemento estruturante do enodamento das singularidades envolvidas na relação entre o espectador e a obra da cineasta, quando esta ocupa o lugar do santo.

Na psicanálise, essa posição é ocupada pelo analista (mas sem precisar sê-lo) ao lidar com a transferência. Para pensar paradigmaticamente essa contribuição, reportamos novamente a alguns episódios já discutidos no decorrer da tese, mas, neste momento, destacando como o modo de agir da cineasta colabora para pensar os processos na clínica.

Elegemos episódios que mostram o quanto essa artista, ao se questionar sobre o ato de catar o objeto caído, atribui sentido para o objeto a partir do ato. O trajeto percorrido por ela para entender essa relação é importante para que possamos perceber os impasses da própria cineasta frente às questões suscitadas pelo desejo e como esses são encarados por ela.

Na Cena 15 – ... *psicanalista e também viticultor*, vemos uma Varda quase indignada em face de um psicanalista, Jean Laplanche, que, segundo ela, leva vida dupla: ele é viticultor (papel associado por ela claramente aos serviços dos bens) e psicanalista. Naquele momento, para ela, isso é impensável, e a maneira como se manifesta reflete em Laplanche. Este não consegue apontar o exercício da psicanálise como sendo catar aquilo que cai, passando pela pobreza (algo que falta) em ambos, analisante e analista.

Após esse episódio, acompanhamos Varda pesquisar a diferença entre catar e colher o objeto, *glaner* ou *grappiller*? Decide-se, por fim, pelo *ramasser* (escolher), ato que engloba os outros dois e diz da sua maneira de fazer a coleta. Por fim, ela reencontra Laplanche e eles podem conversar sobre a falta, presente naquele que fala e naquele que acolhe a fala. Assim, pela falta, ela pôde encontrar um termo entre aquilo que separara como duplo e nomear a psicanálise como catadora. A maneira como a cineasta se reposiciona a partir de suas descobertas, se permitindo abrir-se ao inesperado, diz da possibilidade do encontro com o Outro e da sua disposição em supor o sujeito.

Abordaremos agora alguns episódios onde percebemos intervenções da cineasta e a modelagem da voz. Na Cena 11 – *Eu nasci... vou morrer*, vemos claramente uma pontuação de Varda usando a *voz-off*, que nos parece produzir efeitos semelhantes aos da voz do analista. Lembremos, trata-se de uma voz fora de cena, mas sendo reconhecida em sua fonte e temporalidade. A intervenção realizada pela cineasta desconcerta a personagem, sendo dita em um momento preciso e único de fala da cineasta no episódio.

Até então, o espectador acompanhava pelas cenas capturadas por sua câmera a personagem misturada à história que contava.

Na Cena 24 – *Jeanine e a boca aberta*, destacamos a urgência com que Varda se coloca dentro da cena. Frente ao emudecimento de Jeanine ao olhar a obra, Varda, em pleno *aturdido*, entra em cena e diz: “Agora, somos todos amigos”, lembrando a personagem de que aquela obra fora criada em laço com ela – Jeanine tem, portanto, muito a dizer sobre o que está à frente dos seus olhos. Uma ação bem arriscada se pensada na clínica, mas precisamos considerar que os limites desenhados na relação transferencial pedem ao analista alguns riscos.

Na Cena 27 – *O homem aposentado*, Varda, fora de cena, guarda silêncio diante do abalo provocado por uma revelação do personagem. A cena é encerrada, dando passagem para uma outra que destaca uma obra artística a ser feita no mesmo local onde se encontra o homem a se aposentar. As duas, a princípio, parecem não possuir relação entre si. A aparente dissonância soa grotesca, mas, na verdade, aponta para uma sustentação do horrendo sem a eliminação do belo. Nas Cenas 24 e 27, também é interessante observar a variação de recursos que a cineasta utiliza para trabalhar a voz presente na cena ou em seu desaparecimento.

Por fim, a Cena 36 – *O homem de Aix que tinha grandes botas*, na qual Varda tenta justificar a importância da ação de François, sem sucesso. Tomando o personagem como paradigma para pensarmos o analisante, não pareceria haver muito a ser dito quando este se encontra no tempo lógico do instante de ver. Também pode ser difícil nesse momento para o analista manter-se como dejetivo. François, enredado nas relações especulares, não consegue escutar algo que venha de outro lugar.

Para além das derivações paradigmáticas entre a posição de Varda e a posição do analista, avançamos, refletindo sobre a questão que entendemos ser a de maior contribuição para a psicanálise neste estudo: a criação do espaço do silêncio ou, de outro modo, a criação do próprio ouvinte. Varda se afastou dos recursos alienantes comuns a uma obra documental, silenciando artisticamente a fala fílmica e se endereçando ao Outro, para que, em uma aposta na palavra do sujeito, novas significações fossem construídas.

A posição desejante da artista em relação ao advir do sujeito a faz delinear uma obra em renúncia à palavra como objeto de gozo infinito, assumindo não a possuí-la como própria, como posse. Assim, o seu modo de apreender o objeto se reflete na criação de um espaço de silêncio em pleno exercício rítmico da voz. A cineasta no entre ouvir-

responder, forja um espaço sustentado pela esperança do surgimento do sujeito. Para tanto, ela desaparece, construindo o inaudível da voz em uma relação que permite a passagem do invocado para o invocante. Ela se serve dessa metáfora, “o desaparecer”, ao retomar uma cena para finalizar o seu último filme, na qual ela se apaga lentamente pela neblina e pelo barulho do mar.

A modulação da voz, criação de um espaço onde se possa trabalhar o silêncio para o Eu da enunciação falar, requer do analista que ele arrisque a sua voz, a voz do Outro, na insignificância. A construção desse espaço não requer teorias complicadas, produção de sentidos, mas arriscar a voz na insignificância. Isso, para Maillet (*in* Moulin, 2010), é inventar. Assim, o silêncio do Eu induz um silêncio de outra qualidade, qualidade de real sobre cujo fundo pode emergir a voz inesperada do Outro.

O que a autora chama de arriscar a voz na insignificância nos remete, em Varda, ao se fazer abjeto pelo silenciamento da voz. Assim, é pelo silêncio que a cineasta se firma pela ética do santo. Ela argumenta em sua conexão com o outro pela base do real, procedente da estrutura e não do ideal, endereçando-se na relação pela mesma via.

Portanto, a criação do espaço de silêncio em Varda requer a suposição do sujeito a advir e essa suposição permite a abertura para o acaso – o melhor assistente da cineasta. Esse encontro com o inesperado, no entanto, provoca angústia. Na Cena 34 – *Entre diretora e atriz*, Varda menciona a angústia sentida ao realizar o seu trabalho, situando-a no encontro com o inevitável ao realizar etapas cotidianas da sua obra. Se angustia mediante atividades comuns à sua rotina lhe provoca um espanto que abre espaço para o acaso que, acolhido, pode ser transformado em força motriz do seu trabalho.

Varda encontra um modo para lidar com a angústia, encarando-a como “a falta de apoio dado pela falta.” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 64). De alguma forma, ela sabe ser um afeto encobridor de uma falta a ser renovadamente trabalhada. Ela se faz endereçar, na esperança de que o outro possa lidar com a falta em si, inscrevendo o seu significante. Assim ela fez Mona a sua heroína sem *Áte* e, assim ela se faz abjeto, desaparecendo.

Neste momento, chegamos em um ponto bem delineado por Betts (2006). Trata-se do limite para o efeito da angústia despertada pela obra de arte. Frente ao objeto artístico, não encontrar em alguém a sustentação e o manejo na transferência do sujeito suposto saber pode renovar essa operação em um novo lugar de enunciação, na medida em que esse sujeito suposto seja destituído. Na arte, o sujeito da transferência se relança modificado, mas sem se dissolver. Para a experiência artística, este é um efeito desejável.

Por outro lado, na experiência analítica a dissolução do sujeito suposto saber é o esperado, residindo aí uma diferença entre o fazer analítico e o artístico.

Entretanto, colocamos em causa se, ao ocupar a posição do santo usando do silêncio para o enodamento entre as duas singularidades em jogo nessa posição, Varda também não produz por via do mesmo elemento efeitos dissolventes dessa amarração. Isto nos leva à afirmativa de que a posição do santo é uma saída para o analista trabalhar a dissolução do suposto saber.

A singularidade do santo pelo ato, afirma a inexistência de Outro a fundar ou decidir a atribuição da qualidade de santo ao agente. O santo, na psicanálise, não tem função significante. Por outro lado, ele terá função do Outro que não existe, o *Outro do Outro* (Lacan, 1958-1959/2002b, p. 393). O ato no santo se concretiza no surgimento do outro como herói (nos colocando em simetria ao ato artístico vardadiano pela criação de sua heroína). Essa é a sua realização pelo bem dizer.

Se fazer rebotalho do gozo, lugar do santo, pode não ser engraçado e não é de graça. Cobra-se um preço do analisante para assumir o seu duplo desengano. Mas há também um preço exigido ao analista: o renovado enfrentamento da sua angústia. Entretanto, se a esperança sobre o advir do sujeito é sustentada em um jogo posicional onde o analista consiga se fazer desaparecer, suportando esse lugar, ele haverá de rir: “Quanto mais somos santos, mais rimos” (Lacan, 1974/1993, p. 34).

Mas do que o analista/santo ri? Ele ri dos “*espertinhos*” (Lacan, 1974/1993, p. 33) que o olham com um olhar duro, por acreditarem que ele sempre deverá sempre se fazer abjeto. Esses desconhecem ser essa uma posição a ser ocupada, desconhecem haver outras formas de se dispor do gozo. *Não há um santo em si*. Ele ri justamente da condição de dissolução do suposto saber. O *sorriso de Mona* é um indicativo desse reconhecimento de não saber. Não podemos, portanto, ver nesse riso também o da cineasta? O santo porta, enfim, o grande segredo da psicanálise: “Não há Outro do Outro” (Lacan, 1958-1959/2002b, p. 393).

Referências

- Aumont, J. (2012). A parte da imagem. In J. Aumont, *A imagem* (16ª ed., pp. 205-270). Papirus. (Originalmente publicado em 1990)
- Aumont, J., & Marie, M. (2003). *Dicionário teórico e crítico de cinema* (E. A. Ribeiro, Trad.). Papirus.
- Betts, J. (2006). Ato analítico, ato religioso e ato de criação artística. *Correio da APPOA*, 149, 13-16.
- Binasco, M. (2005). Petites variations sur le thème du saint. *L'en - Je Lacanien*, 2(5), 77-97. <https://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanien-2005-2-page-77.htm>
- Bonitzer, P. (1976). Des hors-champs. In P. Bonitzer, *Le regard et la voix: Essais sur le cinéma* (pp. 9-24). Inédit.
- Brandão, J. de S. (1996). *Mitologia grega* (26ª ed., Vol. 1). Vozes.
- Breton, J. (1877). *La glaneuse* [Pintura à óleo]. Museu de Belas Artes, Arras, França. https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&nnumid=069675&cHash=767f48aa92
- Chaves, R. P. (2019). Documentário clássico e a voz que não vemos: Revisitando as noções de “voz de Deus” e “voz over”. *Revista Digital de Cinema Documentário*, 26, 83-106. <http://doi.org/10.25768/fal.doc.26.ar05>
- Chion, M. (2004). *La voz em el cine*. Cátedra.
- Chion, M. (2008). *A audiovisualização: Som e imagem no cinema*. Edições Texto & Grafia.
- Costa, A. O., & Marino, A. S. (2018). O herói na psicanálise de Freud e Lacan: Revolução e subversão. *Psicologia USP*, 9 (23), 394-403. <http://dx.doi.org/10.1590/0103-656420170095>
- Didier-Weill, A. (1979). Aula 9 (F. Denez & G. C. Volaco, Trans.). In J. Lacan, *O seminário, livro 26: A topologia e o tempo* (pp. 20-33).
- Didier-Weill, A. (1989). A aparência e a aparição. In A. Didier-Weill, *Inconsciente freudiano e transmissão da psicanálise* (pp. 181-189). Jorge Zahar Editor.
- Didier-Weill, A. (1997a). *Os três tempos da lei: O mandamento siderante, a injunção do supereu e a invocação musical*. Jorge Zahar Editor.
- Didier-Weill, A. (1997b). *Nota azul: Freud, Lacan e a arte*. Contra-Capa.
- Didier-Weill, A. (1998). *Lacan e a clínica psicanalítica*. Contra-Capa.
- Didier-Weill, A. (2003). *Lila et la lumière de Vermeer: La psychanalyse à l'école des artistes*. Éditions Denoël.

- Duras, M. (1986). *O deslumbramento (Le ravissement de Lol V. Stein)* (A. M. Falcão, Trad.). Nova fronteira.
- Êthos. (2023, 15 de agosto). In *Wikipédia, a enciclopédia livre*. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ethos>
- Fabrício, F. B. V. (2019). *A voz over como forma de linguagem cinematográfica no filme documentário Santiago* [Apresentação de artigo]. Intercom – Sociedade brasileira de estudos interdisciplinares da comunicação. XX Congresso de Ciências da Comunicação na região Sul, Porto Alegre, RS, Brasil. <https://portalintercom.org.br/anais/sul2019/resumos/R65-0693-1.pdf>
- Ferreira, D. D., Silva, R. J., & Carrijo, C. (2014). O estilo em psicanálise: O discurso do analista como arte do bem dizer. *Psicologia USP*, 25(1), 71-76. doi.org/10.1590/S0103-65642014000100008
- Freud, S. (2017). O chiste e sua relação com o inconsciente. In F. C. Mattos & P. C. de Souza (Trad.), *Obras completas: O chiste e sua relação com o inconsciente* (Vol. 7, pp. 13-334). Companhia das letras. (Originalmente publicado em 1905).
- Freud, S. (2010). Considerações atuais sobre a guerra e a morte. In P. C. de Souza (Trad.), *Obras completas: Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos* (Vol. 12, pp. 209-246). Companhia das Letras. (Originalmente publicado em 1915)
- Freud, S. (2012). Totem e Tabu. In P. C. de Souza, (Trad.), *Obras completas: Totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos* (Vol. 11, pp. 13-244). Companhia das letras (Originalmente publicado em 1912-1913)
- Freud, S. (2013). As pulsões e seus destinos. In P. H. Tavares (Trad.), *Obras incompletas de Sigmund Freud: edição bilíngue* (pp. 12-69). Autêntica. (Originalmente publicado em 1915)
- Freud, S. (2014). O humor. In P. C. de Souza (Trad.), *Obras completas: Inibição, sintoma e angústia, o futuro de uma ilusão e outros textos* (Vol. 17, pp. 322-330). Companhia das Letras. (Originalmente publicado em 1927)
- Freud, S. (2014). *O homem Moisés e a religião monoteísta* (R. Zwick, Trad.). L&PM. (Originalmente publicado em 1939)
- Freud, S. (2015). A moral sexual “cultural” e o nervosismo moderno. In P. C. de Souza (Trad.), *Obras completas: O delírio e os sonhos na Gradiva e outros textos* (Vol. 8, pp. 359-390). Companhia das Letras. (Originalmente publicado em 1908)

- Freud, S. (2015). O romance familiar dos neuróticos. In P. C. de Souza (Trad.), *Obras completas: O delírio e os sonhos na Gradiva e outros textos* (Vol. 8, pp. 419-424). Companhia das Letras. (Originalmente publicado em 1909).
- Freud, S. (2017). Personagens psicopáticos no palco. In E. Chaves (Trad.), *Arte, literatura e os artistas, Obras incompletas de Sigmund Freud, edição bilingue*. (pp. 45-52). Autêntica. (Originalmente publicado em 1905-1906)
- Freud, S. (2017). O poeta e o fantasiar. In E. Chaves (Trad.), *Obras incompletas de Sigmund Freud: Arte, literatura e os artistas* (pp. 53-66). Autêntica. (Originalmente publicado em 1908)
- Freud, S. (2015). O humor. In E. Chaves (Trad.), *Obras incompletas de Sigmund Freud: Arte, literatura e os artistas, edição bilingue* (pp. 273-280). Autêntica (Originalmente publicado em 1927)
- Freud, S. (2018). O método de interpretação dos sonhos: Análise de um sonho modelo. In W. I. de Oliveira (Trad.), *A interpretação dos sonhos* (20ª ed., pp. 76-92). Nova Fronteira. (Originalmente publicado em 1900) https://livrogratuitosja.com/wp-content/uploads/2021/08/A-interpretacao-dos-sonhos-by-Sigmund-Freud-Freud-Sigmund-livrogratuitosja.com_.pdf
- Freud, S. (2020). Psicologia das massas e análise do Eu. In M. R. S. Moraes, (Trad.), *Obras incompletas de Sigmund Freud: Cultura, sociedade, religião. O mal-estar na cultura e outros escritos*. (pp. 137-232). Autêntica (Originalmente publicado em 1921)
- Foie gras. (2023, 22 de agosto). In Wikipédia, a enciclopédia livre. https://pt.wikipedia.org/wiki/Foie_gras
- Gama, L. P., & Vivès, J.-M., & Mendes, A.M., & Chatelard, D. S. (2023). Uma nova voz, um novo olhar: Armadilhas da formação humorística. *Tempo psicanalítico*, 55, 152-185. <https://www.tempospsicanalitico.com.br/tempospsicanalitico/article/view/530>
- Hédouin, P. E. A. (1857). *Les glaneuses fuyant l'orage* [Pintura à óleo]. Museu Paul Dini, Villefranche-sur-Saône, França. <https://musee-paul-dini.com/collections/les-glaneuses-a-chambaudoin/>
- Kierniew, J. G., & Moschen, S. Z. (2017). Cinema e literatura: A cinescrita de Agnès Varda. *Revista Estação Literária*, 19, 49-60. https://www.academia.edu/36844158/cinema_e_literatura_a_cinescrita_de_agn%C3%88s_varda_cinema_and_literature_agn%C3%88s_vardas_cine-writing

- Labdácidas. (2023, 15 de agosto). In *Dicionário informal.br*.
<https://www.dicionarioinformal.com.br/diferenca-entre/labdácidas/édipo/>
- Lacan, J. (1967-1968). Leçon I, 15 novembre 1967. In J. Lacan, *Seminaire: L'act psychanalytique* (pp. 11-26). Éditions de l'Association Lacanienne Internationale [Publication hors commerce]
- Lacan, J. (1967-1968). Leçon II, 22 novembre 1967. In J. Lacan, *Seminaire: L'act psychanalytique*. (pp. 27-44). Éditions de l'Association Lacanienne Internationale [Publication hors commerce]
- Lacan, J. (1969). Entrevista a Jacques Lacan por Paolo Caruso – 1969. [Entrevista concedida a] P. Caruso. *Conversaciones con Lévi-Strauss, Foucault y Lacan*. Anagrana. <https://psicoanalisislacaniano.com/entrevista-a-lacan-por-caruso-1969/>
- Lacan, J. (1985a). O inconsciente freudiano e o nosso. In M. D. Magno (Trad.), *O seminário, livro II Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (pp. 165-176). Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1964)
- Lacan, J. (1985b). Desmontagem da pulsão. In M. D. Magno (Trad.), *O seminário, livro II Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (pp. 153-164). Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1964)
- Lacan, J. (1985c). A pulsão parcial e seu circuito. In M. D. Magno (Trad.), *O seminário, livro II Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (pp. 165-176). Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1964)
- Lacan, J. (1993). [Ser um santo]. In A. Quinet (Trad.), *Televisão* (2ª ed., pp. 27-34). Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1974)
- Lacan, J. (1998a). Abertura dessa coletânea. In V. Ribeiro (Trad.), *Escritos* (pp. 9-11). Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1966)
- Lacan, J. (1998b). O seminário sobre “A carta roubada”. In V. Ribeiro (Trad.), *Escritos* (pp. 13-68). Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1966)
- Lacan, J. (1998c). A agressividade em psicanálise. In V. Ribeiro (Trad.), *Escritos* (pp. 104-126). Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1966)
- Lacan, J. (1998d). Função e o campo da fala e da linguagem em psicanálise. In V. Ribeiro (Trad.), *Escritos* (pp. 242-324). Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1966)
- Lacan, J. (1998e). A coisa freudiana ou sentido do retorno a Freud em psicanálise. In V. Ribeiro (Trad.), *Escritos* (pp. 401-436). Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1966)

- Lacan, J. (1998f). Observação sobre o relatório de Daniel Lagache - 1960. In V. Ribeiro (Trad.), *Escritos* (pp. 647-691). Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1966)
- Lacan, J. (1999). *O Seminário, livro 5: As formações do inconsciente*. Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1957-1958)
- Lacan, J. (2002a). Lição 16, 8 abril 1959. In J. Lacan, *O Seminário, livro 6: O desejo e sua interpretação* [Publicação não comercial APPOA] (pp. 307-321). (Originalmente publicado em 1958-1959)
- Lacan, J. (2002b). Lição 20, 13 maio 1959. In J. Lacan, *O Seminário, livro 6: O desejo e sua interpretação* [Publicação não comercial APPOA] (pp. 377-395). (Originalmente publicado em 1958-1959).
- Lacan, J. (2003a). Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. In V. Ribeiro (Trad.), *Outros escritos* (pp. 191-205). Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1965).
- Lacan, J. (2003b). Joyce, o Sintoma. In V. Ribeiro (Trad.), *Outros escritos* (pp. 565-570). Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1965)
- Lacan, J. (2005). Além da angústia de castração. In V. Ribeiro (Trad.), *O seminário, livro 10: A angústia* (pp. 51-65). Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1962-1963)
- Lacan, J. (2008a). O objeto e a coisa. In A. Quinet (Trad.), *O seminário, livro 7: A ética da psicanálise* (pp. 124-140). Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1959-1960)
- Lacan, J. (2008b). Da criação *ex nihilo*. In A. Quinet (Trad.), *O seminário, livro 7: A ética da psicanálise* (pp. 141-155). Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1959-1960)
- Lacan, J. (2008c). Crítica de Bernfeld. In A. Quinet (Trad.), *O seminário, livro 7: A ética da psicanálise* (pp. 188-197). Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1959-1960)
- Lacan, J. (2008d). A função do bem. In A. Quinet (Trad.), *O seminário, livro 7: A ética da psicanálise* (pp. 261-274). Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1959-1960).
- Lacan, J. (2008e). A função do belo. In A. Quinet (Trad.), *O seminário, livro 7: A ética da psicanálise* (pp. 275-286). Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1959-1960)
- Lacan, J. (2008f). O brilho de Antígona. In A. Quinet (Trad.), *O seminário, livro 7: A ética da psicanálise* (pp. 289-303). Jorge Zahar. (Originalmente publicado em

- 1959-1960)
- Lacan, J. (2008g). As articulações da peça. In A. Quinet (Trad.), *O seminário, livro 7: A ética da psicanálise* (pp. 305-318). Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1959-1960)
- Lacan, J. (2008h). Antígona no entre-duas-mortes. In A. Quinet (Trad.), *O seminário, livro 7: A ética da psicanálise* (pp. 319-334). Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1959-1960)
- Lacan, J. (2008i). A demanda de felicidade e a promessa analítica. In A. Quinet (Trad.), *O seminário, livro 7: A ética da psicanálise* (pp. 341-353). Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1959-1960)
- Lacan, J. (2008j). Os paradoxos da ética *ou* agiste em conformidade com teu desejo? In A. Quinet (Trad.), *O seminário, livro 7: A ética da psicanálise* (pp. 364-380). Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1959-1960)
- Lacan, J. (2009a). O homem e a mulher. In V. Ribeiro (Trad.), *O Seminário, livro 18: De um discurso que não fosse semblante* (pp. 22-36). Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1971)
- Lacan, J. (2009b). O escrito e a fala. In V. Ribeiro (Trad.), *O Seminário, livro 18: De um discurso que não fosse semblante* (pp. 71-88). Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1971)
- Lacan, J. (2010). A atopia de Eros: Agatão. In D. D. Estrada (Trad.), *O seminário, livro 8: A transferência*. (pp. 125-143). Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1960-1961)
- Lacan, J. (1992). *O seminário, livro 17: O avesso da psicanálise*. Jorge Zahar Editor. (Originalmente publicado em 1970)
- Laço Projeto. (2022, 15 de Março). Atualíssima Antígona: Desejo, amor e ódio [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=OQF49jGdjMg&t=71s>
- Laurent, É. (2017). Retrato de Joyce como Santo homem (A. L. de A. e Silva, Trad.). *Opção lacaniana online*, 8 (24). http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_24/Retrato_de_Joyce_como_Santo_homem.pdf
- Larousse (s.d.). *Glaner*. In Larousse.fr dictionnaire. Recuperado em 22 de março, 2023, de <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/glaner/37089>
- Larousse (s.d.). *Grappiller*. In Larousse.fr dictionnaire. Recuperado em 22 de março, 2023, de <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/grappiller/37941>

- Laznik, M-C. (2004). Por uma teoria lacaniana das pulsões. In D. Wanderley (Org.), *A voz da sereia: O autismo e os impasses na constituição do sujeito* (pp. 88-106). Ágalma.
- LeRobert dico ligne (s.d.). *Glaner*. In Le Robert.com dictionnaire. Recuperado em 22 de março, 2023, de <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/glaner>
- LeRobert dico en ligne (s.d.). *Ramasser*. In LeRobert Dico en Ligne. Recuperado em 14 de julho, 2023, de <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/ramasser>
- Lins, C. (2007). O ensaio no documentário e a questão da narração em off. In J.Freire Filho & M. Herschmann (Orgs.), *Novos Rumos da Cultura da Mídia* (pp. 143-157). Mauad. http://www.compos.org.br/data/biblioteca_256.pdf
- Lomillos. M. A. (2011). Gleaning images from others and myself with a Dv camera: Agnès Varda's The gleaners and I. *Revista Digital de Cinema Documentário*, 10, 22-59. <https://www.doc.ubi.pt/index10.html>
- Machado, R. S. da M. (2018). *São João da Cruz à luz da psicanálise lacaniana: A experiência mística para além do êxtase*. [Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais]. Repositório Institucional da UFMG. <http://hdl.handle.net/1843/43746>
- Mardi gras. (2023, 22 de agosto). In *Wikipédia, a enciclopédia livre*. https://fr.wikipedia.org/wiki/Mardi_gras#cite_note-1
- Martin, M. (2005). O papel criador da câmara. In M. António, M. E. Colares (Trads.), *A linguagem cinematográfica* (pp. 37-70). Dinalivro.
- Maurano, D. (2022). *Elementos da clínica psicanalítica, volume 2: As implicações do amor*. Contra capa.
- Miller, J.-A., (2005). Falar do silêncio. In C. R. Lima (Trad.), *Silet: Os paradoxos da pulsão, de Freud a Lacan* (pp. 9-17). Campo freudiano no Brasil.
- Millet, J.-F. (1857). *Les glaneuses* [Pintura à óleo]. Museu de Orsay, Paris, França. [https://pt.wikipedia.org/wiki/As_Respigadoras_\(Millet\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/As_Respigadoras_(Millet))
- Moulin, J., X. (2010). Um silêncio tão lento... um silêncio de morte. In J. -D. Nasio (Org.), *O silêncio na psicanálise* (pp. 163-175). Jorge Zahar.
- Moutier, C. (1986). Agnès Varda: Sans toit, ni loi. *Les Cahiers du GRIF*, 34, 39-50. <https://doi.org/10.3406/grif.1986.1700>
- Penot, B. (2001). *La passion du sujet freudien: Entre pulsionnalité et signifiante*. Érès.
- Pereira, L. S. (2008). *O conto machadiano: Uma experiência de vertigem – ficção e psicanálise*. Companhia de Freud.

- Porge, E. (2018). *La sublimation, une érotique pour la psychanalyse* [Ebook]. Érès.
- Quinet, A., & Horvat, P. (2015). Prometeu entre dois mitos: Tragédia e psicanálise. *Revista Phoênix*, 2(19), 85-106. <https://revistas.ufrj.br/index.php/phoenix/article/view/33514>
- Sabri, H. (2022). *La spécificité de la position féminine et le Nom chez le créateur: Théorie et clinique différentielle des logiques subjectives de la création* [Tese de doutoramento, Université Rennes]. <https://theses.hal.science/tel-03676177/document>
- Safatle, V. (2016). *O circuito dos afetos: Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. Autêntica.
- Santos, M. P. M. P., & Vieira, M. A. (2019). Do homem ao objeto: Um percurso pela noção de estilo em Jacques Lacan. *Analytica*, 8(15), 1-25. Em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S231651972019000200002
- Schubert, F. (2022). *Symphony No.8 in B Minor, D. 759* [Música gravada por H. Blomstedt, Berliner Philharmoniker]. Sony Classical. (Originalmente publicado em 1822)
- Silva, T. L. L. (2009). *A “cinescrita” de Agnès Varda: A subjetividade incorporada ao campo do documentário* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal da Bahia]. Repositório Institucional da UFBA. <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/1149>
- Sófocles (1999). *Antígona* (D. Shüler, Trad.). L&PM. <http://hdl.handle.net/1843/43746> (Originalmente publicado ca. 442 A.C.)
- Teatro na Grécia antiga. (2023, 20 de julho). In *Wikipédia, a enciclopédia livre*. https://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro_na_Gr%C3%A9cia_Antiga
- Tfouni, L. V., Prottis, M. M. M. L., & Bartijotto, J. (2017). “... Lá onde o amor é tecido de desejo...”: Lalangue e a irrupção do equívoco na língua. *Cadernos de Psicanálise*, 39(36), 141-159. http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-62952017000100008
- TV78 – La chaîne des Yvelines. (2019, 10 de Abril). *La Verrière: Alain Fonteneau, le glaneur d’Agnès Varda* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=7RuXVCTvYoI>
- Um teatro típico com a designação de suas várias partes. (2023, 20 de julho). In

Wikipédia, a enciclopédia livre.

https://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro_na_Gr%C3%A9cia_Antiga

Van Gogh, V. (1886). *O par de sapatos* [Pintura à óleo]. Museu Van Gogh, Amsterdam, Holanda.

[https://pt.wikipedia.org/wiki/O_par_de_sapatos_\(Vincent_van_Gogh\)#/media/Ficheiro:Schoenen_-_s0011V1962_-_Van_Gogh_Museum.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/O_par_de_sapatos_(Vincent_van_Gogh)#/media/Ficheiro:Schoenen_-_s0011V1962_-_Van_Gogh_Museum.jpg)

Varda, A. (Diretora). (1985). *Sans toit ni loi* [Filme]. Ciné-Tamaris; Films A2.

Varda, A. (Diretora). (2000). *Les glaneurs et la glaneuse* [Filme]. Ciné-Tamaris.

Varda, A. (Diretora). (2002). *Deux ans après* [Filme]. Ciné-Tamaris.

Varda, A. (Diretora). (2008). *Les plages d'Agnès* [Filme]. Ciné-Tamaris.

Varda, A. (Diretora), & JR. (Diretor). (2017). *Visages, villages* [Filme]. Ciné-Tamaris; Social Animal; Rouge International; Arte France Cinéma; Arches Films.

Varda, A. (Diretora). (2019). *Varda par Agnès*. Ciné-Tamaris.

Veloso, C. (1991). *Fora da ordem* [Música]. Em Circuladô. PolyGram; Philips.

Vermeer, J. (1657-1661). *A leiteira* [Pintura à óleo]. Rijksmuseum, Amsterdam, Holanda.

<http://www.essentialvermeer.com/catalogue/milkmaid.html#top>

Vertov, D. (1983). NÓS – Variação do manifesto. In I. Xavier (Org.), *A experiência do cinema: Antologia* (pp. 245-251). Graal. (Originalmente publicado em 1922)

Vertov, D. (1983). Nascimento do cine-olho. In I. Xavier (Org.), *A experiência do cinema: Antologia* (pp. 260-262). Graal. (Originalmente publicado em 1924)

Vertov, D. (1983). Extrato do ABC do Kinoks. In I. Xavier (Org.), *A experiência do cinema: Antologia* (pp. 263-265). Graal. (Originalmente publicado em 1929)

Vivès, J.-M. (2018a). *A voz na clínica psicanalítica*. Contra Capa. (Originalmente publicado em 2012)

Vivès, J.-M. (2018b). *Variações psicanalíticas sobre a voz e a pulsão invocante*. Contra Capa.

Vivès, J.-M. (2020a). *A voz no divã: Uma leitura psicanalítica sobre ópera, música sacra e eletrônica*. Aller.

Vivès, J.-M. (2020b). Pavor e compaixão: Da catarse trágica ao trágico do ato analítico. *Lacuna*, 9, 1-16. <https://revistalacuna.com/2020/07/27/n-9-06/>

Vivès, J.-M. (2022a). Personagens psicopáticos no palco: De uma estética da psicanálise... In W. Zeytounlian (Trad.), *O teatro do inconsciente: Ou como Freud inventou a psicanálise oferecendo um palco para o desejo* (pp. 57-89). Aller.

Vivès, J.-M. (2022b). ... a uma estética da cura psicanalítica. In W. Zeytounlian (Trad.),

O teatro do inconsciente: Ou como Freud inventou a psicanálise oferecendo um palco para o desejo (pp. 91-115). Aller.

Vivès J.-M. (2022c). Por uma estética da psicanálise. In E. C. Pizzimenti, I. R. Estevão, & P. Corsetto (Orgs.), *Tática, estratégia e política da psicanálise* (pp. 265-282). Calligraphie Editora.

Yakhni, S. (2014). *Cinensaios de Agnès Varda: O documentário como escrita para além de si*. Hucitec.

Zolty, L. (2010). O psicanalista à escuta do silêncio. In J. -D. Nasio (Org.), *O silêncio na psicanálise* (pp. 191-203). Jorge Zahar.

Anexos

Quadro 1

Agnès Varda: *filmographie*

Longs métrages de fiction	
Ano	Nome
1955	<i>La Pointe courte</i>
1962	<i>Cléo de 5 à 7</i>
1965	<i>Le Bonheur</i>
1966	<i>Les Créatures</i>
1969	<i>Lions Love</i>
1977	<i>L'une chante, l'autre pas</i>
1981	<i>Documenteur</i>
1985	<i>Sans toit ni loi</i>
1987	<i>Jane B. par Agnès V.</i>
1987	<i>Kung-fu Master</i>
1991	<i>Jacquot de Nantes</i>
1995	<i>Les Cent et Une Nuits de Simon Cinéma</i>
Documentaires	
Ano	Nome
1958	<i>Du côté de la côte</i>
1966	<i>Elsa la rose</i>
1967	<i>Loin du Vietnam</i> (documentaire collectif avec Chris Marker, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch)
1968	<i>Black Panthers</i>
1975	<i>Daguerréotypes</i>
1981	<i>Mur murs</i>
1984	<i>Les Dites cariatides</i>
1993	<i>Les demoiselles ont eu 25 ans</i>
1995	<i>L'Univers de Jacques Demy</i>
2000	<i>Les glaneurs et la glaneuse</i>
2002	<i>Deux ans après</i>
2004	<i>Ydessa, les ours et etc.</i>

2004	<i>Cinévardaphoto</i>
2005	<i>Quelques veuves de Noirmoutier</i>
2005	<i>La Rue Daguerre en 2005</i> (supplément DVD aux <i>Daguerréotypes</i>)
2008	<i>Les Plages d'Agnès</i>
2017	<i>Visages, villages</i> (coréalisé avec JR)
2019	<i>Varda par Agnès</i>

Courts métrages

Ano	Nome
1957	<i>Ô saisons, ô châteaux</i>
1958	<i>L'Opéra-Mouffe</i>
1958	<i>La Cocotte d'Azur</i>
1961	<i>Les Fiancés du pont Mac Donald ou (Méfiez-vous des lunettes noires)</i>
1963	<i>Salut les cubains</i>
1967	<i>Oncle Yanco</i>
1975	<i>Réponses de femmes</i>
1976	<i>Plaisir d'amour en Iran</i>
1982	<i>Ulysse</i>
1984	<i>7p., cuis., s. de b., ... à saisir</i>
1985	<i>Histoire d'une vieille dame</i>
1986	<i>T'as de beaux escaliers, tu sais</i>
2003	<i>Le Lion volatil</i>
2004	<i>Der Viennale '04-Trailer</i>

Télévision

Ano	Nome
1970	<i>Nausicaa</i> , téléfilm
1975	<i>Daguerréotypes</i> , téléfilm documentaire commandé par la ZDF en coproduction avec l'INA (diffusé en 1976 à la télévision française par TF1)
1983	<i>Une minute pour une image</i> , série
2011	<i>Agnès de ci de là Varda</i> , mini-série documentaire télévisée, durée 225 minutes (5

épisodes de 45 minutes)

Fonte: Disciplina Arte e Literatura – PPGL-Pós Lit. /2020, Universidade de Brasília. Autor: Serge Dominique Margel (Université de Neuchâtel, Suíça).

Quadro 2

Cenas filmicas – Seção 01

Filme 1 – <i>Sans toit ni loi</i> (1985)		
Cena	Início	Nome
01	0:04:58	Sem rastros
02	0:06:21	Stop
03	0:30:32	Toque a campainha e entre: portas fechadas
04	0:31:24	Propriedade privada, não entre, cachorro bravo
05	0:39:17	Sempre o stop
06	1:27:32	Outro sentido
07	1:33:21	Escrita caótica
08	1:34:37	Armadilhas
09	1:35:41	O silêncio da saudade
Filme 2 – Os catadores e eu (<i>Les glaneurs et la glaneuse</i>) (2000)		
Cena	Início	Nome
10	0 :00 :38	Imagem fixada.
11	0:01:16	“Eu nasci ...vou morrer.”
12	0:03:00	Catar outrora e hoje.
13	0:03:02	Catadores da atualidade.
14	0:04:44	A outra catadora.
15	0:24:45	“... psicanalista e também viticultor.”
16	0:27:52	Diferença entre catar (<i>glaner</i>) e colher (<i>grappiller</i>).
17	0:29:05	Varda faz escolhas.
18	0:32:32	“... catar é uma atividade mental.”
19	0:35:10	Onde se deposita ou se retira coisas.
20	0:37:57	O encontro na caverna.
21	0:51:03	O que reveste uma toga?
Filme 3 – Dois anos após (<i>Deux ans après</i>) (2002)		
Cena	Início	Nome

22	0:53:48	“A psicanálise catadora.”
Filme 4 – As praias de Agnès (<i>Les plages d’Agnès</i>) (2008)		
Cena	Início	Nome
23	0:02:10	“ <i>Sinfonia Inacabada.</i> ”
Filme 5 – <i>Visages, Villages</i> (2017)		
Cena	Início	Nome
24	0:07:20	Jeanine e a boca aberta
25	0:13:33	O jogo
26	0:21:43	Transmissibilidade
27	0:31:14	O homem aposentado
28	1:10:46	“E por que está atrás e não ao lado?”
Filme 06 - Varda por Agnès (<i>Varda par Agnès</i>) (2019)		
Cena	Início	Nome
29	1:53:37	“O mar tem sempre razão, e o vento e a areia.”

Cenas fílmicas – Seção 02

Filme – <i>Sans toit ni loi</i> (1985)		
Cena	Duração	Nome
30	0:31:55 0:40:20	O pastor de cabras e sua filosofia
31	0:51:09 0:53:23 1:29:58 1:31:58	Mona desperta medo...
32	0:57:36 1:00:13	...e também provoca compaixão
33	1:35:10 1:39:56	Mona entra no Império dos Mortos
Filme 06 – Varda por Agnès (<i>Varda par Agnès</i>) (2019)		
Cena	Duração	Nome
34	0:23:00 0:27:29	Entre diretora e atriz
Filme(s) – Os catadores e eu (<i>Les glaneurs et la glaneuse</i>) (2000)		

Dois anos após (<i>Deux ans après</i>) (2002)		
Cena	Duração	Nome
35	0:55:36 0:58:51	François “O senhor da cidade.” (2000)
36	0:36:25 0:39:31	“O homem de Aix que tinha grandes botas” (2002)

Quadro 3

Fotografias – Seção 01

Filme 1 – <i>Sans toit ni loi</i> (1985)		
Número	Tempo	Nome
01	0:03:24	Um corpo sem rastros
02	0:06:47	STOP
03	0:29:16	Toque a campainha e entre
04	0:30:34	Portas fechadas
05	0:31:25	Propriedade privada, não entre, cachorro bravo
06	0:40:13	Sempre o stop
07	1:27:32	Outro sentido
08	1:33:22	Escrita caótica
09	1:34:58	Armadilhas
10	1:35:01	O sorriso de Mona
11	1:35:50	A saudade
Filme 2 – Os catadores e eu (<i>Les glaneurs et la glaneuse</i>) (2000)		
Número	Tempo	Nome
12	0 :01 :04	Imagem fixada
13	0:02:21	A sideração que faz tombar
14	0:02:58	Os catadores de Millet (<i>Les glaneuses</i> , Millet, 1857)
15	0:03:18	Os catadores na atualidade
16	0:04:45	A catadora (<i>La glaneuse</i> , Breton, 1877)
17	0:04:51	A outra catadora
18	0:29:05	Varda faz escolhas
19	0:36:32	“... minhas próprias coisas recicladas”
20	0:53:35	Vestir uma toga

Filme 5 – *Visages, Villages* (2017)

Número	Tempo	Nome
21	0:11:20	Jeanine e a boca aberta
22	0:12:07	Tempo em movimento
23	0:13:32	Prato cheio
24	0:13:34	Prato vazio
25	0:13:37	Compartilhamento
26	0:22:53	A música do campanário
27	0:31:54	O homem aposentado

Filme 06 – *Varda por Agnès (Varda par Agnès)* (2019)

Número	Tempo	Nome
28	1:53:56	Desaparecimento

Fotografias – Seção 02

Filme – *Sans toit ni loi* (1985)

Número	Tempo	Nome
29	0:52:11	Frente a frente com Mona (1)
30	0:59:54	Frente a frente com Mona (2)
31	1:35:34	O cão dos Hades

Filme(s) – *Os catadores e eu (Les glaneurs et la glaneuse)* (2000)

Dois anos após (*Deux ans après*) (2002)

Número	Tempo	Nome
32	0:58:51	O senhor da cidade (2000)
33	0:39:02	O prisioneiro da cidade (2002)

Quadro 4

Gravuras

Número	Fonte	Nome
01	Musée Paul Dini	As catadoras fugindo da tormenta (1857)
02	Varda por Agnès	A cineasta em cena
03	Wikipédia	Um teatro típico com a designação de suas partes
04	Wikipédia	O par de sapatos (Van Gogh, 1886)
